

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



El desarrollo del lenguaje improvisatorio de Kurt Rosenwinkel
en Zhivago: Una exploración de los recursos melódicos
empleados por el artista en un contexto autoetnográfico

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Música que
presenta:

Sebastian Alberto Aparicio Rivera

Asesor:

Alter Sadovnic Moran


Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Alter Sadovnic Moran*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*El desarrollo del lenguaje improvisatorio de Kurt Rosenwinkel en Zhivago: Una exploración de los recursos melódicos empleados por el artista en un contexto autoetnográfico*”, del autor *Sebastian Alberto Aparicio Rivera* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 3%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 02-feb.-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 25 de octubre de 2023

Nombres y apellidos del asesor: <i>Alter Sadovnic Moran</i>	
DNI: 44033934	Firma: 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9746-2436	

RESUMEN

Este trabajo explora los recursos melódicos derivados de la transformación estilística de Kurt Rosenwinkel, extraídos de la improvisación en dos versiones de su obra *Zhivago*, presentes en los álbumes de estudio *The Next Step* (2001) y *Our Secret World* (2010). Para ello, se ha realizado, en primer lugar, un análisis de la composición, *Zhivago*, para comprender el contexto en el cual se desarrollan estas improvisaciones y, luego, un análisis profundo a cada uno de los solos para su posterior comparación respecto a elementos como uso de cromatismos, desarrollo motivico, superposición, entre otros. Posteriormente, se ha elaborado un laboratorio autoetnográfico donde el autor ha explorado los recursos derivados del análisis con el objetivo de incorporarlos a su propio lenguaje improvisatorio. Esta investigación busca servir como una guía para el proceso de estudio del estilo de improvisación de exponentes de jazz a través de la autoetnografía y brinda reflexiones acerca del proceso y resultados de este tipo de práctica. Además, ofrece una mirada al estilo improvisatorio de Kurt Rosenwinkel a través del tiempo, mediante un análisis comparativo de los solos mencionados anteriormente, los cuales ocurren en un lapso de nueve años de diferencia.

Palabras clave: Análisis musical, improvisación en jazz, Kurt Rosenwinkel, *Zhivago*, autoetnografía.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por todo el cariño y apoyo incondicional, y por creer en mi decisión de estudiar esta carrera.

A mi hermano, por siempre alimentar mi curiosidad y abrirme el panorama con sus conversaciones.

A Nahara, por acompañarme en los momentos más difíciles de este proyecto e iluminarme con su cariño.

A mi asesor, Alter, por su generosidad, conocimiento y buena actitud que han sido un gran empuje para el desarrollo de este trabajo.



ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE	iv
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
Introducción	1
Estado del arte	3
Capítulo 1: Metodología	7
1.1 Transcripción	7
1.2 Análisis	7
1.3 Laboratorio	9
Capítulo 2: Análisis	10
2.1. Análisis de la composición	10
2.2. Zhivago - The Next Step (2001)	20
2.2.1. Secuencias y motivos	20
2.2.2. Recurrencia motivica	23
2.2.3. Superposición	26
2.2.4. Cromatismo	29
2.2.5. Modulaci3n	32
2.2.6. Sonoridad suspendida	34
2.3. Zhivago - Our Secret World (2010)	35
2.3.1. Secuencias y motivos	48
2.3.2. Recurrencia motivica	49
2.3.3. Superposici3n	49
2.3.4. Cromatismo	50
2.3.5. Modulaci3n	50
2.3.6. Sonoridad suspendida	51
2.3.7. Frases escalares	52
Capítulo 3: Comparaci3n y evoluci3n entre ambas versiones	54
3.1. Similitudes	54
3.2. Diferencias y evoluci3n	55
Capítulo 4: Laboratorio	59

4.1. Metodología	59
4.1.1 Laboratorio	59
4.1.2 Sesiones	60
4.2 Recursos de Zhivago 2001	64
4.2.1 Sesión 1: Secuencias y recurrencia motivica	64
4.2.2 Sesión 2: Superposición y sonoridad suspendida	66
4.2.3 Sesión 3: Cromatismo y modulación	68
4.2.4 Sesión 4: Zhivago 2001	70
4.3 Recursos de Zhivago 2010	72
4.3.1 Sesión 5: Secuencias y recurrencia motivica	72
4.3.2 Sesión 6: Superposición y sonoridad suspendida	74
4.3.3 Sesión 7: Modulación y cromatismos	75
4.3.4 Sesión 8: Zhivago 2010	77
4.4 Exploración libre de recursos	80
4.4.1 Sesión 9: Falling Grace - Recursos y exploración libre	80
4.4.2 Sesión 10: Zhivago - Recursos y exploración libre	82
4.5 Reflexiones	83
Conclusiones	86
Referencias bibliográficas	88

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Diferencias y simitudes entre versiones de Zhivago	58
Tabla 2 Cronograma de sesiones	60



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 "Zhivago", compás 1-4, introducción	10
Figura 2 "Zhivago", terceras ascendentes, compás 1-5	10
Figura 3 "Zhivago", compás 5-18, primera sección del head	11
Figura 4 "Zhivago", compás 19-34, segunda sección del head	13
Figura 5 "Zhivago" compás 19-34, tercera sección del head	15
Figura 6 "Zhivago" segunda frase, tercera sección. Agrupación de 5 compases.	16
Figura 7 "Zhivago" segunda frase, tercera sección. Motivo de 4 compases.	17
Figura 8 "Zhivago", compás 59-66, puente	18
Figura 9 "Zhivago", puente, contenido armónico	19
Figura 10 Zhivago (2001), compás 44-48	20
Figura 11 Zhivago (2001), compás 64-70	21
Figura 12 Zhivago (2001), compás 89-93	21
Figura 13 Zhivago (2001), compás 104-107	22
Figura 14 Zhivago (2001), compás 112-113	22
Figura 15 Zhivago (2001), compás 142-155	23
Figura 16 Motivo cromático ascendente, compás 0-1 y 74-86	24
Figura 17 Motivo 1-2-5-3 6-7-6-5, compás 20-22, 33-34, 120-121, 138-139	24
Figura 18 Motivo escalar descendente, compás 42-43, 127-128, 132-133	25
Figura 19 Motivo 1-5-7-10-13-7, compás 63 y 74	25
Figura 20 Zhivago (2001), compás 2-5	27
Figura 21 Zhivago (2001), compás 30-31	27
Figura 22 Zhivago (2001), compás 114-117	27
Figura 23 Zhivago (2001), compás 10-11	28
Figura 24 Zhivago (2001), compás 38-40	28
Figura 25 Zhivago (2001), compás 50-56	28
Figura 26 Zhivago (2001), compás 112-113	29
Figura 27 Zhivago (2001), compás 0-2	30
Figura 28 Zhivago (2001), compás 74-77	30
Figura 29 Zhivago (2001), compás 78-87	31
Figura 30 Zhivago (2001), compás 7-11	32
Figura 31 Zhivago (2001), compás 21-24	33
Figura 32 Zhivago (2001), compás 37-40	33

Figura 33 Zhivago (2001), compás 54-56	33
Figura 34 Zhivago (2001), compás 94-96	34
Figura 35 Zhivago (2010), compás 1-9	36
Figura 36 Zhivago (2010), compás 11-17	37
Figura 37 Zhivago (2010), compás 19-24	37
Figura 38 Zhivago (2010), compás 23-27	38
Figura 39 Zhivago (2010), compás 27-33	38
Figura 40 Zhivago (2010), compás 35-39	39
Figura 41 Zhivago (2010), compás 41-47	39
Figura 42 Zhivago (2010), compás 48-55	40
Figura 43 Zhivago (2010), compás 56-62	40
Figura 44 Zhivago (2010), compás 67-73	41
Figura 45 Zhivago (2010), compás 75-79	41
Figura 46 Zhivago (2010), compás 80-83	41
Figura 47 Zhivago (2010), compás 84-87	42
Figura 48 Zhivago (2010), compás 88-96	42
Figura 49 Zhivago (2010), compás 97-104	43
Figura 50 Zhivago (2010), compás 105-116	43
Figura 51 Zhivago (2010), compás 117-124	44
Figura 52 Zhivago (2010), compás 125-127	44
Figura 53 Zhivago (2010), compás 128-133	45
Figura 54 Zhivago (2010), compás 134-136	45
Figura 55 Zhivago (2010), compás 137-141	45
Figura 56 Zhivago (2010), compás 142-146	46
Figura 57 Zhivago (2010), compás 147-150	46
Figura 58 Zhivago (2010), compás 152-157	46
Figura 59 Zhivago (2010), compás 159-165	47
Figura 60 Zhivago (2010), compás 166-172	47
Figura 61 Zhivago (2010), compás 179-181	48
Figura 62 Espacio de trabajo	61
Figura 63 Ejemplo de sesión	62
Figura 64 Código de colores en la sesión	63
Figura 65 Sesión 1	64
Figura 66 Sesión 2	66

Figura 67 Sesión 3	68
Figura 68 Sesión 4	70
Figura 69 Sesión 5	72
Figura 70 Sesión 6	74
Figura 71 Sesión 7	75
Figura 72 Sesión 8	77
Figura 73 Sesión 9	80
Figura 74 Sesión 10	82



Introducción

Kurt Rosenwinkel es uno de los guitarristas de jazz más influyentes de su generación (Harris, 2020), además de un gran compositor (Kelman, 2010) con un sonido fácilmente reconocible en la escena de jazz contemporáneo (Jarenwattananon, 2009). Desde el inicio de su carrera, en la década de los noventa, ha participado en bandas de grandes figuras del jazz como Paul Motian o Gary Burton, además de haber ganado en 1995 el premio a la composición por parte de la National Endowment for the Arts (Cleveland, 2013). El virtuosismo de Kurt para improvisar y el lenguaje propio que ha logrado desarrollar a largo de su carrera, tanto dentro de sus composiciones como en standards y otros *covers*, son terreno de inspiración para los músicos que siguen su obra (Haga, 2010).

Este trabajo parte del interés por el lenguaje improvisatorio de Rosenwinkel, que se consolidó cuando escuché por primera vez su composición Zhivago del álbum *Our Secret World* (2010). Tras escuchar luego la versión debut del álbum *The Next Step* (2001), estuve muy interesado en el lenguaje improvisatorio de Kurt, pero también en cómo se desarrolló su lenguaje entre estas dos versiones. Con ello en mente, se planteó la pregunta principal de esta investigación ¿cómo puedo aplicar los recursos que derivan de la transformación estilística de Kurt Rosenwinkel para enriquecer mi propio lenguaje musical?

Para buscar responder esta pregunta se ha realizado un análisis comparativo de los solos plasmados por Rosenwinkel dentro de las versiones de Zhivago mencionadas anteriormente. Con este análisis se ha buscado extraer los recursos musicales empleados por Kurt dentro de su improvisación, buscando entender las diferencias y similitudes en los enfoques de ambas versiones. Luego, se ha realizado un laboratorio autoetnográfico donde se ha explorado el uso de estos recursos a lo largo de diez sesiones de improvisación. Tras la revisión de este material, se ha buscado observar la implementación de estos recursos en mi lenguaje improvisatorio.

Este trabajo busca explorar formas en cómo implementar conceptos teóricos, particularmente recursos melódicos para la improvisación, en la práctica musical personal, desde el enfoque de un laboratorio autoetnográfico. Además, se observará la transformación estilística de la improvisación de Kurt Rosenwinkel en Zhivago a través de la comparación de los recursos melódicos empleados en dos versiones distintas de esta obra. El presente trabajo pretende generar reflexiones a partir de las experiencias generadas en el laboratorio que ayuden a un mejor desarrollo del estudio de recursos musicales, el análisis musical y de futuros laboratorios.



Estado del arte

La improvisación es un elemento que ha acompañado al jazz durante su historia. El lenguaje improvisatorio vertido por los diferentes músicos a través de los años ha dejado consigo diversos estilos y vertientes, que han llegado a definir épocas como el bebop, el jazz fusión o el free jazz. Gran parte de las investigaciones académicas se centran en estudiar a exponentes de la época de los 50' y 60' como Charlie Parker, John Coltrane, Miles Davis, entre otros. Por otro lado, la bibliografía disminuye a medida que se avanza a través de las épocas. Si bien es importante el estudio y conocimiento de figuras representativas del jazz y la improvisación en el género, también es relevante investigar sobre lo que se viene desarrollando en tiempos más recientes. El jazz contemporáneo trae consigo un lenguaje armónico más complejo y una sofisticación en la improvisación.

Fuentes importantes sobre el desarrollo de la improvisación en el jazz son los libros instruccionales y de enseñanza como la serie de libros de Jamey Aebersold o *How to Improvise* de Hal Crook (1993). Este último muestra diferentes conceptos y recursos de improvisación que se ven plasmados en el jazz de hoy en día. Publicaciones académicas como *Improvisation as Continually Juggled Priorities: Julian "Cannonball" Adderley's 'Straight no Chaser'* de Karim Al-Zand (2005) y *An Analysis of Joe Lovano's Tenor Saxophone Improvisation on 'Misterioso' by Thelonius Monk: An Exercise in Multidimensional Thematicism* de Andrew Richard Dahlke (2003) hablan también sobre otros conceptos dentro de la improvisación como la interacción con el ensamble y el desarrollo temático en el solo, respectivamente. Estos conceptos, técnicas y recursos nos permiten entender el desarrollo de la improvisación y como los músicos han ido empleando éstos en sus solos. Estos recursos marcan una pauta para el desarrollo del análisis de este trabajo.

Como se ha mencionado anteriormente, hay un mayor enfoque de investigación sobre músicos de las épocas de los 50' y 60'. Pero, también se aprecia una orientación a cierto

repertorio, los standards de jazz. En la tesis doctoral de Alejandro Fraile Lainez, *Motivic and Voice-Leading Coherence in the Improvisations of Saxophonist Chris Cheek* (2017), los solos analizados pertenecen a grabaciones de este repertorio. Los standards de jazz son de amplio conocimiento por la mayoría de los jazzistas y han sido grabados y tocados a lo largo de los años. Su estudio es relevante debido a la reinterpretación que le dan músicos modernos como Chris Cheek, contemporáneo de Rosenwinkel, y la expresión de un lenguaje más moderno en composiciones antiguas. Sin embargo, es también importante realizar estudios sobre composiciones de jazz recientes que puedan exponer el lenguaje musical que se emplea en épocas más actuales.

Un elemento en común de los trabajos anteriormente mencionados, y explicados previamente, es que están basados en standards de jazz. La armonía tonal de ese repertorio permite la adaptación del método schenkeriano para su uso. Sin embargo, no se han encontrado trabajos que emplean esta metodología para el análisis de jazz contemporáneo. Debido a ello, este tipo de análisis no será empleado para la realización de este trabajo debido a que no es conveniente para el tipo de lenguaje armónico no tonal empleado por Rosenwinkel y necesitaría ser adaptado para su uso.

Un trabajo que busca desarrollar una teoría para el análisis de jazz contemporáneo es la tesis *Referential Sets, Referential Tonics, and the Analysis of Contemporary Jazz* de Scott Cook (2012). El autor propone que melodías específicas y eventos armónicos pueden relacionarse entre sí basándose en los pcs (*pitch clases*) que comparten (Cook, 2012). A este grupo de notas compartidas, Cook la denomina “referential set”, el cual sirve de referencia para comprender el contexto musical (armónico, temático e improvisatorio) donde impera. Si bien Cook logra analizar con éxito piezas contemporáneas de jazz mediante la teoría que plantea, la metodología que usa para cada análisis es algo dispar y libre en cada una de ellas, lo cual no deja muy en claro su empleo. A pesar de cierta falta de cohesión en el desarrollo de

la teoría, las ideas planteadas por Cook sirven de referencia para futuros estudios sobre análisis de jazz contemporáneo.

Sobre las publicaciones académicas dedicadas a Kurt Rosenwinkel encontramos una bibliografía muy escasa. Uno de estos trabajos es la tesis de maestría de Jens Hoppe *The Rosenwinkel Introductions: Stylistic Tendencies in 10 Introductions Recorded by Jazz Guitarist Kurt Rosenwinkel* (2017). El autor analiza un aspecto improvisatorio en el jazz diferente al solo, la introducción. A través de este trabajo Hoppe demuestra los diferentes recursos musicales en los aspectos melódicos, armónicos y formales que usa Rosenwinkel dentro de sus introducciones y que caracterizan su estilo. Si bien, el tratamiento de una introducción difiere al de un solo, ambos comparten el aspecto de creación del momento. Dentro de este trabajo se revisan ciertos conceptos como el de tonificación melódica, el cual se refiere al énfasis de una nota mediante diversos métodos para que sea percibida como la tónica momentáneamente (Hoppe, 2017, p.10). Otro concepto importante es el de desviación, que es el cambio súbito e inesperado de la tonalidad. Esta investigación es relevante debido a que elementos estilísticos de las introducciones también pueden ser hallados en los solos como se verá en los siguientes capítulos.

El segundo trabajo es *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica* de Walter Nery (2008). En esta investigación, Nery hace un análisis del solo de *How Deep Is The Ocean* del álbum *Intuit* de 1998. El autor realiza un análisis detallado de los recursos musicales usados por Rosenwinkel en el solo de esta grabación. Si bien, el trabajo muestra los elementos que Kurt emplea con mayor frecuencia en esta improvisación, no hay un mayor análisis y relación de éstos con la armonía, ni tampoco un enfoque en cómo dichas elecciones o preferencias configuran el estilo de Rosenwinkel. Sin embargo, esta investigación nos permite conocer parte de su lenguaje improvisatorio y sirve como un punto de referencia para futuras investigaciones sobre este músico.

La autoetnografía como herramienta para la investigación musical brinda diferentes instrumentos para el desarrollo, observación y reflexión de la práctica musical personal. En el libro de Rubén López-Cano y Úrsula San Cristóbal *Investigación artística en música* (2014), podemos encontrar una guía para la investigación en música. Desde la concepción de un proyecto y la delimitación de la pregunta de investigación, pasando por diversas estrategias metodológicas, y centrándose en la autoetnografía y otros modelos para el estudio de la práctica musical; esta obra se condensa como una guía importante para la investigación musical y la cual será empleada en la metodología de esta investigación.

Ejemplo del uso de la autoetnografía en la investigación musical se pueden observar en las tesis de Karl Schroth *Recursos interpretativos en la guitarra eléctrica a través del manejo técnico* (2022). En este trabajo, el autor explora en un laboratorio autoetnográfico diferentes interpretaciones de una pieza para violonchelo, con el fin de “...definir una manera coherente de abordar idiomáticamente esta obra en la guitarra eléctrica” (p.6). En la tesis de Rodrigo Ñiquen *La sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané como elementos exploratorios en la improvisación musical: 2 colaboraciones en un contexto de base tecnológica* (2022), podemos observar otro ejemplo de autoetnografía en un contexto de exploración colaborativa, donde se exploran la sonoridad y forma musical de los Chiriwanos de Huancané en un contexto de improvisación.

Capítulo 1: Metodología

Para el desarrollo de esta investigación se considera pertinente explicar de antemano los conceptos que se exponen a lo largo de esta tesis. A su vez, para evitar ciertas confusiones con otras interpretaciones, se procederá a definir algunos términos musicales de uso menos amplio. Además, se delimita el marco metodológico empleado en este trabajo correspondiente al proceso de transcripción, el análisis musical y la autoetnografía.

1.1 Transcripción

Para obtener el material a analizar se ha realizado un proceso de transcripción, donde se ha tomado como muestra las notas tocadas por Kurt Rosenwinkel dentro de la sección de solos del tema Zhivago. Se usó el programa de edición de partituras *Sibelius* para este propósito. La dinámica y la articulación no se han tomado en cuenta dentro de la transcripción, debido a que no representan aspectos relevantes dentro del análisis de elementos melódicos en los solos.

1.2 Análisis

Se ha tomado como referencia los libros *Jazz Composition: Theory and Practice* (Pease, 2003), *How to Improvise* (Crook, 1993) y *The Jazz Theory Book* (Levine, 1995) para el análisis de los solos y la composición. La metodología para este análisis no parte de una propuesta planteada por otros autores, sino que se ha construido a partir de los libros anteriormente mencionados. Estas obras no se enfocan en el análisis de jazz, sino que presentan conceptos y recursos de amplio uso por los músicos de jazz o que pueden ser fácilmente entendidos por músicos ajenos a este género musical. Con ello he buscado formular un análisis que me permita extraer los recursos melódicos usados por Rosenwinkel sin la necesidad de emplear conceptos más complejos o rebuscados. A continuación, defino ciertos elementos y terminología que se emplearán en el transcurso de este trabajo.

Desarrollo motivico: Ocurre cuando al menos un elemento musical de un motivo es igual (o bastante similar) al motivo previo, estableciendo continuidad, mientras los otros elementos musicales cambian para crear algo nuevo de interés (Crook, 1993).

Pluralidad: multiplicidad de la función de una nota o acorde. Relacionado al concepto de pedal. En este caso más enfocado a la pluralidad de función de las notas respecto a los acordes y los diferentes niveles de tensión que generan (Grove, 1985).

Head: tema principal de una composición de jazz (Pease, 2003).

Vamp: pequeño pasaje musical formado por la repetición de una progresión de acordes o figura rítmica (Levine, 1995).

Con relación al análisis de la composición, se busca identificar estructuras (como secciones, frases y semifrases) que nos ayuden a comprender la trama planteada por el autor. Para ello, se procederá a identificar las unidades musicales más grandes para luego pasar a estructuras más pequeñas. Esto nos permitirá tener una visión multidimensional de la obra, así como identificar las diversas relaciones que hay entre las partes. Dentro de estas unidades se buscará denotar elementos como ritmo, duración de notas y relaciones interválicas tanto entre las notas como con la armonía. Se buscará entender el contexto armónico de las distintas partes de la composición para comprender la base en la cual se desarrolla la improvisación.

Respecto al análisis de los solos se procederá a identificar las frases presentes, pero se tendrá un mayor énfasis en el uso de los diversos recursos melódicos empleados por Kurt Rosenwinkel. A lo largo del análisis de los solos he identificado seis recursos melódicos que comparten ambas improvisaciones y constituyen gran parte del desarrollo discursivo de estas. Seguidamente, se procede a describir cada uno de estos recursos.

- Secuencia: “Repetición más o menos exacta de una melodía en otra altura, superior o inferior.” (Latham, 2008, p. 1368)

- Recurrencia motivica: motivo que se repite a lo largo de una pieza.
- Superposición: recurso mediante el cual se superpone un acorde, escala o modo para sugerir una tonalidad distinta a la del acorde base (Hoppe, 2017).
- Cromatismo: “Uso de una escala que divide la octava en doce intervalos iguales de un semitono” (Latham, 2008, p. 401).
- Modulación: “Recurso mediante el que se abandona una tonalidad para entrar a otra.” (Latham, 2008, p. 969).
- Sonoridad suspendida: Uso de melodías que se enfocan en el uso de tensiones y evitan el uso de notas del acorde.

1.3 Laboratorio

Se desarrollará un laboratorio autoetnográfico donde se buscará incorporar los recursos melódicos derivados de la transformación estilística de Rosenwinkel en Zhivago a mi lenguaje improvisatorio. Esto se dará a lo largo de diez sesiones donde se explorarán los diferentes recursos provenientes del análisis de las dos versiones de Zhivago realizado en el capítulo 1. La metodología del laboratorio se discutirá a fondo en el capítulo 4 del presente trabajo.

Capítulo 2: Análisis

2.1. Análisis de la composición

Zhivago está compuesto por tres partes: Un *vamp* de cuatro compases que se repite cuatro veces, el tema principal (*head*) y un puente de 8 compases repetido dos veces. Todo esto representa el tema en su totalidad, el cual se repite antes de pasar a la sección de solos, que también usa esta misma forma.

Figura 1

"Zhivago", compás 1-4, introducción

Intro

Ebm Eb/E Fm7 F#m6

x4

El *vamp* está compuesto por una progresión de acordes cuyas tónicas van en forma cromática ascendente. Como se puede apreciar en las diferentes versiones de esta composición, no suele haber un motivo específico en esta sección, sino que la nota Eb se deja sonar y se ornamenta con algunas bordaduras o con notas de la escala de Eb menor pentatónica hasta la entrada de la melodía principal. Además, podemos observar que esta nota se encuentra presente en el contenido armónico de los acordes del *vamp*, funcionando como tónica en el primero, séptima en el segundo y tercero, y sexta en el cuarto acorde. Otro movimiento cromático ascendente, además del bajo, se observa en la tercera de cada acorde y que, una vez terminado el *vamp*, sigue su ascenso en el primer acorde del *head* (ver figura 2).

Figura 2

"Zhivago", terceras ascendentes, compás 1-5

Ebm Eb/E Fm7 F#m6 Gbmaj7

A simple vista es difícil determinar la relación entre estos acordes debido al movimiento cromático entre estos. Aunque, como se ha visto anteriormente, se encuentra una

predominancia de la nota Eb debido a la pluralidad de su función en los acordes del *vamp*. Esta predominancia se percibe también en el uso de la escala de Eb menor pentatónica, la cual genera diferentes niveles de tensiones al superponerse a los acordes de la progresión. Rosenwinkel hace un amplio uso de esta escala en esta sección como se verá más adelante en la sección de solos. Además, el *vamp* funciona como preámbulo a la siguiente sección, el *head*, el cual comienza en el modo de Gb mayor, relativo mayor de Eb menor.

El *head* tiene una estructura irregular de cincuenta y cuatro compases. En ella podemos identificar tres secciones (ver figuras 3, 4 y 5), las cuales son explicadas en los siguientes párrafos.

Figura 3

“Zhivago”, compás 5-18, primera sección del *head*

Esta primera sección la podemos separar en dos frases: la primera del compás 5-12 y la segunda del compás 13-18. La melodía está compuesta por un motivo simple de dos notas como se observa en la primera frase, F y Eb, las cuales se van intercalando en una figura rítmica sincopada. En la armonía encontramos también este movimiento intercalado, de tercera menor, entre los acordes GbMaj7 y Ebm7. La única diferencia en esta frase la

encontramos en el acorde del último compás, $C7sus4$, donde hallamos un movimiento de tritono. Este intervalo se encuentra bastante presente a lo largo de todo el *head*. El último acorde de la primera frase nos sirve como puente para la segunda.

El mismo motivo melódico de la primera frase se repite en la segunda frase, pero una tercera mayor abajo. Del compás 12 al 13 podemos apreciar la repetición del movimiento de tercera mayor descendente entre los acordes. En los compases 13 al 14 encontramos una resolución 4-3 en la melodía respecto a los acordes. La nota Db funciona como cuarta en el $Ab7sus$ y se mantiene, resolviendo como tercera del acorde $AMaj7$. A partir del compás 14 al 17 se observa una modulación a A mayor, relativo mayor del paralelo menor de Gb mayor, centro tonal que rige en la primera frase. La progresión de acordes realiza un movimiento diatónico del primer al cuarto grado lo cual reafirma la modulación. En los compases 17-18 notamos el mismo movimiento que en los compases 11-12 que en este contexto nos regresa al centro tonal del cual partimos, Gb mayor. En toda esta frase se aprecia el tritono en el recorrido desde el $Ab7sus$ al $DMaj7$ a través de los compases 13-17 y su retorno a este primer acorde en el compás 18. Incluso se observa que la melodía de esta sección comprende un tritono, con F como nota más aguda y B como nota más grave.

El uso mayoritario de movimientos simétricos (de tercera menor o mayor, o de tritono) y la ausencia de movimientos de quinta o cuarta, así como de acordes dominantes, nos pone en un contexto ambiguo de tonalidad, al no presentar movimientos resolutivos. Esta ausencia de definición tonal nos lleva hacia un contexto modal en esta sección. Cabe resaltar además el recurso de pluralidad en la melodía de la segunda frase y el énfasis en la nota Db . Esto permite integrar el acorde de $Ab7sus$ que se encuentra al comienzo y final de la frase y que no pertenece al centro modal de A jónico.

Figura 4

“Zhivago”, compás 19-34, segunda sección del head

En esta segunda sección se observa similitud en los seis primeros compases de la primera frase (compás 19-28) con la primera frase de la primera sección. A partir del compás 25 la melodía y armonía cambian. El Eb que funciona como bordadura de F se convierte en E dando paso un movimiento ascendente hasta el A en la última corchea del compás 26. En la armonía se llega al acorde C7sus a través de un movimiento tritonal retardado. Este comienza en el compás 23 con el GbMaj7 llegando al compás 25 en una progresión de terceras menores descendentes. En el siguiente compás podemos apreciar la primera resolución V-I del tema, que además es apoyada con la melodía. El sutil cambio en el motivo y la función 4-3 que representan estas notas (F y E) sobre el acorde C7sus nos conduce a una resolución en FMaj7. En este acorde, además, se observa los tres primeros grados de la escala de F mayor, lo cual rompe con el centro modal de los compases anteriores. Los últimos dos acordes, a simple vista, no guardan relación con el nuevo centro modal establecido. Pero es la melodía la que nos permite darles sentido al Eb7 y al Bm7. La nota A, que es anticipada en el compás 26, se mantiene sonando en estos dos compases. La pluralidad de la función de ésta varía respecto a los acordes donde va pasando siendo tercera en la última corchea del compás 26 y

oncena aumentada y séptima menor en los compases 27 y 28 respectivamente. Este paso que sucede en los últimos compases nos da una sensación de tensión y suspenso, y que sirve de puente para dar paso a la siguiente frase.

En la segunda frase (compás 29-34) se aprecia como la melodía enfatiza la triada de F mayor al ser las notas de mayor duración partes de este acorde. A excepción del DbMaj7 en el compás 33, todos los acordes pertenecen a F jónico. En los compases 29 y 30 se observa un movimiento de tercera menor descendente en los acordes y un movimiento de tercera menor ascendente en los compases 31 y 32. Podemos notar la relación entre estos dos pares de acordes, teniendo los dos primeros función de subdominante (IV y II de F mayor) y los segundos función de tónica (VI y I de F mayor). Se puede suponer a partir de esto una resolución plagal, que se puede entender con el movimiento de quinta justa ascendente entre los compases 30 y 31. Entre estos primeros cuatro compases de esta frase podemos observar como la nota A también se mantiene presente, conservando su calidad de séptima en el compás 29, luego convirtiéndose en tensión novena en el siguiente compás y resolviendo como tercera en el compás 32. A partir de este último compás empieza una progresión de terceras mayores descendentes en los acordes que culmina en el primer acorde de la tercera sección (compás 35). Esto forma una triada aumentada en el movimiento del bajo. En estos tres acordes (compás 32-34) la melodía tiene una relación de tercera para cada uno de ellos. El DbMaj7 del compás 33 se entiende como un préstamo del modo menor de F.

Los primeros seis compases de esta sección continúan con el Gb jónico proveniente de la sección anterior, y son además una reiteración del motivo presentado al comienzo del *head*. En los siguientes compases se da un cambio de centro modal a F jónico. Los movimientos de tercera, tanto mayor como menor, en los acordes abundan y como en la primera sección nos dan una sensación de ambigüedad.

Figura 5

“Zhivago” compás 19-34, tercera sección del head

Esta última sección presenta dos frases. La primera (compases 35-42) es igual a la de la sección segunda, tanto melódica como armónicamente, pero transpuesta un semitono abajo. Por ende, sus características también son similares, realizando un movimiento de tritono retardado, del compás 39 al 41, llegando a un acorde dominante suspendido que resuelve en V-I a un nuevo centro modal, E lidio. La segunda frase (compases 43-58) presenta unas características diferentes a las que hemos visto hasta ahora.

Figura 6

“Zhivago” segunda frase, tercera sección. Agrupación de 5 compases.

The image displays four systems of musical notation, each representing a five-measure phrase. The first system (measures 43-47) features a sequence of chords: B^b7(sus4), Bmaj7, C[#]m7, D[#]m7, and Emaj7. The second system (measures 48-52) follows with B^b7(sus4), Bmaj7, C[#]m7, D[#]m7, and Eb/E. The third system (measures 53-57) repeats the first system's progression: B^b7(sus4), Bmaj7, C[#]m7, D[#]m7, and Emaj7. The fourth system (measure 58) consists of a single measure with the chord B^b7(sus4).

Los acordes en esta sección siguen un ciclo de cinco compases como se aprecia en el primer sistema de la figura 6. Esta progresión es la misma que la presente en la segunda frase de la primera sección (compás 13-17), pero transpuesta un tono arriba. La progresión sufre una pequeña variación en la repetición del segundo sistema. El último acorde cambia de calidad, de Emaj7 a Eb/E, lo cual también da paso a un cambio en la melodía que se verá más adelante. Se reitera el ciclo en el tercer sistema, sin ninguna variación, para luego terminar en el último compás de la frase con el primer acorde de esta progresión.

Figura 7

“Zhivago” segunda frase, tercera sección. Motivo de 4 compases.

The image displays a musical score for a four-measure motif. It consists of four systems of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first system (measures 43-46) features a melodic line starting on G# in measure 43, moving to D# in measure 44, and returning to G# in measure 45. The second system (measures 47-50) repeats this motif. The third system (measures 51-54) shows a variation where the melodic line starts on G# in measure 51, moves to D# in measure 52, and returns to G# in measure 53. The fourth system (measures 55-58) shows a variation where the melodic line starts on G# in measure 55, moves to D# in measure 56, and returns to G# in measure 57. The chord symbols above the notes are: System 1: Bb7(sus4), Bmaj7, C#m7, D#m7; System 2: Emaj7, Bb7(sus4), Bmaj7, C#m7; System 3: D#m7, Eb/E, Bb7(sus4), Bmaj7; System 4: C#m7, D#m7, Emaj7, Bb7(sus4).

Como se aprecia en la figura 7, hay un motivo melódico de cuatro compases (del 43 al 46) que se repite dos veces, con una variación en el tercer sistema. La nota G# se mantiene por dos compases para luego bajar al D# por grados conjuntos y luego regresar al G# en la repetición del motivo. Esto nos da una sensación cíclica en la melodía. En el tercer sistema se observa una pequeña variación. Se aprecia un cambio de octava del G# en el compás 52, acompañado de un cambio en la calidad del acorde como vimos anteriormente. En el siguiente compás, se aprecia un cambio en el motivo, hay un salto de séptima mayor al G y se rompe el desplazamiento melódico por segundas al introducir una tercera menor descendente que nos dirige a E. Esto sucede sobre el Bb7sus, que es el primer acorde de la progresión vista en la figura 6. Como se observa en los primeros dos sistemas de esta figura, el Bb7sus está acompañado por la nota G#, la cual es séptima del acorde. En el tercer sistema, donde aparece la variación melódica, las notas G y E cumplen función de tensión 13 y #11 respectivamente. Esta tensión generada nos traslada al último sistema de la figura 7, en donde observamos una ruptura con el motivo que se había presentado. Estos cuatro compases finales hacen un desplazamiento ascendente por grado conjunto, con excepción del C en el compás

58, el cual no pertenece a E lidio. Se llega al clímax del *head* en este compás final, que nos dirige a la siguiente parte, el puente.

Es importante señalar el paso de tritono que ocurre de la primera a la segunda frase, en los compases 42 y 43. Este movimiento se repite en el paso del último al primer compás de la progresión de cinco acordes vista en la figura 6. A lo largo del tema este salto de tritono ha servido para entrar a un nuevo centro modal mediante una resolución V-I. Como observamos a lo largo de la segunda frase, esta resolución no se llega a completar hasta el final de la frase, donde se tendría que llegar a un nuevo centro modal en Eb.

Figura 8

“Zhivago”, compás 59-66, puente

The musical notation for the bridge of "Zhivago" (measures 59-66) is shown in treble clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 59 starts with a boxed 'B' above the staff and the chord Bbm7(sus4). The melody begins with a half note Bb. Measure 60 has the chord Abm7(sus4) and a half note Ab. Measure 61 has the chord Gbmaj7 and a half note Gb. Measure 62 has the chord Fm7 and a half note F. Measure 63 has the chord Ebm7(sus4) and a half note Eb. Measure 64 has the chord Dbmaj7 and a half note Db. Measure 65 has the chord Cm(b6) and a half note C. Measure 66 has the chord B6 and a half note B. A slur covers the notes from measure 63 to 66. The piece ends with a double bar line.

Como hemos visto anteriormente, la tendencia de resolución V-I de los acordes dominantes suspendidos nos llevarían a un nuevo centro modal en Eb para el puente, debido a que viene del acorde Bb7sus. La melodía nos muestra una escala menor descendente de Eb. La falta de sexta nos deja una sensación de ambigüedad respecto a un modo menor específico, pudiendo ser un modo dórico o eólico. Si revisamos los acordes tampoco podemos encontrar una respuesta concreta, respecto a un modo definido. A excepción de los dos primeros acordes, donde la melodía cumple función de cuarta, los demás acordes tienen a la melodía cumpliendo función de tercera. El bajo de la progresión de acordes dibuja una escala menor de Bb con un cromatismo en el segundo grado, lo cual a su vez nos dificulta diferenciar entre un modo eólico y frigio. Encontramos entonces un problema para definir un

modo por la presencia de las notas C y B, que son también las notas que caracterizan al modo dórico y eólico en Eb. Pero estas notas no solamente las encontramos en el bajo sino, además, en el contenido armónico de los acordes, como se observa en la figura 9, remarcado en notas más grandes. Resulta bastante ambiguo definir un modo para esta sección, sea en Bb o en Eb, pero si podemos definir la presencia de una sonoridad menor.

Figura 9

“Zhivago”, puente, contenido armónico

The musical score for the bridge of "Zhivago" is presented in two systems of piano accompaniment. The first system contains four measures with the following chords: Bbm7(sus4), Abm7(sus4), Gbmaj7, and Fm7. The second system contains four measures with the following chords: Ebm7(sus4), Dbmaj7, Cm(b6), and B6. The notes for the chords are written in both treble and bass clefs.

A grandes rasgos podemos definir a Zhivago como un tema modal que gravita en gran parte entre las sonoridades de Eb menor y Gb mayor, con una melodía simple pero cautivante. Podemos apreciar la destreza compositiva de Rosenwinkel en esta obra, las diferentes relaciones armónicas y melódicas vistas en el análisis nos muestran la complejidad de esta obra. La melodía logra ensamblar las diversas partes dando cohesión al tema. Como ya se ha visto, hay ciertas partes más ambiguas y difíciles de definir, lo cual deja mayor libertad de interpretación al momento de ejecutar un solo. Es por ello que nos apoyaremos del análisis de los solos para saber cuál es la sonoridad que el artista tiene en mente para tales secciones, así como el resto de la composición.

2.2. Zhivago - *The Next Step* (2001)

Esta primera versión que será analizada es la primera grabación de estudio de Zhivago. Esta se encuentra en el álbum “The Next Step” publicado el año 2001. La versión fue grabada en formato cuarteto, conformado por bajo, batería, guitarra y saxofón tenor.

A grandes rasgos podemos percibir ciertos elementos que resaltan en este solo. Se observa que la improvisación está compuesta por frases largas, gran parte de ellas desarrolladas a partir de secuencias. Se distingue, además, la reiteración de ciertos motivos y fórmulas interválicas a lo largo del solo los cuales serán vistos más adelante. Otros recursos usados por Rosenwinkel son la superposición de arpeggios y escalas; además, el uso de notas en común y cromatismo para modular. Se logra identificar también cierto énfasis en las tensiones de los acordes, evitando además el uso de la tercera, dándole una sonoridad suspendida a algunos pasajes melódicos, especialmente sobre acordes menores. Por último, podemos destacar el uso de escalas pentatónicas y líneas cromáticas en este solo, lo cual también configura la sonoridad que quiere plasmar Rosenwinkel en esta versión. A continuación, se hará un análisis detallado de los elementos mencionados.

2.2.1. *Secuencias y motivos*

Uno de los elementos presentes con mayor frecuencia en este solo es el uso de secuencias.

Figura 10

Zhivago (2001), compás 44-48



Un recurso bastante frecuente usado por Rosenwinkel en las secuencias es remarcar los grados más importantes del acorde, como la tercera y la séptima. Como se muestra en la figura 10, el motivo de quinta justa determina estos grados, con excepción de los compases

45 y 46 donde las notas cumplen función de quinta y novena. La secuencia concluye en el último compás y se conecta con otro motivo para terminar la frase musical.

Figura 11

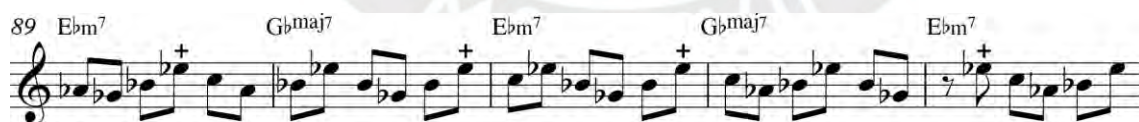
Zhivago (2001), compás 64-70



Otra sonoridad de amplio uso, tanto en secuencias como en el solo en general, es la sexta. El motivo presente en la figura 11, de una duración de dos negras, pasa por los grados 7-6-3 de cada acorde. Esta duración de dos tiempos en un compás de tres genera disonancia métrica produciendo anticipación y retardos. En el tercer tiempo de los compases 66 y 68 observamos la anticipación del motivo que pertenece al siguiente acorde, mientras que en el primer tiempo del compás 65 se observa un retardo del motivo del acorde Bbm7. La variabilidad de estos casos depende de la repetición o no del motivo, pero como se puede analizar esta elección busca respetar los cambios de acordes. Cabe agregar que Rosenwinkel opta por el uso de sexta mayor en los acordes de Bbm7 y Abm7, en tanto usa la sexta menor para Fm7.

Figura 12

Zhivago (2001), compás 89-93



En este ejemplo se observa el uso de arpeggios de los acordes Ab y Ebm en alternancia. La cruz señala la aparición del arpeggio descendente de Ab, el cual entra a contratiempo, seguido luego por el arpeggio de Ebm en una figura más prolongada. Se aprecia también, el uso de la superposición de la triada de Ab sobre los acordes GbMaj7 y Ebm7 genera las tensiones 9, #11 y 13 sobre el primero y 11 y 13 sobre el segundo, produciendo una sonoridad lidia y dórica respectivamente.

Figura 13

Zhivago (2001), compás 104-107



A diferencia de los anteriores ejemplos, donde las secuencias estaban subordinadas a los acordes, esta se desarrolla sobre el modo de Gb lidio. El motivo tiene una estructura interválica de 1-4-5-6-5 y va ascendiendo por grado conjunto, empezando en el tercer grado en el segundo tiempo del compás 104. Asimismo, el motivo tiene una extensión de cinco corcheas, lo cual genera tensión y un desplazamiento en su repetición. Debido a ello la secuencia termina en el primer tiempo del compás 107, sobre la tónica del acorde, cerrando la frase.

Figura 14

Zhivago (2001), compás 112-113



En la figura 14, se aprecia una secuencia de arpeggios ascendentes de los acordes Ebm, F#m y Am, los cuales se encuentran a una distancia de tercera menor sucesivamente. La frase produce un acorde de A^o7 con las notas superiores de cada arpeggio y el C del primer tiempo. También se generan saltos de tritono entre estas notas y las que les suceden. Como puede observarse, esta frase genera bastante disonancia debido a la superposición de acordes que no pertenecen a la tonalidad y la relación interválica entre ellos. No obstante, esta disonancia se resuelve al llegar al acorde de Am, el cual pertenece a la tonalidad de esta sección.

Figura 15

Zhivago (2001), compás 142-155

142 Bbm7(sus4) Abm7(sus4) Gbmaj7 Fm7 Ebm7(sus4)

147 Dbmaj7 Cm(b6) B6 Bbm7(sus4)

151 Abm7(sus4) Gbmaj7 Fm7 Ebm7(sus4) Dbmaj7

Este es el uso más extenso de secuencias en el solo. El motivo está compuesto por los grados 1-5-7 y 3-6-7 una octava más arriba. Como se ha señalado anteriormente, Rosenwinkel opta por el uso de sexta mayor sobre los acordes Bbm7, Abm7, como también en Ebm7, y de sexta menor sobre Fm7. En el último acorde hay una variación en la armonía, Kurt toca D y A generando un acorde de Dm7 sobre DbMaj7.

2.2.2. Recurrencia motívica

A lo largo del solo podemos encontrar algunos motivos que se van reiterando en diferentes frases como veremos a continuación.

Figura 16

Motivo cromático ascendente, compás 0-1 y 74-86

The musical notation for Figure 16 is presented in three staves. The first staff shows measures 0-1 with a chromatic ascending motif starting on D# and moving up to G#. Above the staff are the chords F#m6 and Gbmaj7. The second staff shows measures 74-86 with a similar motif, but with a variation in measure 82. Above the staff are the chords Fm7, F#m6, Ebm, and Eb/E. The third staff shows measures 82-83 with a further variation, including more chromaticism. Above the staff are the chords Fm7, F#m6, Ebm, Eb/E, and Fm7.

Este motivo específicamente aparece en la sección del vamp, sobre el acorde de F#m6. Éste se ve por primera vez al comienzo del solo, empezando en la nota D# y asciende sobre el modo dórico de F# hasta la nota G# para luego seguir su subida cromáticamente hasta el C#. Como se ve en la figura 16, el motivo tiene una pequeña variación en los c. 82-83, al estar más anticipado y presentar más cromatismos.

Figura 17

Motivo 1-2-5-3 | 6-7-6-5, compás 20-22, 33-34, 120-121, 138-139

The musical notation for Figure 17 is presented in four staves. The first staff shows measures 20-22 with a diatonic motif. Above the staff are the chords Gbmaj7, Ebm7, and C7(sus4). The second staff shows measures 33-34 with a similar motif. Above the staff are the chords Dm7 and Fmaj7. The third staff shows measures 120-121 with a similar motif. Above the staff are the chords Fmaj7 and Dm7. The fourth staff shows measures 138-139 with a similar motif. Above the staff are the chords C#m7 and D#m7.

Como se puede apreciar, el motivo presenta una estructura diatónica, pasando por los grados 1-2-3-5 y 6-7-6-5, con ligeras variaciones en cada ejemplo. Dicho recurso aparece al

inicio de frase y sobre contextos tonales definidos, los cuales se reafirman con esta frase diatónica. Se observa además que, en los tres primeros ejemplos, el motivo es seguido por una nota mantenida que luego se altera cromáticamente para modular.

Figura 18

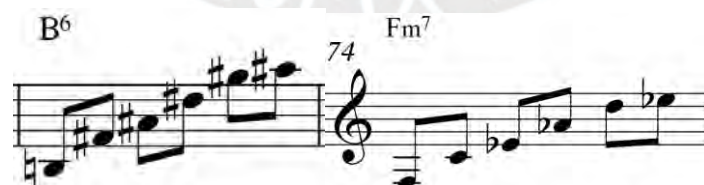
Motivo escalar descendente, compás 42-43, 127-128, 132-133



Particularmente, este motivo es repetido con la misma estructura rítmica y melódica, y también, inicia en la segunda corchea del segundo tiempo en los tres ejemplos mostrados. Asimismo, las frases continúan de manera similar en cada ejemplo, con el empleo de un motivo de quinta justa. Es importante señalar que dicho motivo se presenta en el contexto modal de E lidio sobre la tercera sección del *head*.

Figura 19

Motivo 1-5-7-10-13-7, compás 63 y 74



El motivo de la figura 19 presenta la misma estructura interválica que la secuencia mostrada en la figura 15. Como se puede observar, este motivo se construye también a partir de los grados del acorde por el cual transita. Además, su uso se presenta al comienzo de frase,

conectando con la secuencia de la figura 11 en el primer ejemplo y con el motivo cromático de la figura 16 en el segundo ejemplo.

El uso de motivos ya sea dentro de una secuencia o empleados con cierta recurrencia a través del solo genera cohesión dentro de la improvisación. La forma en cómo Rosenwinkel hace uso de secuencias dentro de este solo es, en la mayoría de los casos, para definir la calidad de los acordes por los cuales transita o para reafirmar la sonoridad del modo por el cual transcurre la frase. En otros casos, como en la figura 12 y 14, el uso de este recurso se emplea para resaltar tensiones y generar disonancias. Es importante añadir que estas secuencias suelen presentar ligeras variaciones rítmicas o agrupaciones que generan desplazamientos rítmicos, logrando darle mayor interés a este recurso que tiende a ser predecible. Por otro lado, la recurrencia de motivos logra dar cierta familiaridad entre las frases presentadas y las diferentes secciones del tema. Como se ha podido destacar, algunos de estos motivos se presentan en secciones específicas, así como también, forman frases con cierta similitud estructural, como se ha comentado sobre la figura 17. Asimismo, la reiteración de motivos disonantes, como el visto en la figura 16, brinda mayor familiaridad a este tipo de sonoridad. En suma, podemos decir que el uso de secuencias y motivos brinda coherencia al discurso improvisatorio, ya que logra crear relaciones dentro de frases y entre éstas, además por ser un recurso ampliamente utilizado dentro del solo.

2.2.3. Superposición

Como hemos observado en la figura 12 y 14, Rosenwinkel superpone arpeggios, como también escalas en otros ejemplos, para producir ciertas sonoridades sobre los acordes por los que transita, o para generar tensión melódico-armónica. A continuación, se mostrarán más ejemplos del uso de este recurso.

Figura 20

Zhivago (2001), compás 2-5



En la figura 20, se observa la superposición del arpeggio descendente de Fm7 por medio de un motivo de dos tiempos. Las notas del arpeggio funcionan como tensiones tanto en GbMaj7 (Ab, C y Eb como 9, #11 y 13) como en Ebm7 (F, Ab, C como 9, 11 y 13). Como resultado, la frase produce poca definición de la calidad de los acordes al no presentar los grados 3 y 7 de éstos.

Figura 21

Zhivago (2001), compás 30-31

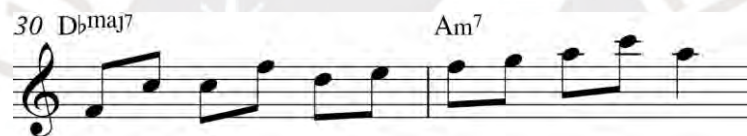
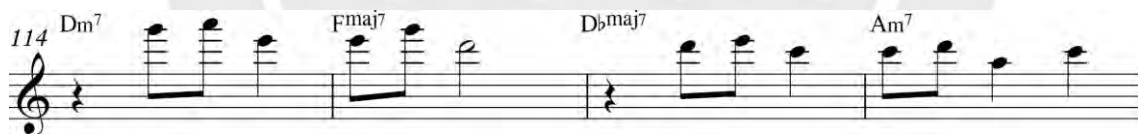


Figura 22

Zhivago (2001), compás 114-117



En estos dos ejemplos se aprecia el uso de recursos similares en las frases, las cuales se encuentran en la misma sección del tema. En la figura 21, encontramos una frase sobre D menor, generando una tensión b9 con la nota D sobre el DbMaj7. En la figura 22, se observa un caso similar, esta vez con una frase en la escala pentatónica de A menor. Se presenta una disonancia de b9 y #9 sobre DbMaj7, pero la continuidad de la escala pentatónica junto al motivo descendente, de dos corcheas y una negra, logra suavizar el uso de estos grados.

de esta frase, terminando ésta con el arpeggio ascendente del acorde. En este caso se aprecia cómo no se opta por el uso de una nota común para la modulación; por el contrario, se emplea la nota F, la cual es ajena al modo de E lidio. Esta nota nos permite definir el modo por el cual transita esta frase, Eb eólico. El uso de F como bordadura da un paso más suave al cambio de centro modal.

Figura 26

Zhivago (2001), compás 112-113



Como se ha comentado anteriormente en la sección de secuencias, esta frase superpone una secuencia de triadas menores que se encuentra fuera de la tonalidad de esta sección para generar un alto contenido disonante. La frase se resuelve con el arpeggio de A menor sobre el acorde de Gm7, resaltando todas sus tensiones.

Podemos apreciar como Rosenwinkel hace uso de la superposición, principalmente para darle mayor énfasis a las tensiones, haciendo a la vez un uso menor de las notas del acorde y en ocasiones prescindiendo de la tercera. Por otra parte, este recurso se ve usado a través de varios acordes, en motivos o frases de dos a más compases, gracias a la gran duración de los centros modales que se encuentran dentro de este tema. Pero, también, permite integrar, como se aprecia en las figuras 21 y 22, acordes que están fuera del centro modal, generando cierto nivel de tensión armónica-melódica. Sin embargo, Rosenwinkel también hace uso de la superposición para generar mayores niveles de tensión, usando arpeggios que no pertenecen al modo por el cual transita.

2.2.4. Cromatismo

El uso de cromatismos es otro elemento más que caracteriza el lenguaje improvisatorio de Rosenwinkel. Este recurso se ve ampliamente usado dentro del solo al

momento de modular. No obstante, esta no es la única situación donde se hace empleo de ello. El *vamp* es una sección altamente cromática y Kurt aprovecha esta cualidad para hacer un uso extenso de cromatismos cada vez que transita por dicha sección.

Figura 27

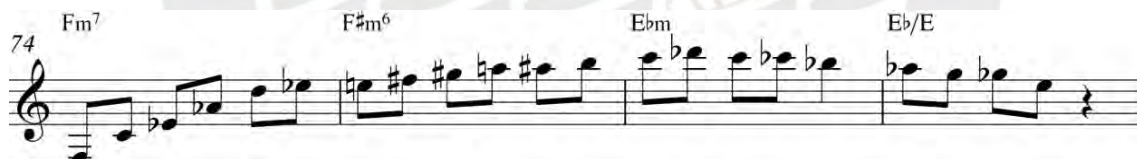
Zhivago (2001), compás 0-2



La figura 27 muestra la entrada anticipada al solo, en la cual Rosenwinkel toma los últimos dos compases del *vamp*. La frase está construida sobre el modo de F# dórico, resaltando las notas del acorde F#m6 en las corcheas a contratiempo. El uso de cromatismos se da entre la tercera y la quinta del acorde, A y Db respectivamente, para luego descender sobre un arpeggio de Fm7.

Figura 28

Zhivago (2001), compás 74-77



Un motivo similar al visto anteriormente podemos encontrar en la figura 28, con un inicio de frase diferente, pero con el motivo cromático en la misma posición y sobre el mismo acorde. En el primer compás Kurt emplea el motivo que luego usa en la secuencia previamente vista en la figura 15. A medida que la frase sigue su curso la modulación entre acordes es menos definida. El arpeggio del primer compás define con claridad el modo de F dórico y el cambio a F# dórico en el compás siguiente es también preciso debido al recurso de modulación por semitono visto anteriormente. En el tercer compás encontramos un alto contenido cromático, remarcando la tensión 13 sobre el acorde de Ebm7. La nota Bb en el tercer tiempo de este compás es un breve reposo y término de la línea cromática que venía del

segundo tiempo del segundo compás. Por último, el cuarto compás se puede interpretar de dos maneras; como una continuidad sobre el modo de Eb menor, con la cuarta y tercera en los tiempos fuertes, reposando al final en la raíz de acorde; o como una frase sobre E mayor. En consecuencia, se da una sensación ambigua tanto a la sonoridad de este fragmento como de la totalidad de esta frase.

Figura 29

Zhivago (2001), compás 78-87

The musical score shows two staves of music. The first staff begins at measure 78 with a whole rest, followed by notes in measures 79, 80, 81, and 82. The second staff begins at measure 83 with a quarter note, followed by notes in measures 84, 85, 86, and 87. Chord symbols are placed above the notes: Fm7, F#m6, Ebm, Eb/E, Fm7, F#m6, Ebm, Eb/E, Fm7, F#m6.

Esta frase larga tocada sobre el *vamp* presenta una gran cantidad de cromatismos y disonancias. Los primeros dos motivos, del compás 78-79 y 80-81, muestran un similar contorno melódico. El primer motivo empieza con un salto de tritono, seguido por una bordadura cromática ascendente y descendente sobre la nota D#, para luego terminar en esta misma nota luego de un salto ascendente a F#, dándole énfasis a D#. El segundo motivo empieza con la superposición de un arpeggio de C mayor sobre Ebm. Seguido a ello, se aprecia el mismo caso de bordadura que el motivo anterior, pero sobre la nota C#. Por último, se superpone el arpeggio de Ab mayor sobre Eb/E. A partir del compás 82 la frase continúa con una línea cromática ascendente. Sobre Fm7 se observan notas del acorde en los tiempos fuertes, mientras que en los tiempos débiles se encuentran notas de paso cromáticas. Por el contrario, sobre F#m6 las disonancias se encuentran en los tiempos fuertes y las notas del acorde en los tiempos débiles. La línea desciende sobre el acorde de Ebm7, ocurriendo en el último tiempo de este compás una anticipación de las notas del siguiente acorde. Esto también ocurre en el último tiempo de los compases 86 y 87. Otro elemento que genera

tensión es el uso de intervalos de tritono en la melodía como se puede apreciar en los compases 84-85 con la nota G y C#, y en los compases 86-87 con A y Eb.

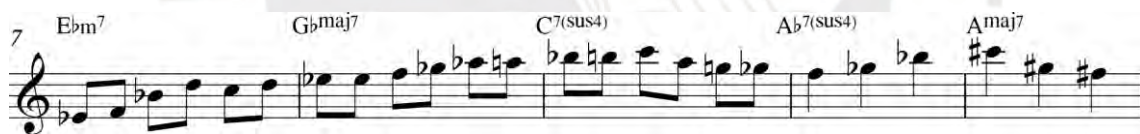
Se observa como Rosenwinkel hace uso del cromatismo en esta sección para generar diversos niveles de tensión y disonancia. No obstante, el desarrollo motivico y el uso de un contorno melódico definido, donde podemos apreciar un reposo en los descensos de las frases, generan coherencia en el uso de las disonancias. Esto hace que esta sección, a pesar del mayor uso de cromatismos y disonancias en comparación con el resto del solo, suene integrada y en concordancia con la totalidad de la improvisación.

2.2.5 Modulación

Como ya se ha visto en el análisis del tema, éste presenta diversos puntos de modulación usualmente marcados por acordes de séptima suspendido. En los siguientes extractos se mostrará como Kurt transita por estos pasajes y cuales recursos emplea para ello.

Figura 30

Zhivago (2001), compás 7-11



Los dos primeros compases de la figura 30 comienzan con una frase en Eb menor melódica y modulan hacia un C mixolidio por un movimiento cromático de Ab a C. La frase desciende mediante un arpeggio de F mayor, y modula hacia Ab mixolidio usando la nota F como eje entre estos dos modos. Lo mismo sucede en el último compás, sobre Ab7sus se forma un arpeggio de GbMaj7 y se conecta con la A mayor por medio de Db/C#, nota común entre ambos modos.

Figura 31

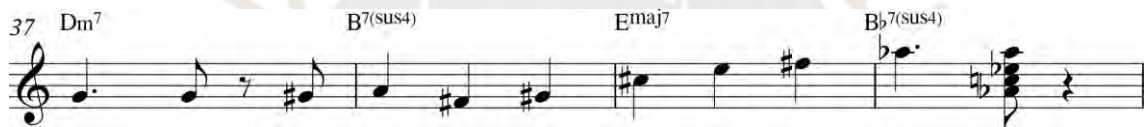
Zhivago (2001), compás 21-24



En este ejemplo, se apunta a una modulación de Gb mayor a F mayor. Se puede apreciar una conducción de voces hacia la nota F, la cual es compartida por ambas tonalidades. Esta nota se mantiene, presentándose un movimiento oblicuo ascendente desde la nota Db, la cual se altera cromáticamente a D para dar paso a la nueva tonalidad en F mayor. La frase continúa haciendo una cita de la melodía, reafirmando la modulación.

Figura 32

Zhivago (2001), compás 37-40



Podemos observar en la figura 32 otra modulación mediante movimiento cromático entre los dos primeros compases. En el último compás, se aprecia una reinterpretación del G#, nota a la cual apunta la frase, por Ab. Seguido a ello, el acorde Ab mayor afirma la modulación hacia Bb mixolidio.

Figura 33

Zhivago (2001), compás 54-56



En este ejemplo, la frase presenta notas pertenecientes a ambos modos, E lidio y Eb menor. El movimiento que resalta el cambio entre estos modos es el cromatismo de F# a F.

Figura 34

Zhivago (2001), compás 94-96



Observamos en el primer compás de la figura 34 como el mantenimiento de la nota F da paso a un movimiento escalar sobre C mixolidio similar al motivo revisado en la figura 31. El arpeggio descendente de F mayor conecta con el arpeggio de Eb menor en el contexto del nuevo modo sobre Ab mixolidio.

Como puede apreciarse, Rosenwinkel suele emplear notas comunes entre los modos por los cuales transita o realiza un movimiento cromático para conectar las notas de ambos modos. Además, tiende a hacer uso de arpeggios o movimientos escalares para reafirmar la nueva tonalidad a la cual arriba.

2.2.6. Sonoridad suspendida

Como se ha mencionado anteriormente, Rosenwinkel tiende a priorizar dentro de este solo el uso de tensiones, dejando de lado en varias ocasiones el uso de la tercera. En la mayoría de los casos, esta ausencia se da sobre acordes menores. Por tanto, podemos decir que Kurt busca destacar una sonoridad suspendida dentro de su improvisación, dando cierta ambigüedad a los acordes al no presentar esta nota que define su cualidad, la tercera. Rosenwinkel no solamente se apoya en la superposición, que es donde se puede observar gran parte de estos casos, sino también en la forma como construye sus melodías.

Si dejamos a un lado el empleo de escalas en este solo, el uso de arpeggios de triadas o cuatriadas es escaso, en su lugar encontramos un amplio uso de intervalos de cuarta y quinta justa. Es decir, Rosenwinkel presenta mayor preferencia por el uso de intervalos de cuarta cuando realiza un movimiento mayor a una segunda. Dentro de las secuencias podemos

observar varios ejemplos de ello, como en las figuras 10 y 11 donde encontramos motivos de cuarta y quinta, o en la figura 13 donde los saltos usan estos intervalos.

En síntesis, se ha podido apreciar que, dentro de este solo, Rosenwinkel tiene una predilección por el uso de secuencias para la construcción de frases, así como también una mayor tendencia al empleo de tensiones sobre los acordes. Se aprecia también que hay un mayor uso de arpeggios o frases que contienen intervalos de cuarta o quinta, y una menor aparición de frases escalares. Debido a ello, el artista genera frases con un gran rango melódico, usando así los diferentes registros de la guitarra. Las frases que él improvisa tienen una dirección melódica bastante definida, lo cual ayuda especialmente a cohesionar el uso de disonancias, generando momentos de tensión y reposo en los finales de frase.

Respecto a la sonoridad que plasma Rosenwinkel en este solo, como ya se ha mencionado anteriormente, se observa un amplio uso de intervalos de cuarta y quinta. Con ello, se aprecia, además una mayor elección de uso de tensiones sobre los acordes, en comparación con las notas que los conforman. Junto a la ausencia del uso de la tercera sobre los acordes, mayormente menores, Rosenwinkel genera una sonoridad suspendida, la cual junto al uso de arpeggios y escalas le permite generar diferentes niveles de tensión melódica y armónica. Otro recurso que podemos observar es el uso de cromatismos en las modulaciones, de manera que los cambios de centros modales sean menos bruscos. También, se observa el uso de esta herramienta para crear interés melódico a través de las disonancias, como podemos apreciar en la sección del *vamp*.

2.3. Zhivago - Our Secret World (2010)

Esta segunda versión de Zhivago pertenece al álbum “Our Secret World” lanzado en el año 2010. Así como el resto del álbum, esta versión fue grabada en formato big band.

Debido al formato de big band, Rosenwinkel tiene un sólido soporte armónico, dándole una mayor libertad y enfoque en el papel melódico en comparación con la primera

Figura 36

Zhivago (2010), compás 11-17

11 Fm7 F#m6 Ebm Eb/E

15 Fm7 F#m6 Gbmaj7

En la figura 36, seguimos viendo el uso de la superposición sobre el *vamp*. Esta frase está construida sobre la escala de Eb menor pentatónica. En los compases 13-17 se aprecia un motivo descendente con salto sobre esta escala. Dentro de este patrón descendente observamos que Rosenwinkel introduce un motivo cromático ascendente en los compases 15 y 16. En este último compás, el salto de Eb a Bb es retardado con una línea cromática descendente, para luego finalizar esta secuencia con un salto de quinta ascendente hacia F, terminando esta frase con la tercera y séptima de GbMaj7.

Figura 37

Zhivago (2010), compás 19-24

19 Gbmaj7 Ebm7 Gbmaj7 Ebm7 Gbmaj7 C7(sus4)

Esta frase superpone un arpeggio de Eb7sus con la novena añadida. Esto crea una sonoridad suspendida, no solamente por la calidad del arpeggio sino también porque realza las tensiones del acorde GbMaj7 y omite el uso de la tercera en ambos acordes. Es recién en el compás 23 donde se marca un énfasis en la tercera del mencionado acorde para luego modular momentáneamente a C7sus a través de un arpeggio descendente de F mayor.

Figura 38

Zhivago (2010), compás 23-27



Aquí podemos apreciar como Rosenwinkel conecta la frase del compás 23-27 con la del compás 27-33 mediante la conducción de voces. Como se muestra en la figura 37, hay una línea descendente que se enfatiza con saltos, en el caso del compás 24, y mediante bordaduras, en los compases 25 y 26. Este recurso resulta ser bastante útil para conectar frases y además permite una modulación menos brusca.

Figura 39

Zhivago (2010), compás 27-33



En esta figura, se aprecia en los tres primeros compases una frase sobre la tonalidad de A mayor. Sobre el acorde de Ab7sus se observa que esta frase se prolonga y modula hacia un nuevo centro tonal en Gb mayor. La pluralidad de las notas Ab y Gb, que son séptima y sexta en A mayor y raíz y séptima sobre el acorde de Ab7sus, permite una modulación más sutil entre ambos centros tonales. En los últimos tres compases la frase prosigue sobre la tonalidad de Gb mayor.

Figura 40

Zhivago (2010), compás 35-39

La frase empieza con la repetición de un motivo, enfatizando la nota F. Luego, se da un salto hacia una escala ascendente sobre F mayor, la cual luego baja cromáticamente hacia la novena de Bm7, C#.

Figura 41

Zhivago (2010), compás 41-47

Podemos apreciar en esta figura la similitud de la estructura melódica entre los dos primeros compases de esta frase y la vista en el compás 28-30. La única diferencia entre ambas es el grado a partir del cual se construye la melodía. La frase continúa remarcando el tercer y primer grado de la tonalidad de F mayor. En el compás 45 se aprecia una breve modulación hacia Db mayor y luego se retorna a la tonalidad original en los compases siguientes mediante un semitono.

Figura 44

Zhivago (2010), compás 67-73

Los primeros tres compases de esta frase transcurren en B mayor y luego modula, pero no usando los recursos de cromatismos o nota en común, sino con un salto de tritono, generando una sonoridad más brusca en esta modulación. En los siguientes compases se observa una secuencia de arpeggios descendentes. En el compás 70, se superpone un arpeggio de Fm7 y en los dos siguientes compases se usa el arpeggio de esos acordes.

Figura 45

Zhivago (2010), compás 75-79

Esta frase está construida sobre el modo de Eb menor, modulando momentáneamente a C dórico en el compás 77 por medio de Eb, nota en común entre ambos modos. La frase regresa a Eb menor, mediante un paso cromático, en la cima de la melodía y luego desciende sobre este modo.

Figura 46

Zhivago (2010), compás 80-83

En esta figura, se observa una secuencia de arpeggios sobre los acordes de la armonía.

Figura 49

Zhivago (2010), compás 97-104

97 Fm7 F#m6 Ebm Eb/E Fm7

102 F#m6 Gbmaj7 Ebm7

Observamos en esta frase como se continúa superponiendo la escala de Eb menor pentatónica sobre esta segunda vuelta de la introducción. Además, Rosenwinkel hace uso de una rítmica más rápida, con el empleo de los tresillos, para el ingreso al tema y el desarrollo de la segunda vuelta de la forma.

Figura 50

Zhivago (2010), compás 105-116

Gbmaj7 Ebm7 Gbmaj7 Ebm7 Gbmaj7 C7(sus4)

105 (8)

111 Ab7(sus4) Amaj7 Bm7

114 C#m7 Dmaj7 Ab7(sus4)

El primer motivo de esta frase superpone un arpeggio descendente de Fm7, resaltando las tensiones de ambos acordes y omitiendo la tercera, que aparece recién en el compás 109. Se da una variación del motivo sobre el C7sus, presentando los cinco primeros grados de F mayor de manera descendente y luego los cuatro primeros de F menor pentatónica en el

compás 111. El motivo descendente varía otra vez, llevando a la nota C a C# para así modular hacia A mayor. La frase continúa descendiendo de forma escalar hasta llegar a la raíz de Ab7sus en el compás 116.

Figura 51

Zhivago (2010), compás 117-124

Esta frase comienza con una secuencia, en la cual se repite un arpeggio de Bbm menor y termina con uno de Absus4. La frase prosigue con motivos escalares descendentes. Del compás 120 a 122 se puede observar cierto énfasis sobre las notas de Fm7, dándole a este pasaje una sonoridad de F frigio a diferencia del compás 119 que se puede entender más claramente sobre Gb jónico. Este énfasis sobre F frigio se aprovecha para modular hacia F mayor en el compás 123.

Figura 52

Zhivago (2010), compás 125-127

Como se observa en la figura 52, la frase empieza con una frase sobre la escala alterada de Eb, resolviendo luego sobre un arpeggio ascendente de Dm7. Dicho arpeggio

anticipa la resolución hacia el acorde BbMaj7. Es la primera vez que Rosenwinkel usa un modo de escala menor melódica en este solo.

Figura 53

Zhivago (2010), compás 128-133



Como ya se ha visto en ejemplos anteriores, Rosenwinkel modula momentáneamente hacia Db lidio en esta frase escalar descendente, haciendo uso de cromatismos para entrar y salir de este modo. Además, se presenta una línea cromática en el compás 132, la cual resuelve hacia la tercera de FMaj7.

Figura 54

Zhivago (2010), compás 134-136



Figura 55

Zhivago (2010), compás 137-141



En la figura 54, se aprecia un uso de los arpeggios de Am7 y FMaj7. En la figura 55, se retoma la última nota del motivo anterior para crear un nuevo motivo. Este reitera en el compás 138 y luego se varía para modular hacia E mayor en el siguiente compás. Se varía nuevamente el motivo en el compás 140, reafirmando la llegada a la nueva tonalidad.

Figura 56

Zhivago (2010), compás 142-146

Musical notation for measures 142-146. The key signature has one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: Bmaj7, C#m7, D#m7, Emaj7, and Bb7(sus4). The melody consists of eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 146. The final note of measure 146 is a G4, which is the first note of the next measure.

Como en la frase anterior, se retoma la última nota para empezar esta nueva frase, la cual está construida sobre E lidio. En el compás 146 se superpone un arpeggio descendente de Fm7.

Figura 57

Zhivago (2010), compás 147-150

Musical notation for measures 147-150. The key signature has one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: Bmaj7, C#m7, D#m7, and E°maj7. The melody consists of eighth notes, with multiple triplets of eighth notes. The final note of measure 150 is a G4, which is the first note of the next measure.

Esta figura empieza con un arpeggio ascendente de D#m7 y uno descendente de C#m7, formulando luego una frase ascendente sobre E lidio. Se aprecia que en el compás 150 se superpone este modo sobre el acorde de E°Maj7.

Figura 58

Zhivago (2010), compás 152-157

Musical notation for measures 152-157. The key signature has one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: Bmaj7, C#m7, D#m7, Emaj7, Bb7(sus4), and Bbm7(sus4). The melody consists of eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 152. The final note of measure 157 is a G4, which is the first note of the next measure.

Esta frase comienza en el modo de B lidio y luego modula a B jónico en el compás 154. En el siguiente compás se anticipa la modulación hacia Bb7sus con la nota G.

Figura 59

Zhivago (2010), compás 159-165

Como se aprecia en la figura 59, la frase comienza con la reiteración de un motivo en Gb jónico, que da paso luego a una frase en Eb eólico sobre el compás 161. A continuación, se superpone una frase de Bb eólico con línea cromática descendente en los compases 163-165, generando disonancias sobre los dos primeros compases.

Figura 60

Zhivago (2010), compás 166-172

En la figura 60, podemos apreciar que esta frase presenta un pequeño motivo descendente señalado entre corchetes que remarca el sexto y quinto grado de los acordes. Esta frase está construida a partir del modo de Eb eólico.

Figura 61

Zhivago (2010), compás 179-181



A diferencia de los otros ejemplos vistos en el *vamp*, esta frase superpone el modo de F# dórico en lugar de Eb menor, anticipando la frase sobre el acorde de Fm7.

En resumen, podemos apreciar que dentro de este solo hay una mayor elaboración en la construcción de frases, al emplear Rosenwinkel diversos recursos melódicos dentro de cada una de ellas. Junto a esto, podemos apreciar un mayor desarrollo discursivo dentro de esta improvisación, en la manera como se conectan las ideas musicales de frase a frase. Ejemplo de ello se observa en diferentes partes del solo, donde la última nota de una frase guarda relación, siendo la misma o una nota adyacente, con la primera nota de la frase siguiente. También lo observamos con el uso de un mismo recurso en ciertas secciones del tema, como la superposición de Eb menor sobre el *vamp*. Al percatarnos de esto es difícil clasificar cada una de estas frases en una categoría específica, como se hizo en el análisis anterior, ya que comparten diferentes elementos en su constitución. No obstante, se hará uso de éstas para exponer las diferentes relaciones que en las frases analizadas anteriormente.

2.3.1. Secuencias y motivos

Dentro de este solo el uso de secuencias y motivos es menor y menos estricto en comparación con el solo anterior. En la figura 36 podemos observar un patrón de salto descendente sobre la escala de Eb menor pentatónica, el cual es interrumpido por unos motivos cromáticos ascendentes y terminando con una línea cromática descendente, dándole mayor movimiento e interés al uso de secuencias. Otro ejemplo de ello, se aprecia en la figura 44, a partir del compás 70, donde el motivo es también ligeramente variado, pero mantiene su dirección melódica descendente.

Las secuencias y motivos no constituyen frases por sí mismas, sino que forman parte de frases más largas, como se observa en los primeros compases de las figuras 40 y 42. No obstante, también cumplen otras funciones como en las figuras 50 y 55, donde los motivos son alterados de manera en que se obtiene una modulación más suave al usar notas en común o cromatismos entre modos.

2.3.2. Recurrencia motívica

En esta improvisación solamente se encuentra un motivo que es reiterado un par de veces en diferentes lugares. Este se encuentra en los compases 28-30 sobre el modo de A jónico y es luego reiterado en los compases 41-42 y 56-58 sobre los modos de Bb jónico y B jónico respectivamente. Estos motivos comparten la misma estructura melódica, comenzando en el tercer grado del modo y descendiendo de forma diatónica, pero omitiendo el cuarto grado, hasta el primero. Aunque se aprecian pequeñas variaciones rítmicas al inicio de los motivos, siendo el más notorio el del compás 56-58, donde las dos primeras notas se repiten y dejan un breve silencio para continuar con la misma estructura motívica.

2.3.3. Superposición

Podemos apreciar el amplio uso de la superposición sobre el *vamp*. Como se ha comentado anteriormente, los acordes que la componen son bastante disonantes debido a su movimiento cromático y diferentes calidades, pero todos comparten la nota Eb en su composición. En esta ocasión, Rosenwinkel superpone una escala de Eb menor pentatónica o de Eb eólica, unificando así esta sección con una sola sonoridad base que va creando diferentes niveles de disonancia al transitar por cada uno de los acordes. En la figura 36 se observa como sobre el acorde de Fm7 se genera una sonoridad frigia, mientras que en F#m6 se enfatiza la tercera mayor generando disonancia con su tercera. Caso similar podemos ver en las figuras 47 y 48 donde también se superpone la escala de Eb menor sobre esta segunda repetición del *vamp*, generando resultados similares a los ya mencionados. Cabe destacar que

en la tercera repetición del *vamp*, Rosenwinkel también emplea la escala de Eb menor, pero introduce una frase de F# dórico sobre el acorde de F#m6 como se observa en la figura 61. Otro momento donde Kurt hace uso de este recurso se encuentra al final de la figura 59. En este caso se superponen los arpeggios de Bbm y Fm7 sobre el acorde B6, en el compás 165. Esto genera las tensiones #11 y b13 sobre dicho acorde, pero mantiene la continuidad de la frase, la cual está construida sobre la escala de Eb menor.

2.3.4. Cromatismo

Respecto a este recurso podemos observar su empleo como notas de paso cromáticas. Las líneas cromáticas que se encuentran en las figuras 35, 36, 40, 51, 58 y 59 comparten la misma función, dar variedad a las líneas melódicas diatónicas; que, como hemos ido viendo, se encuentra en gran parte del solo. Se aprecia, además, con excepción de los compases 155 y 163, estas líneas se encuentran al final de frase, generando tensión previa a la culminación de ésta. Cabe resaltar que la línea cromática más extensa se encuentra en el *vamp*, en los compases 7-9, aprovechando este contexto disonante para generar aún más tensión.

2.3.5. Modulación

Como ya se ha mencionado con anterioridad, este tema presenta varios puntos de modulación. Rosenwinkel realiza las modulaciones de manera suave, buscando siempre el uso de notas en común entre ambos modos o usando cromatismos. Esto es apoyado con el amplio uso de frases escalares dentro de este solo, lo cual hace que estas transiciones sean sutiles. En las figuras 45 y 47 se observa cómo se modula de Eb menor a C menor sobre el acorde de Cm(b6). Si bien la transición es breve, la modulación no se siente brusca, ya que sigue una misma línea melódica continua, y además, porque Rosenwinkel aprovecha las notas en común y el uso de cromatismos para dar la sensación de una misma línea diatónica. Otro caso similar se puede observar en la figura 52 cuando se pasa por el acorde DbMaj7. En los

compases 52-53, 122-124 y 145-146 también observamos casos donde se aprovechan las notas comunes para modular.

Otro recurso usado para la modulación es el uso de pequeños motivos. Como ya se ha visto anteriormente, en la figura 38 hay una conducción de voces la cual apoya a la modulación al usar notas en común entre los modos. En la figura 50 se observa un motivo descendente sobre F menor a partir del compás 108. Éste modula a F mayor en el compás 110 para calzar en la sonoridad suspendida de ese acorde para luego regresar al mismo motivo en el siguiente compás. Es el compás 112 donde la nota C se altera, luego de haber sido mantenida por varios compases, para transitar al nuevo modo de A jónico. Por último, en la figura 54 encontramos otro motivo que se ve alterado en el compás 139 para pasar al modo de E lidio.

2.3.6. Sonoridad suspendida

En este solo encontramos muy pocos momentos en donde se sugiera una sonoridad suspendida. Mayormente esta improvisación está compuesta por frases escalares y arpegios, las cuales no marcan un particular énfasis en las tensiones u omitan el uso de la tercera. Tampoco se distingue el uso de intervalos de cuarta, quinta o más amplios que puedan sugerir esta sonoridad. No obstante, se dan dos momentos en donde sí se esboza el uso de este recurso los cuales se dan en la frase inicial de la primera sección del tema.

La frase de la figura 37 sugiere una sonoridad de Eb7sus, debido a las notas usadas a lo largo de la frase. Notamos como se remarcan las tensiones 9 y 11 en estos acordes generando una sensación de suspensión en la frase, la cual se resuelve al llegar a la tercera de GbMaj7 en el compás 23, que además se repite para reafirmar la resolución. El otro ejemplo de este recurso lo podemos ver a partir del compás 105. La frase construida a partir del arpeggio de Fm7 acentúa las tensiones 9 y 11 como en el ejemplo anterior, además se da la misma resolución hacia la tercera de GbMaj7.

2.3.7. Frases escalares

Como se ha venido mencionando, a lo largo de este solo se observa un amplio uso de frases escalares. Por lo general estas frases no presentan muchos cambios de dirección, habiendo un grupo de ellas que ascienden y luego descienden o solo toman una de estas direcciones. A simple vista, esto no representaría algo de mucho interés, ya que es un recurso básico que el músico de jazz aprende cuando inicia en la improvisación. Sin embargo, lo interesante de este recurso es la forma en como Rosenwinkel conecta una frase con otra generando ideas musicales más extensas y continuas a pesar de los silencios que se encuentran entre ellas.

En varios puntos del solo podemos encontrar que la nota final y la nota que inicia la siguiente frase son la misma o están a una segunda de distancia. También, se observa que esta nota final suele ser una tensión o la séptima del acorde, lo cual hace que no se genere una resolución al término de la frase y se pueda dar la sensación de continuidad con la frase siguiente. Cuando la nota final de la frase es la tercera o tónica del acorde, como se observa en otros casos, se produce la sensación de término de la frase. Rosenwinkel para confirmar esto comienza la siguiente frase con una nota a más de una tercera de distancia, así dando a entender que empieza una nueva idea musical.

En resumen, podemos decir que, si bien esta improvisación tiene un mayor desarrollo discursivo por la forma en como Rosenwinkel conecta y desarrolla las ideas musicales, es también más conservador. Esto en el sentido que el músico no se aleja de los centros modales que rigen las diferentes secciones y tiene un enfoque más lineal en la construcción de melodías. Asimismo, en la sección que contiene mayor tensión armónica, el *vamp*, elige superponer el modo de Eb menor para de esta manera cohesionar la sonoridad de esta sección. Sin embargo, este enfoque no resulta en una improvisación menos interesante, al

contrario, la manera en cómo Rosenwinkel logra fluidez y coherencia a lo largo de los diversos cambios que presenta este tema lo hace cautivante.

Respecto a los recursos melódicos empleados, Rosenwinkel hace uso de los ya mencionados anteriormente de forma combinada en una misma frase, como por ejemplo el uso de motivos y cromatismos para realizar una modulación. En este aspecto podemos decir que hay una mayor libertad en su uso, respecto a que utiliza éstos en favor de la idea musical que busca expresar en lugar de usar algún recurso para construir una idea musical alrededor de éste. Principalmente esto se puede observar en el uso de secuencias y motivos, comparándolo con el solo anterior donde las estructuras interválicas eran más estrictas.



Capítulo 3: Comparación y evolución entre ambas versiones

3.1. Similitudes

Si bien, los recursos melódicos usados en ambos solos son casi idénticos, la manera en cómo son aplicados difiere entre ellos. Esto se debe, en parte, a la diferencia de formatos que presentan ambas versiones, ya que, en la versión cuarteto del año 2001, Kurt no tiene soporte de un instrumento armónico, por lo cual hace que él tome este rol en algunos momentos del solo. Esto conlleva a que no tenga la misma libertad para el desarrollo melódico a comparación de la versión del 2010, donde tiene a la big band como soporte armónico. No obstante, se encuentran dos puntos en los que estas improvisaciones asemejan el procedimiento de aplicación de los siguientes recursos melódicos.

En ambas versiones, Rosenwinkel aborda las modulaciones de manera similar, haciendo uso de notas en común y cromatismos. El músico opta por hacer estas transiciones de manera suave, a pesar de modular a tonalidades lejanas. Al ser modulaciones de una segunda menor, Rosenwinkel busca que su línea melódica llegue o transite por una de las dos notas comunes entre ambos modos, logrando que la modulación pase inadvertida. Pese a que se observa similitud en ambas versiones, también se puede apreciar una evolución en su uso. En las figuras 31 y 32, pertenecientes a la versión del 2001, podemos observar que hay una mayor preparación para la modulación, al repetir la nota que sirve como eje para dar paso al nuevo modo. En cambio, en la versión del 2010, las transiciones se abordan de forma más directa, como se ejemplifica en la figura 47, buscando realizar una línea melódica continua mediante el uso ya mencionado de notas en común y cromatismos.

Otro elemento en común entre ambos solos es la generación de una sonoridad suspendida. Si bien hay un mayor uso de este recurso en la primera improvisación del año 2001, se observa que ambos solos tienen en común su uso dentro de la primera sección del tema. Se aprecia además que Rosenwinkel tiene cierta predilección por superponer frases de

F menor pentatónica sobre esta sección. Podemos sospechar que Rosenwinkel busca ingresar al tema de manera en que no se sienta una definición en el modo de Gb jónico, esto luego de venir de la tensión que genera el *vamp*. Con ello se puede dar a entender que Rosenwinkel busca generar continuidad y no una sensación de reposo, como si se genera con la melodía principal de esta composición.

3.2. Diferencias y evolución

En rasgos generales podemos ver que el acercamiento hacia ambos solos es diferente. La versión del año 2001 tiene una construcción melódica más angular. Se observa mayor cambio de dirección dentro de las frases y un uso de intervalos más amplios como se puede apreciar en su empleo de secuencias. Estas últimas son de amplio uso a lo largo de la improvisación, así como la recurrencia de algunos de sus motivos a lo largo del solo. También se encuentra un mayor uso de cromatismos, especialmente dentro del *vamp*. En la versión del año 2010 predomina el uso de frases escalares, mientras el uso de secuencias se encuentra en menor medida. Podemos decir que, en ese aspecto, el desarrollo de este solo es más conservador, ya que la dirección de las frases son bastantes definidas. No obstante, esto le permite a Kurt desarrollar y conectar las frases, generando de esta manera ideas musicales más extensas.

Yendo a situaciones más concretas, un aspecto importante a revisar es el enfoque que se le da al *vamp*, ya que es una sección que da posibilidad a diversas interpretaciones. Rosenwinkel opta en la versión del 2001 por darle un enfoque más cromático, construyendo frases con mayor disonancia y movimiento. En cambio, en la versión del 2010 superpone la escala de Eb menor para de esta manera unificar toda la sección. En este caso también se genera disonancia, pero en menor medida y de forma más controlada.

Como se ha mencionado previamente, hay un amplio uso de secuencias y motivos en la primera versión del solo de Zhivago. Dentro de estas encontramos, en mayor parte, uso de

intervalos de quinta y cuarta para la construcción de motivos, aprovechándose además el extenso registro de la guitarra. Estos motivos y secuencias, como se ha notado en el análisis, se forman, en la mayoría de casos, buscando enfatizar los grados 3, 6 y 7 de los acordes por los cuales transitan o, en otras ocasiones, retratando la sonoridad del modo en el cual se encuentra. Se aprecia también que el uso de secuencias es bastante estricto, ya que no se observa un desarrollo o variación de las mismas. Incluso se puede observar frases solamente compuestas por secuencias, tal como se aprecia en la figura 30. Esto ocasiona una sensación de menor conexión entre frases y aislamiento entre estas.

En la versión del 2010 se aprecia un menor uso de secuencias o su aparición es breve ya que Rosenwinkel realiza variaciones de las mismas para desarrollar otros motivos. En cambio, observamos un mayor empleo de frases escalares, las cuales va conectando a lo largo del solo formando ideas musicales más amplias. Notamos con esto que Rosenwinkel formula un discurso musical más elaborado dentro de este solo al darle un enfoque más lineal. Debemos acotar que esta elección se puede deber a la gran densidad sonora que genera la big band, la cual puede opacar la selección de un enfoque más angular dentro del solo debido a la gran cantidad de registro y de timbres que ocupa el acompañamiento.

Un recurso que tiene mayor presencia en la versión del 2001 es la omisión de la tercera, la cual busca crear una sonoridad suspendida, mayormente, en los acordes menores. Asimismo, esta sonoridad se refuerza con un mayor énfasis en el uso de tensiones y de intervalos de cuarta y quinta en la construcción melódica. En cambio, el uso de este recurso en la versión de 2010 de Zhivago es escaso.

Sobre el desarrollo general del solo se observa que, en la primera versión, hay un contenido rítmico más variado en comparación con la segunda, donde se observa un uso más constante de corcheas. Junto a ello, podemos denotar también un uso más amplio del registro de la guitarra a medida que el solo va evolucionando, particularmente en la segunda vuelta

del tema, en la versión del 2001. Esto es bastante notorio al final del solo, como se observa en la figura 15, donde Rosenwinkel usa el registro más grave de la guitarra dentro de esa frase. Por el otro lado, en la versión del 2010 se aprecia que, a medida que se va desarrollando el solo, Rosenwinkel deja menos espacios entre frases e introduce la figura del tresillo, dando mayor presteza al solo. Esto ocurre también en la segunda vuelta del tema, donde además el músico opta por un uso del registro más agudo de la guitarra.

Tras la comparativa de estos dos solos podemos concluir que hay una evolución en el desarrollo de ideas musicales por parte de Rosenwinkel. Se observa que, si bien los recursos melódicos que emplean son los mismos, se aprecia un crecimiento respecto a cómo los relaciona para crear nuevas ideas musicales. La capacidad para conectar frases es también un elemento a destacar en la evolución del lenguaje improvisatorio de Rosenwinkel. La manera en cómo logra enlazar y elegir notas que tengan en común los diferentes acordes y regiones modales a medida que va improvisando es bastante sorprendente, especialmente porque Zhivago es un tema rápido. En la siguiente tabla se muestra una recapitulación de las diferencias y similitudes encontradas en este capítulo.

Tabla 1*Diferencias y similitudes entre versiones de Zhivago.*

Aspecto	Diferencias	Similitudes
Modulación	Menor preparación de las notas comunes para modular en la versión del 2010	Uso de notas en común y cromatismos para suavizar modulación
Sonoridad suspendida	Uso más frecuente en la versión del 2001.	Predilección por el uso dentro de primera sección del <i>head</i>
Uso de secuencias	Versión 2001: Uso de secuencias para la construcción de frases. Versión 2010: Desarrollo motivico de frases a partir de uso de secuencias.	
Uso de cromatismos	Versión 2001: Mayor presencia en la construcción de frases, especialmente en el <i>vamp</i> Versión 2010: Usos puntuales, principalmente en modulaciones.	Presente en ambos solos, principalmente para generar modulaciones suaves.
Acercamiento al <i>vamp</i>	Versión 2001: Enfoque cromático, mayor producción de disonancia. Versión 2010: Superposición de escala de Eb menor, disonancia más controlada.	
Desarrollo del solo	Versión 2001: Mayor variación en la rítmica, uso de intervalos amplios. Versión 2010: Ritmo más constante, uso de frases escalares.	

Capítulo 4: Laboratorio

4.1. Metodología

4.1.1 Laboratorio

Se ha desarrollado un laboratorio autoetnográfico donde he buscado incorporar los recursos melódicos, que se han analizado y extraído en el capítulo anterior, a mi propio lenguaje improvisatorio. Esto se ha dado a lo largo de 10 sesiones de improvisación, en las cuales se ha explorado los recursos dentro de Zhivago, como en otro contexto armónico más tradicional, donde se ha escogido el tema Falling Grace. Si bien este tema es más contemporáneo cronológicamente respecto a otras piezas del repertorio, contiene un lenguaje armónico similar a los standards de jazz del *Great American Songbook*. Además, fue un tema que estuve practicando meses antes de iniciar el laboratorio, lo cual facilitó su incorporación a este trabajo.

Se ha tomado como referencia el libro *Investigación artística en música* de Rubén López-Cano (2014) para el desarrollo de este laboratorio. El autor describe a la autoetnografía en la investigación artística como un método que pone al investigador como objetivo de estudio, tomando en consideración sus motivaciones personales, sus impulsos creativos, sus deseos, y particularmente, su propio quehacer (López-Cano, 2014, p. 142). Con este método busco reflexionar sobre mi propia práctica musical, particularmente en la incorporación de nuevos recursos de improvisación, provenientes del análisis de Zhivago, en mi lenguaje musical. Este laboratorio se ha dividido en 3 partes, buscando en la primera y segunda parte explorar los diferentes enfoques encontrados en los recursos melódicos empleados en las versiones de Zhivago que se encuentran en los álbumes *The Next Step* del 2001 (de ahora en adelante Zhivago 2001) y *Our Secret World* del 2010 (Zhivago 2010). En la tercera parte se evaluará el impacto que han tenido estos recursos dentro de mi propio lenguaje musical.

El laboratorio se ha desarrollado entre los meses mayo y junio del 2022. A continuación, se muestra el cronograma de sesiones.

Tabla 2

Cronograma de sesiones

Numero de sesión	Fecha
Sesión 1	13/5/22
Sesión 2	14/5/22
Sesión 3	15/5/22
Sesión 4	19/5/22
Sesión 5	20/5/22
Sesión 6	21/5/22
Sesión 7	24/5/22
Sesión 8	26/5/22
Sesión 9	15/6/22
Sesión 10	16/6/22

4.1.2 Sesiones

Para este laboratorio se han realizado diez sesiones en las cuales se han explorado los recursos melódicos de Zhivago. Cada una de estas sesiones ha durado entre 30 minutos y 1 hora. Se han desarrollado dos tipos de sesiones, una donde se exploran recursos específicos, como es el caso de las sesiones 1,2,3,5,6 y 7; y otra donde se ha explorado todos los recursos de una manera más libre, en las sesiones 4,8,9 y 10. Se han tomado estos enfoques para abarcar de forma específica todos los recursos y para explorar de forma orgánica los recursos como conjunto.

Para las sesiones específicas se han tomado dos recursos por sesión y se ha trabajado cada uno de ellos de manera individual. Por ello, las sesiones se han dividido en dos partes, donde se han trabajado cada recurso de forma individual, más una pequeña sección de

improvisación libre al comienzo de cada sesión a modo de calentamiento. Se ha tomado este enfoque para el trabajo de los recursos con el fin de tener un tiempo exclusivo para su exploración y para tratar de no distraer la mente con una mayor cantidad de elementos. Para las sesiones generales se han explorado todos los recursos de Zhivago como conjunto. Con ello se ha buscado explorar la interacción entre los recursos y la manera en cómo estos se han incorporado a mi lenguaje musical.

Figura 62

Espacio de trabajo

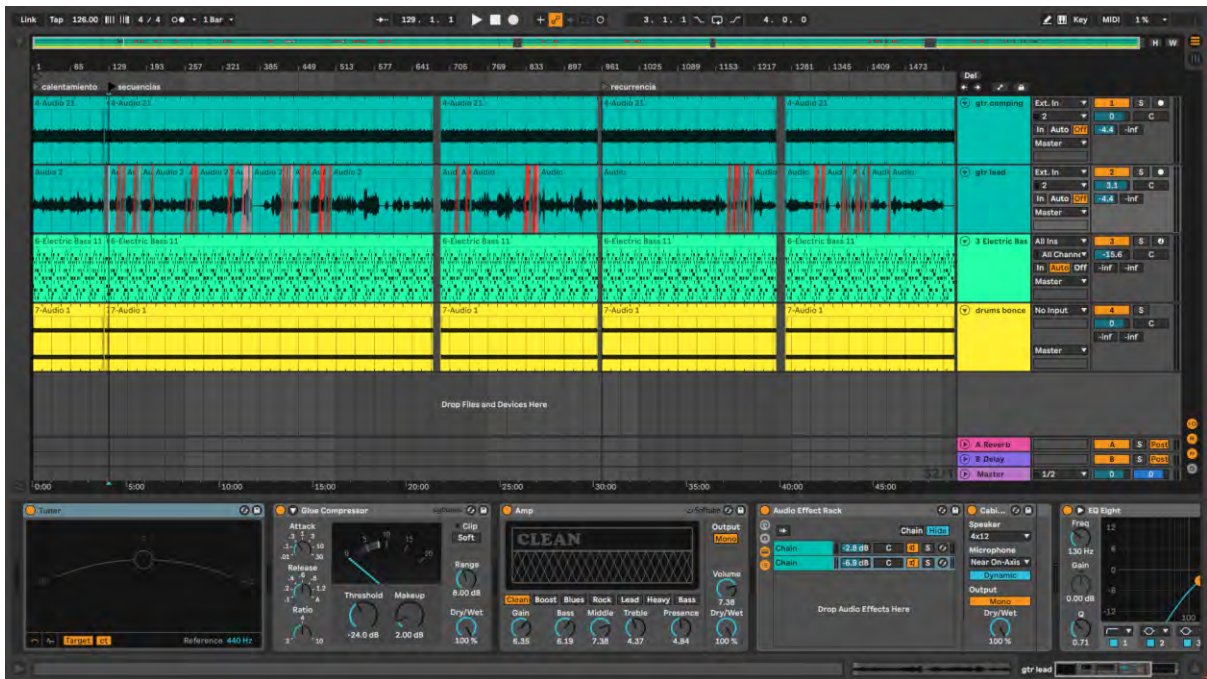


Cada una de las sesiones se ha desarrollado en un proyecto de Ableton Live y grabado en el mismo. También se han producido dos pistas de acompañamiento para Falling Grace y Zhivago dentro de Ableton, las cuales han sido empleadas en las sesiones como acompañamiento para la improvisación. Asimismo, se han grabado notas de audio, mediante la aplicación Telegram, antes y después de cada sesión para recopilar las expectativas y

apreciaciones respectivamente. Se ha escogido Ableton ya que es un programa que uso regularmente y además porque he podido aprovechar otras herramientas como marcadores y clips de colores para la organización y análisis de la improvisación dentro del mismo proyecto.

Figura 63

Ejemplo de sesión

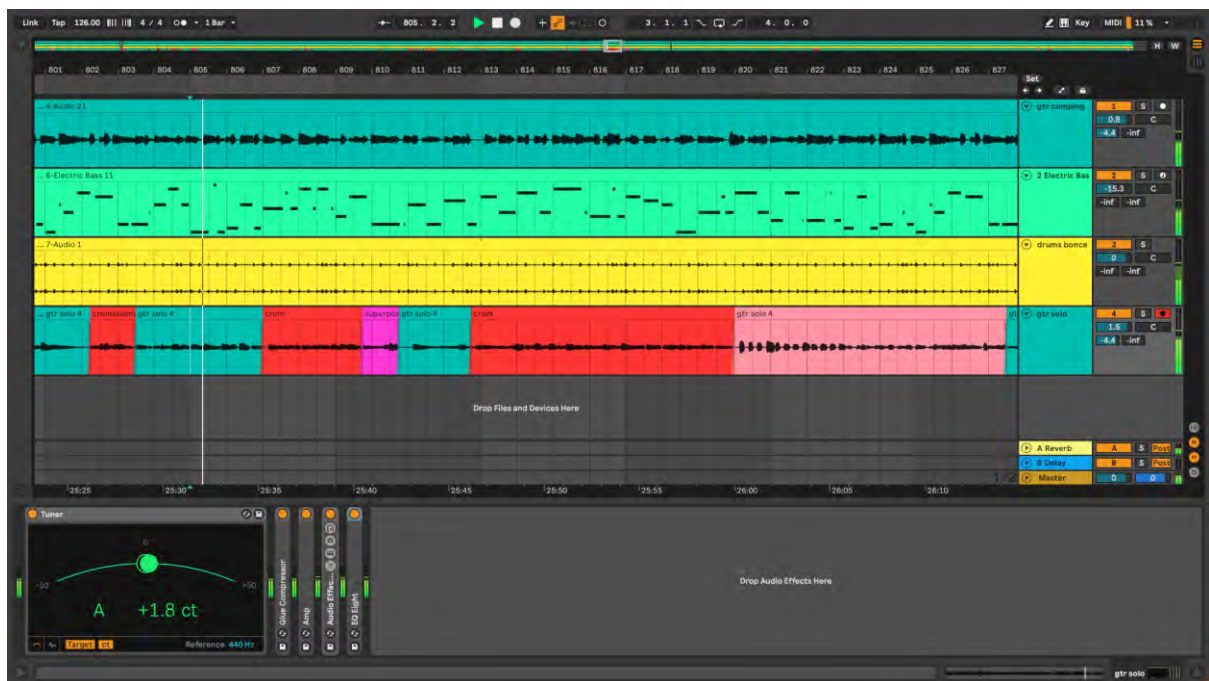


Para el análisis de la información se han realizado fichas para cada sesión en Documentos de Google. Se han recopilado los comentarios vertidos en las notas de voz, como también las impresiones y el análisis del desarrollo de las sesiones de improvisación. Respecto al análisis de la improvisación, no se ha realizado un análisis o transcripción exhaustiva ya que no es necesaria para el desarrollo del laboratorio y demandaría un mayor tiempo. En lugar de ello, se ha buscado identificar los diferentes recursos que han sido empleados en la improvisación de forma auditiva, aprovechando la herramienta Tuner de Ableton para tener una ayuda visual en la identificación de notas. Asimismo, se ha empleado un código de colores dentro de cada proyecto de Ableton para identificar clips de audio donde se han empleado los recursos melódicos. Se han usado los colores rojo para los

recursos específicos de la sesión, magenta para recursos ajenos a la sesión y naranja para frases con dos o más recursos al mismo tiempo. La practicidad de estas herramientas me llevó a usar Ableton no solamente para grabar, sino también para organizar visualmente la sesión. En la figura anterior podemos ver con facilidad en qué momentos y con qué frecuencia se han usado los recursos dentro de la sesión.

Figura 64

Código de colores en la sesión



El objetivo del laboratorio es lograr incorporar los recursos derivados del análisis de los solos de Rosenwinkel en Zhivago a mi propio lenguaje musical. Con el transcurso de las sesiones se busca observar el desarrollo de dichos recursos en mi improvisación y las dificultades o mejoras que puedan suceder. Sumado a esto, se revisará el uso de estos recursos en otro contexto armónico, el tema Falling Grace, para tener una perspectiva del desempeño de éstos en otro contexto. Por último, al ponerse en práctica lo analizado en el capítulo anterior, se observará cómo se traduce lo teórico en la práctica, para tener en cuenta posibles mejoras en el proceso.

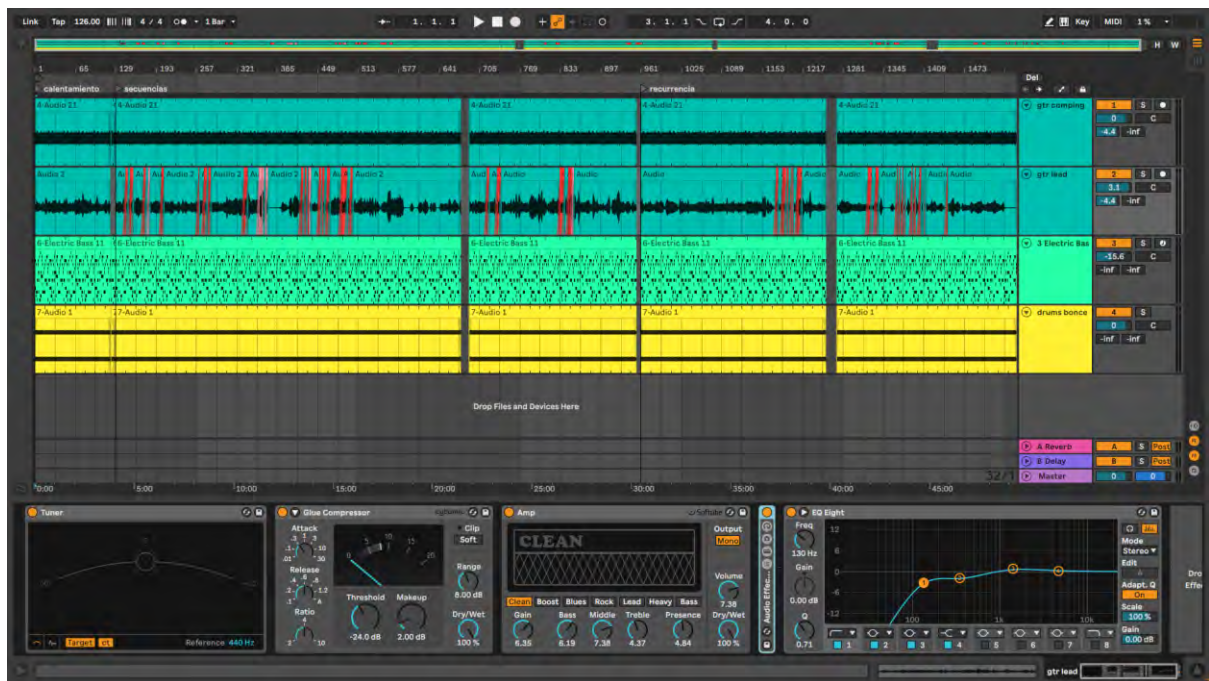
Lo que se busca con las sesiones es reflexionar sobre la incorporación de estos recursos a mi propio lenguaje musical.

4.2 Recursos de Zhivago 2001

4.2.1 Sesión 1: Secuencias y recurrencia motívica

Figura 65

Sesión 1



Esta primera sesión, como varias de las sesiones posteriores, está dividida en tres partes: calentamiento, secuencias y recurrencia; todo esto desarrollado sobre el tema Falling Grace. Como se observa en la figura 65, se aprecia un mayor uso del recurso en la sección de secuencias. Este es un recurso que uso con poca frecuencia dentro de mi lenguaje musical, por lo cual fue un pequeño reto aplicarlo a lo largo de esta sesión. A diferencia del acercamiento de Rosenwinkel, donde emplea motivos de arpegios en las secuencias, yo utilice motivos contruidos por cuartas y segundas ya que me eran más fáciles de incorporar en este recurso.

A lo largo de la sesión me di cuenta de que construir secuencias puede ser relativamente sencillo, ya que solamente necesitas un motivo inicial que funcione dentro del

contexto armónico que abarque la frase. Lo complejo viene con la musicalidad que se le puede dar a una frase que por su construcción puede llegar a ser predecible. Este fue un reto al momento de incorporar este recurso, ya que estaba más enfocado en cumplir con el uso de secuencias y no en la dirección de la idea musical.

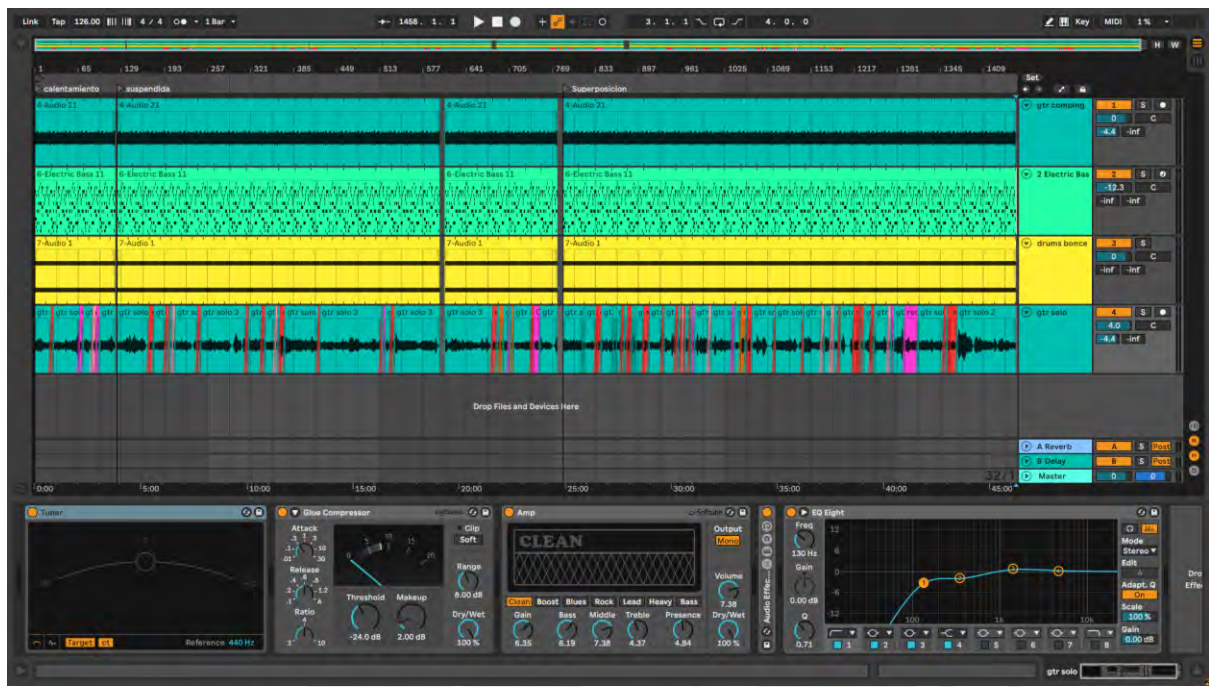
En cuanto a recurrencia motivica, su aplicación fue limitada. Esto en parte a que estaba más enfocado en la parte técnica que en lo musical debido a que esta fue mi primera sesión del laboratorio. Es por ello que hay una menor actividad en la sección de recurrencia como se observa en la figura 65. A medida que iba incorporando este recurso, me di cuenta de que no estaba completamente conectado con mi improvisación, ya que a veces olvidaba el motivo al cual trataba de recurrir más adelante en el solo. Debido a ello, busqué establecer ciertos puntos dónde aplicar los motivos, por ejemplo, cada vez que apareciera un acorde de séptima mayor hacer un arpeggio descendente. A pesar de los esfuerzos me fue complicado usar el recurso de recurrencia motivica en comparación con secuencias.

Respecto al uso de estos recursos, encuentro una significativa relación entre ambos por el hecho de que tienen como núcleo el uso de un motivo que se va repitiendo o variando. En los momentos donde buscaba aplicar recurrencia motivica, a veces, terminaba desarrollando una secuencia ya que tenía un motivo listo para su uso. En cuanto al desarrollo de la sesión, siento que fue un reto poder incorporar estos elementos sin que suenen ajenos a mi lenguaje musical. A pesar de ello hubo momentos en los que han surgido ideas bastante agradables a mi parecer. Siento que mi enfoque en esta sesión se dirigió más a pensar en que funciona o no, respecto a lo que iba tocando. Al ser la primera sesión del laboratorio este comportamiento me parece razonable, ya que buscaba tener una buena primera sesión que pueda replicar a lo largo de este proyecto.

4.2.2 Sesión 2: Superposición y sonoridad suspendida

Figura 66

Sesión 2



Los recursos vistos en esta sesión son los que siento más cercanos a mi propio lenguaje musical. Es por ello que se observa una mayor actividad en el uso de recursos en la figura 66 y además he logrado incorporar otros recursos de Zhivago que no han sido el foco de trabajo de esta sesión. Siento que esta mayor actividad se debe a que sentí más fluidez en la improvisación con los recursos de superposición y sonoridad suspendida, sumado a ello, al ser la segunda sesión, tenía más claro el flujo de trabajo lo cual me permitió concentrarme mejor en la música y no tanto en los aspectos técnicos.

Respecto al uso de sonoridad suspendida, lo encontré un poco difícil debido a que suelo construir melodías basándome en las notas del acorde, lo cual es el enfoque contrario al de este recurso donde el énfasis se encuentra en las tensiones. Siento que tampoco me siento muy acostumbrado con la sonoridad que implica este recurso. Para sentirme más cómodo busqué tocar menos notas, lo cual me permitió explorar mejor la sonoridad y asimilar mejor los sonidos. A su vez, me ayudó a estar más cómodo y me quitó la presión de tocar algo

“bueno” o “correcto”. En medio de esta exploración comencé también a usar el recurso de secuencias para generar sonoridad suspendida. Si bien este recurso no ha sido tan fácil de aplicar, me sentí libre de poder explorarlo y salir de mi zona de confort. Siento que con esta exploración he podido abrir un poco mi paleta sonora.

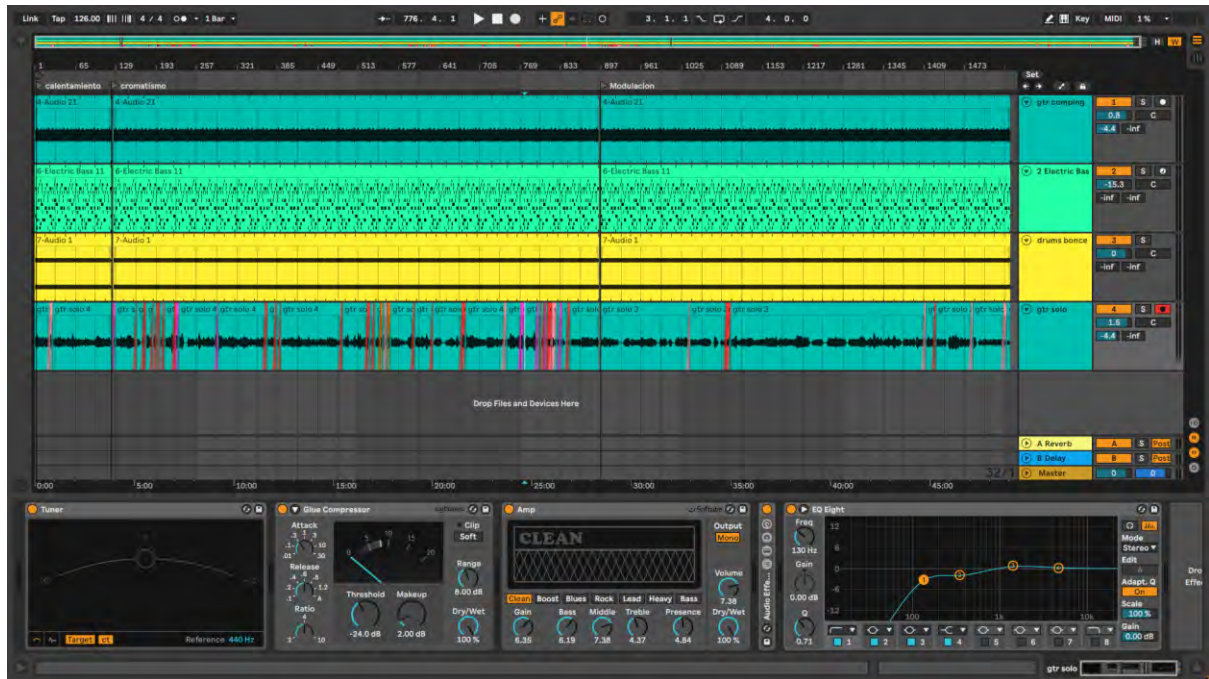
En el caso del recurso de superposición, su incorporación me resultó más sencilla debido a que utilicé escalas pentatónicas para su desarrollo, las cuales son un recurso que empleó a menudo en mi lenguaje musical. En este aspecto siento que he salido un poco de la versión de Zhivago 2001 y me he acercado más a la versión del 2010, donde Rosenwinkel también aprovecha el uso de escalas pentatónicas para las superposiciones. Con este recurso también he podido generar cierta sonoridad suspendida, debido a que en ciertas ocasiones he tratado de enfatizar las tensiones. Una gran sorpresa en esta sesión fue que pude implementar secuencias, a pesar de que es un recurso que no tengo bien trabajado y que me costó incorporar en la sesión anterior, combinándola con las superposiciones. A pesar de la relativa facilidad que pude encontrar en su ejecución con el uso de escalas pentatónicas, siento que aún necesito explorar más el recurso de superposición para poder entender los diferentes niveles de consonancia y disonancia que nos puede brindar. Como describe Ramon Ricker (1976) en su libro *Pentatonic Scales for Improvisation*, se pueden generar diferentes niveles de disonancia con escalas pentatónicas, en relación inversa a la cantidad de notas comunes con la armonía subsecuente.

Con relación a la sesión en general, siento que tuve mayor facilidad para incorporar ambos recursos en la improvisación, debido a su mayor cercanía a mi propio lenguaje. He logrado incorporar recursos de la sesión anterior, lo cual nos muestra un posible impacto de esta en el desarrollo de mi improvisación. Siento que he tenido una mayor fluidez y confianza al momento de improvisar, lo cual también me ha permitido disfrutar el transcurso de esta segunda sesión.

4.2.3 Sesión 3: Cromatismo y modulación

Figura 67

Sesión 3



En esta sesión tuve algunos inconvenientes con el recurso de modulación. En parte, esto se debe a que el acercamiento de este recurso está bastante ligado a la armonía en donde se aplica. En Zhivago encontramos modulaciones a tonalidades lejanas, mientras en Falling Grace las modulaciones se dan hacia tonalidades vecinas. Esto deja poco espacio de exploración en comparación con Zhivago. Por ello, la aproximación a este recurso será diferente al de Rosenwinkel. Cabe mencionar que, entre diez a quince minutos, al comenzar la parte de cromatismos, no fueron grabados debido a un error técnico. A pesar de tal percance trate de que no afecte el ánimo de la sesión.

En relación a la sección de cromatismos, me he sentido bastante cómodo con su uso. Como se observa en la figura 67, he podido plasmar ideas con fluidez y también he podido incorporar otros recursos como sonoridad suspendida y secuencias. En varias ocasiones he combinado el uso de cromatismos con secuencias, lo cual me sorprende por la naturalidad con la que he plasmado estas ideas. Mayormente, el uso de cromatismos se ha dado en forma

de notas de paso, buscando conectar notas del acorde. En general, el desarrollo de esta sección se dio de forma efectiva, aunque quizá hubiese intentado salir más de mi zona de confort y tratado de incorporar este recurso con los demás.

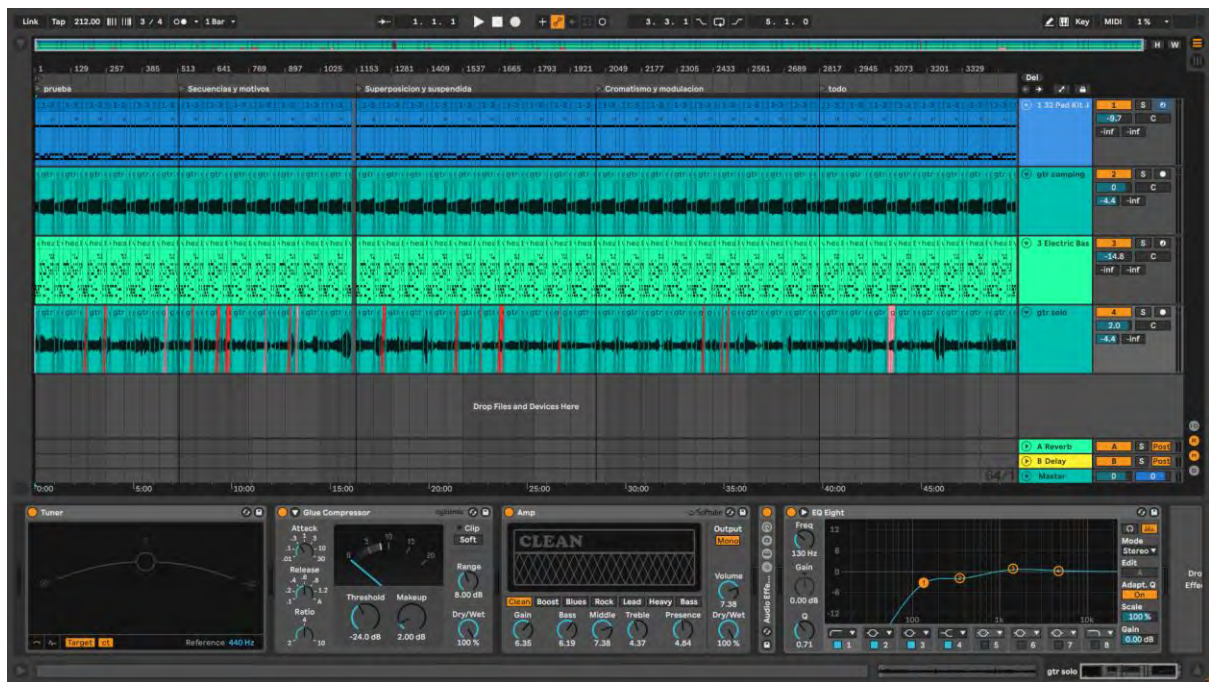
Sobre la sección de modulación, siento que no hubo el desarrollo que tenía esperado. Como he mencionado párrafos antes, el aspecto armónico de Falling Grace me dificultó seguir una dirección concreta, como sí he podido seguir con los demás recursos. Pero fuera de ello, siento que hay ciertos aspectos rítmicos importantes para el desarrollo de este recurso que no he tomado en cuenta al momento del análisis. Sobre esto me percate al revisar los primeros minutos de esta sección, en los cuales siento que me detengo mucho tiempo sobre las notas, ya que aún estaba pensando en cómo incorporar este recurso, y esto me hacía sentir que se me pasaba el momento para aplicarlo. Aunque se pudo reconocer el problema, los intentos que se dieron a lo largo de la sesión no dieron un resultado satisfactorio para el desarrollo de este recurso.

Tras la revisión de la sesión puedo especular que hay elementos rítmicos intrínsecos en el desarrollo del recurso de modulación que no he notado. Cabe señalar que para el análisis de los solos de Zhivago se optó por no tomar en cuenta el componente rítmico de la improvisación como se menciona en la metodología. A pesar de que no logré aplicar el recurso de modulación de manera adecuada, rescato el hecho de haber sido consciente de que mi análisis fue incompleto. Poder poner en práctica los elementos que he teorizado a lo largo de este trabajo me parece valioso para una mejor comprensión de la improvisación y de mi propia investigación.

4.2.4 Sesión 4: Zhivago 2001

Figura 68

Sesión 4



En esta sesión se han visto todos los recursos de Zhivago 2001, que se han revisado en las sesiones anteriores. Es también la primera sesión donde se aplican los recursos dentro del tema Zhivago. Esta pieza representa un reto para mí debido a que no estoy muy acostumbrado a tocar a velocidades rápidas.

Al comienzo, en la parte de calentamiento, me costó acostumbrarme a la forma y los cambios armónicos de esta pieza. Por lo cual esta parte me sirvió como un reconocimiento. A pesar de tener dificultades en esta sección puede incorporar los recursos de secuencia y cromatismos, los cuales han sido hasta el momento, los recursos más fáciles de emplear dentro de mi improvisación. En la siguiente sección se vio los recursos de secuencias y recurrencia motívica. Al comienzo, me resultó un poco complicado emplear estos elementos debido a que aún seguía adaptándome a Zhivago. Pese a ello, pude usar algunas secuencias. En las secciones posteriores, ya más involucrado con la canción, he podido aplicar más este

recurso. Respecto a recurrencia motivica, siento que no he podido resaltar este elemento, pero si he podido identificar un motivo de cuartas que he ido reiterando a lo largo de la sesión.

En la tercera sección se vieron los recursos de superposición y sonoridad suspendida. Empecé aplicando el recurso de superposición, el cual me resultó un poco más fácil que los demás. El análisis de la improvisación de Rosenwinkel me ha dejado bastante claro cómo aplicar particularmente este recurso a lo largo de Zhivago. Con relación al uso de sonoridad suspendida, el tempo más rápido de este tema me generó dificultad. En esta parte, ir más lento en la improvisación me ayudó a tener un mayor enfoque en la escucha de esta sonoridad, como también para poder pensar mejor en las ideas musicales. Aún siento que mi oído tiene que acostumbrarse a la sonoridad para poder aplicar mejor este recurso. No obstante, siento que tuve una mejora respecto a la segunda sesión. Ambos recursos han sido más fáciles de aplicar en este tema respecto a Falling Grace, debido a que la armonía facilita la aplicación de estos.

En cuanto a la cuarta sección sobre cromatismo y modulación; respecto al primer recurso, no solamente lo he utilizado aquí sino también a lo largo de toda la sesión. Es el elemento que he logrado aplicar con mayor facilidad. Pese a ello, pude haber experimentado más con él, buscando generar más disonancia y tensión, particularmente en el vamp como también lo hace Kurt. La manera en cómo usé cromatismos fue más conservadora, usándolo como notas de paso o direccionando una frase hacia una nota diatónica. En relación a las modulaciones, no he podido lograr el resultado que tiene Rosenwinkel, donde las modulaciones en sus frases no se perciben. A pesar de ya haber identificado el posible aspecto rítmico que implica el uso de este recurso por parte de Kurt, la velocidad rápida de Zhivago me dificultó poder trabajar sobre ello. Detenerme en los cambios armónicos los hacía más notorios.

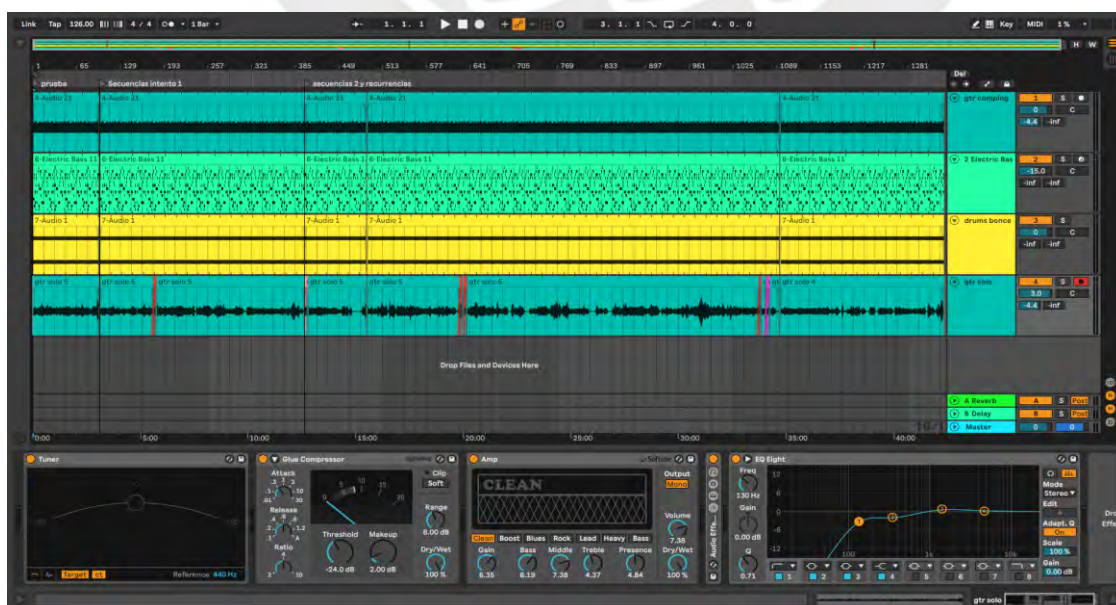
La última sección fue libre, por lo que busqué emplear todos los recursos vistos a lo largo de la sesión. En comparación con la primera sección siento una diferencia bastante grande. Puedo identificar una mayor soltura y cohesión en las ideas musicales y también un mejor estado anímico. Creo que he podido escuchar todos los recursos y siento que he desarrollado mayor confianza para improvisar en Zhivago. En general siento que secuencias, superposición y cromatismos han sido los elementos con los que más ha resonado dentro de esta sesión. Sonoridad suspendida y superposición son recursos que quiero seguir explorando, ya que aún no he logrado un buen manejo de estos. Observo que dentro de Zhivago hay mayor espacio para explorar estos recursos en comparación con Falling Grace. Con referencia a las secuencias, si bien las he podido incorporar y son un recurso interesante de aplicar, dentro de esta sesión no me ha parecido muy interesante su aplicación. Luego de las tres primeras sesiones, improvisar en Zhivago ha sido refrescante y en este punto me ha brindado otras perspectivas respecto al uso de los recursos.

4.3 Recursos de Zhivago 2010

4.3.1 Sesión 5: Secuencias y recurrencia motivica

Figura 69

Sesión 5



Esta es la primera sesión donde se han revisado los recursos de Zhivago 2010. En esta versión hay un menor uso de secuencias y recurrencia motivica en comparación con la versión de Zhivago 2001. Como se aprecia en la figura 69, he empleado poco los recursos a lo largo de la improvisación debido a la mayor dificultad que exige el acercamiento a estos elementos en la versión del 2010.

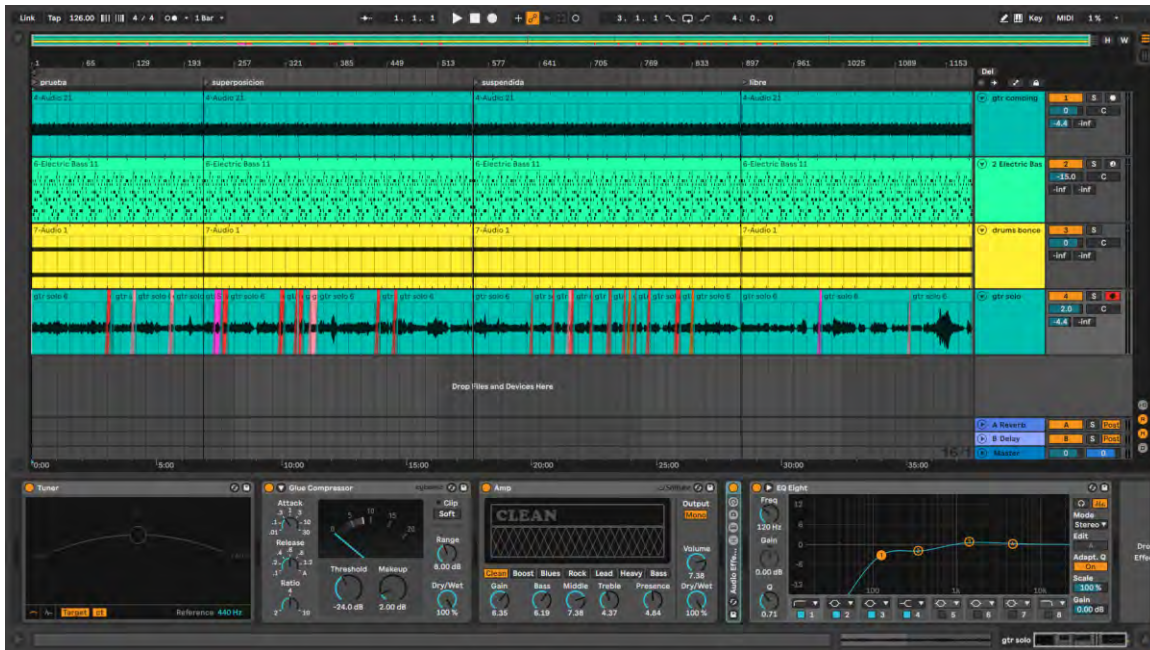
Respecto al uso de secuencias, siento que fue más complicado emplearlas en comparación a la primera sesión. El enfoque del 2010 requiere un mayor desarrollo y variación en el uso de secuencias. Este nivel de complejidad agregado representó un desafío en el desarrollo de mi improvisación. Al buscar la introducción del uso de secuencias, perdí perspectiva respecto a mi musicalidad, lo cual me llevó a sentirme limitado en cuanto al desarrollo de mis ideas musicales. A medida que progresó la sesión, he notado que las frases que he ido plasmando suenan un poco monótonas debido a que he estado más concentrado en el aspecto técnico de los recursos. En cuanto al uso de recurrencia motivica, tampoco pude expresar un uso consistente de este recurso. Debido a la poca conexión con mi propia improvisación no he podido definir algún motivo con el cual pueda desarrollar este recurso.

Los resultados de esta sesión no fueron los esperados. Siento que estuve muy enfocado en tratar de marcar la diferencia entre la versión del 2010 y del 2001. Esto sumó dificultad al empleo de estos recursos, los cuales no son muy cercanos a mi lenguaje musical. Creo que aún necesito sentirme más cómodo con los aspectos básicos de estos recursos, explorando más la versión del 2001, antes de adentrarme a este enfoque que presenta mayor complejidad.

4.3.2 Sesión 6: Superposición y sonoridad suspendida

Figura 70

Sesión 6



Dentro de esta sesión se vieron los recursos de superposición y sonoridad suspendida. Respecto a este primer recurso, he aprovechado el uso de escalas pentatónicas, como también lo hace Rosenwinkel en Zhivago 2010, para poder desarrollar frases que impliquen el uso de superposición. Mi acercamiento fue bastante similar al que tuve en la sesión 2, y al igual que en aquella sesión, siento que he podido ser un poco más arriesgado con el uso de este recurso. Puedo escuchar en la improvisación que mayormente he usado superposición en la misma parte del tema, los primeros ocho compases. Esto se debe a que tenía más claro o usar este recurso dentro de esta sección.

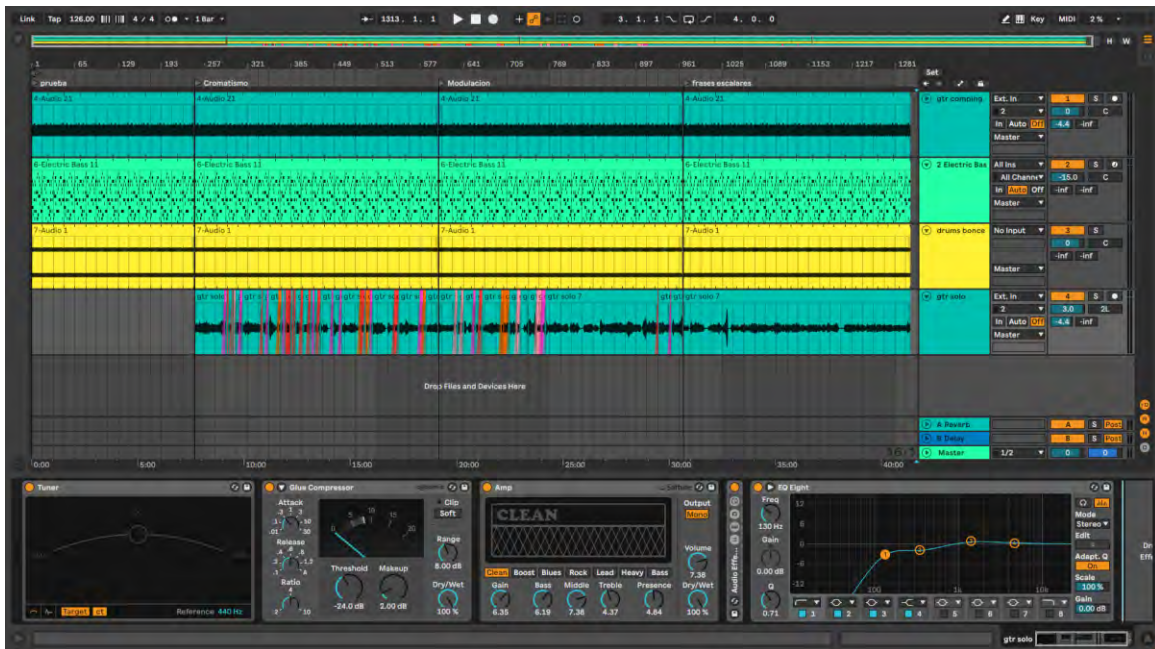
En cuanto a la sonoridad suspendida, aún he tenido dificultad para crear frases usando este recurso. Siento que me he alejado del recurso de construir melodías por cuartas que había empleado en la sesión 2, el cual me facilitaba introducir una sonoridad suspendida. En consecuencia, se me hizo más difícil aplicar este recurso. La mayoría de muestras de uso de este recurso que se observan dentro de la sesión son pequeñas. Busqué utilizar la sonoridad

suspendida dentro de un solo compás para poder tener un mayor enfoque en su uso. Esto me permitió tener más soltura en la improvisación, como también mayor libertad experimentando.

4.3.3 Sesión 7: Modulación y cromatismos

Figura 71

Sesión 7



Esta es la última sesión donde se exploran individualmente los recursos de Zhivago 2010. Respecto al recurso de cromatismos, me he sentido bastante cómodo con su uso dentro de esta sesión, como se puede observar en la figura 71. Gran parte de la aplicación de cromatismos se han presentado como pasos cromáticos que conectan dos notas cercanas, de forma similar al acercamiento que tuve en la sesión 3. No obstante, he observado algunas otras formas del uso de este recurso como movimientos cromáticos ascendentes y descendentes, apoyaturas, y el empleo junto a otros recursos como secuencias y superposición. Siento que este es uno de los recursos que he podido desarrollar con mayor fluidez dentro de las sesiones.

En cuanto al recurso de modulación, aún he presentado inconvenientes para su incorporación. Como ya se había mencionado en la revisión de la sesión 3, hay ciertos elementos de este recurso que aún no tengo esclarecidos, por lo cual hay un menor desarrollo en la improvisación como se observa en la figura 71, aunque si se observa uso de otros recursos ajenos a los planteados para esta sesión. Cabe resaltar una frase dentro de esta sección que presenta elementos de superposición, secuencia, modulación y cromatismo; la cual me demuestra el desarrollo que voy adquiriendo a través de las sesiones.

La diferencia de estos recursos entre las versiones del 2001 y 2010 son bastante sutiles y quizás necesiten un análisis más profundo para poder entenderlas mejor. Ha sido complicado incorporar estas diferencias que se han ido incorporando a lo largo de 10 años en el lenguaje improvisatorio de Rosenwinkel y que busco lograr adherir a mi lenguaje en unas cuantas sesiones. A lo largo de estas sesiones he estado más cercano a frases o elementos que ya venían conmigo mismo, los cuales he podido integrar a los recursos vistos en este laboratorio, unos con mejores logros que otros. Siento que mi prioridad no ha sido incorporar el lenguaje de Kurt Rosenwinkel al mío, sino desarrollar mi propia musicalidad a partir de los elementos que me ofrece Rosenwinkel.

4.3.4 Sesión 8: Zhivago 2010

Figura 72

Sesión 8



Esta sesión presentó algunos inconvenientes técnicos que afectaron su desarrollo, como también mi estado anímico y disposición con la sesión. El monitor izquierdo que estaba usando presentó fallas y tuve que usar audífonos para seguir con la sesión; sumado a ello, mi guitarra también comenzó a presentar ruido por interferencia, el cual no pude solucionar. Llegando a la mitad de la sesión mi computadora se fue poniendo lenta, llegando a generar artefactos sonoros en Ableton debido a la alta demanda de recursos. Para solucionar este problema y aligerar el uso de recursos por parte de mi computadora, usé la función *Freeze* de Ableton en el track MIDI de la batería, el cual requería una alta carga de procesamiento. Esta función permite transformar la información MIDI a audio, dejando disponibles los recursos del procesamiento de dicho track. Sumado a este cambio, reinicie mi computadora y retome la sesión. A pesar de los problemas y frustraciones tome la decisión de seguir y finalizar la sesión, ya que estos inconvenientes también son parte del proceso del laboratorio.

En la sección de calentamiento hubo poca presencia de recursos. Aproveche este momento para adaptarme a los cambios y la forma de Zhivago. En la segunda sección, de secuencias y motivos, veo como en las primeras vueltas de la forma aún no me siento lo suficiente cómodo con el tema. Con el uso de secuencias he observado algunas notas erróneas en las frases, debido a que no me sentía muy seguro con los cambios armónicos. Pese a ello traté de seguir aplicando el recurso. Siento que esta fue una buena decisión, ya que he podido darme cuenta de lo que funciona con mi lenguaje musical. Respecto al uso de recurrencia motivica, he logrado emplear el recurso dentro de esta sección, aunque en pocas ocasiones. Siento que las dificultades que he tenido con recurrencias han sido saber dónde repetir un motivo y como hacer que no se sienta forzada u obvia su introducción.

En la siguiente sección, sobre superposición y sonoridad suspendida, se observa una mayor introducción de recursos. A pesar de la facilidad que he tenido con el uso de superposición, no me he sentido cómodo aplicándolo en esta sesión. Siento que esto se debe a la frustración por el desarrollo de esta sesión, la cual afectó mi desempeño. Puedo notar que el uso de superposición es bastante simple y la aplicación de sonoridad suspendida es escasa. Siento que no le he brindado la suficiente atención a esta última para su desarrollo, ya que este recurso aún me representa cierta dificultad. No obstante, he podido aplicar secuencias y cromatismos dentro de esta sección.

La sección de cromatismo y modulación presentó complicaciones y fue la menos lograda de esta sesión. Fue antes de comenzar esta sección, cuando se presentaron los problemas de sobrecarga de CPU y tuve que hacer una pausa y reiniciar mi computadora. A mitad de esta sección pensé en parar con la sesión y comenzar de nuevo porque sentía que las cosas no estaban saliendo como esperaba. A pesar de ello, decidí continuar y finalizar la sesión como estaba planeada. Se observa que el uso de ambos recursos se da de manera simple y sin mucha intención. Hubo dos momentos en esta sección donde dejé de improvisar

e hice ruido con mi guitarra, tocando de forma agresiva. Junto a ello deje momentos largos de silencio para tratar de despejar mi mente. Luego de estos intentos sentí que mi mente estaba menos abrumada y pude desarrollar ideas musicales con mayor sentido.

La última sección fue de improvisación libre, donde busco ver como confluyen todos recursos con mi lenguaje musical, sin direccionar mi esfuerzo a algún recurso en específico. Empecé esta parte con un minuto de ruido, el cual me permitió liberar parte de la frustración que sentía por el desarrollo de la sesión. Luego de esta catarsis me pude sentir más cómodo. Ese momento fue una revelación para mí, ya que me pudo despejar de los sentimientos negativos que tenía y me permitió tener más claridad en mis ideas. A pesar de la mejora anímica no logré una mayor introducción de los recursos en mi improvisación, sin embargo, me permití una mayor experimentación.

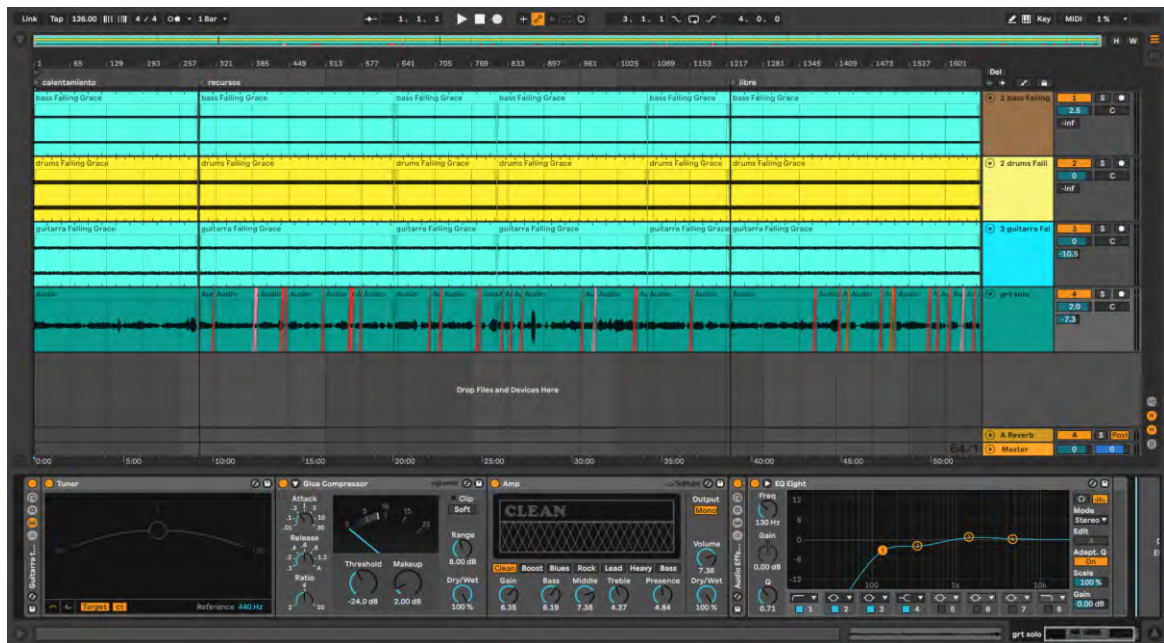
Haciendo un balance general, los recursos con los cuales me he sentido más cómodo han sido secuencias y superposición, tanto en su uso individual como en su uso junto a otros recursos. Siento que he ido incorporando mejor estos recursos dentro de mi lenguaje musical y que no requieren tanto pensamiento como sonoridad suspendida y modulación, los cuales me han costado más incorporar en esta sesión. Me parece importante resaltar los momentos de caos y frustración que he sentido y como he tratado de sobrellevarlos. Es imposible tener siempre un entorno perfecto para el desarrollo del laboratorio. Saber cómo lidiar con estos inconvenientes también es parte del aprendizaje que deja este tipo de trabajos. Hacer ruido, salir mentalmente por un momento de la sesión ha sido útil. Siento que en esta sesión me he presionado mucho a mí mismo y no me he dejado disfrutar. La causa de esto se debe a que los recursos de Zhivago 2010 han sido más difíciles de asimilar en las sesiones previas, por lo que ha sido más retador implementar este enfoque en la sesión. Siento que los momentos donde me he tomado el proceso con menor seriedad han sido útiles para poder reconectarme conmigo mismo.

4.4 Exploración libre de recursos

4.4.1 Sesión 9: *Falling Grace* - Recursos y exploración libre

Figura 73

Sesión 9



En estas dos últimas sesiones se han visto los recursos de manera general, sin ningún enfoque particular de las dos versiones. Se ha tratado de generar la mayor libertad posible para la exploración y la improvisación, con el objetivo de observar cómo se ha incorporado los recursos a mi lenguaje musical. En esta sesión se ha explorado esta colección de recursos dentro de *Falling Grace*. A la fecha en que esta sesión fue realizada ya había revisado el material de las primeras sesiones, con lo cual he tenido una mejor perspectiva de mis aciertos y dificultades con el uso de estos recursos. Es por ello que he evitado enfocarme en alguna versión en particular, para observar qué recurso y versión es más afín a mí.

En la sección de recursos se han empleado todos los recursos excepto por recurrencia motívica. Hice tres breves pausas durante esta sección para recuperar el enfoque en lo musical y quitarme la presión de tener que emplear todos los recursos. Mayormente he empleado superposición, secuencias y cromatismos; los cuales han sido los más usados a lo

largo del desarrollo del laboratorio. Respecto a modulación y sonoridad suspendida, siento que aún me requieren una mayor concentración para su uso. A pesar de ya llevar explorando estos dos últimos recursos por unas semanas siento que aún me queda camino por recorrer para estar cómodo con la aplicación de estos en mi lenguaje musical. En la sección de improvisación libre el panorama es similar, donde se observa un mayor uso de secuencias y superposición; mientras que los demás recursos fueron empleados en algunas ocasiones.

En general siento que mi improvisación fue inconsistente al tratar de usar esta colección de recursos dentro de este tema. El uso de este conjunto de recursos en Falling Grace me ha presentado ciertos retos y dificultades. Siento que esta obra no ha sido la más adecuada para aplicar los recursos de Zhivago como conjunto. A mi parecer, hay ciertos recursos que funcionan mejor dentro de Falling Grace como secuencias y superposición; y otros como sonoridad suspendida y modulación que no son tan convenientes. No obstante, estas opiniones se basan en mi experiencia y bagaje musical previo.

En este punto del laboratorio me he cuestionado sobre el acercamiento que le he dado a las sesiones. Lograr un enfoque y ambiente óptimo para el desarrollo de cada sesión ha sido complicado, debido a que hay muchas variables que pueden afectar el progreso de una sesión. Sin embargo, siento que ahí reside lo importante de este proyecto, que es la experimentación y cuestionamiento de nuestra práctica y forma de aprendizaje. A lo largo de este laboratorio he podido aprender más sobre mí, no solo en el ámbito improvisatorio, sino también en otros niveles como el cognitivo o emocional. Además, esta exploración y cuestionamiento es lo que ha movido, no solamente a la música, sino también, a las diferentes artes a través del tiempo.

4.4.2 Sesión 10: Zhivago - Recursos y exploración libre

Figura 74

Sesión 10



Esta es la última sesión del laboratorio donde se han explorado los recursos dentro de Zhivago. Siento que he logrado un buen desarrollo de ideas en la improvisación y me he sentido cómodo incorporando los recursos en esta sesión. La sección de calentamiento, la cual en las sesiones previas ha tenido poca relevancia debido a que no priorizo el uso de recursos, en esta ocasión presentó un amplio uso de recursos. A excepción de recurrencia, se han empleado todos los recursos, mayormente superposición. Éstos surgieron de forma orgánica, sin buscar imponer su uso, lo cual demuestra el impacto que ha tenido el laboratorio en mi lenguaje musical. Cabe recalcar que se percibe una mejora en el uso de modulación, Se siente mayor fluidez comparado a las sesiones anteriores.

En la sección de recursos siento que he tomado más riesgos y me he dejado experimentar más con la forma en cómo uso éstos. Secuencia, cromatismo y superposición son los recursos que más he empleado y también con los que más me he arriesgado improvisando. Aquí también he aplicado modulación con mayor fluidez. En cuanto a

sonoridad suspendida y recurrencia, su empleo fue escaso. En la sección de improvisación libre he experimentado más con los recursos, saliendo un poco de mi zona de confort. Debido a esto también he tenido algunas notas erróneas en la improvisación de estas frases, lo cual no lo tomé como algo malo sino como parte del aprendizaje. Al igual que en la sección anterior, los recursos que más he usado han sido superposición, cromatismo y secuencias. Este último junto a modulación, tuvieron menores incidencias comparado con la sección previa. Respecto a la sonoridad suspendida, se han observado pocos ejemplos. Este recurso sigue siendo uno de los que me causa mayor dificultad de emplear. Recurrencia motivica ha estado ausente en la mayor parte de la sesión.

Luego de revisar la sesión, encuentro pocas diferencias en el empleo de los recursos en la sección de libre y de recursos. La manera y frecuencia en cómo han sido usados me muestran el impacto que han tenido en mi lenguaje musical; como también, una mayor consistencia de estos en mi improvisación. Inclusive en la parte de calentamiento se puede observar esta tendencia. He logrado experimentar más en esta sesión, buscando maneras diferentes de cómo emplear los recursos, comparado con mi acercamiento en las sesiones anteriores. Siento que los recursos calzan muy bien en Zhivago, lo cual puede sonar obvio ya que el mismo compositor usa estos para su improvisación. Considero que el mismo tema llama a emplear ciertos recursos, como superposición, pero poder entenderlos como un conjunto brinda una perspectiva más clara para poder enfrentarse a una composición complicada como es Zhivago.

4.5 Reflexiones

Tras concluir con la revisión de las sesiones, puedo afirmar que hubo un impacto en mi lenguaje improvisatorio tras la realización del laboratorio. Con excepción de cromatismos y secuencias, los recursos vistos en el laboratorio no son muy cercanos a mi lenguaje musical. Estos dos primeros recursos, junto a superposición, fueron los que he podido emplear con

mayor consistencia a lo largo de las sesiones. Respecto a modulación, he podido notar una mejora en el transcurso de las sesiones, mientras que sonoridad suspendida y recurrencia motivica fueron más complicados de implementar.

Al ser elementos presentes en mi lenguaje, me tomó poco tiempo sentirme cómodo con el uso de cromatismos y secuencias. Respecto al uso de superposición, el tiempo del laboratorio me permitió tener un mejor desarrollo de éste; aunque, parte de esta comodidad se debe a que la armonía de Zhivago logra brindar un mejor soporte para la aplicación de este recurso. Al emplear superposición en Falling Grace me sentí un poco restringido por la armonía tonal que presenta. Gracias a estas perspectivas me puedo dar cuenta que aún me falta trabajar más para incorporar este recurso.

El desarrollo del laboratorio también ha revelado algunos detalles respecto al análisis y la implementación de los demás recursos que podrían mejorarse. Respecto a modulación, se observó que hay componente rítmico que podría beneficiar al desarrollo de este recurso. Debido a ello, pude refinar el enfoque que había planteado, en el transcurso de las sesiones, aunque aún es necesario confrontarlo con el material transcrito. En cuanto a sonoridad suspendida, la puesta en práctica de este recurso me llevó a darme cuenta que sería necesaria mayor profundidad en el análisis para entender el fenómeno de mejor manera. Sumado a esto, la falta de experiencia en reconocer este tipo de sonoridad afectó también la aplicación de este recurso. Por último, siento que la gran ausencia que tuvo la recurrencia motivica fue debido a la manera en cómo afronté el desarrollo de las sesiones. Me puse mucha presión encima para desarrollar los demás recursos, por lo cual nunca estuve muy conectado con los motivos y frases que había empleado en mi improvisación.

Implementar el enfoque de estos recursos que tiene Rosenwinkel en Zhivago presentó diferentes retos. Como se ha mencionado anteriormente, aplicar estos recursos en otro contexto armónico, como se hizo en Falling Grace, requirió repensar el enfoque de recursos

como superposición y modulación. La armonía de Zhivago es más acorde para el uso de estos recursos. Aquí veo importante reflexionar sobre el uso de estos recursos como una colección, la cual puede servir como una guía para la improvisación dentro de Zhivago u otros temas con un contenido armónico similar. Pero además, podemos ver a la colección de recursos como una manera de entender un estilo personal, como el de Rosenwinkel, o el estilo de una época o subgénero, como nos podríamos referir a los recursos derivados de la escala bebop para el bebop. Esto no quiere decir que cada colección sea particular a un contexto específico. En Falling Grace hemos podido observar que los recursos de Zhivago se pueden aplicar, aunque algunos necesiten ser enfocados de otra manera.

Por último, veo importante resaltar la importancia de contrastar lo teórico con lo práctico. A medida que el laboratorio se ha desarrollado he podido tener una mejor comprensión de los elementos teóricos que he planteado, gracias a la experiencia práctica. También me he dado cuenta de los elementos teóricos que se necesitan profundizar y conclusiones a las cuales no hubiese llegado sin poner en ejercicio mis hipótesis. Sumado a esto, el enfoque autoetnográfico me ha permitido conocerme mejor en el aspecto musical como también en lo emocional, por lo cual recomendaría a los músicos pasar por esta experiencia que permite observar el desarrollo musical desde un plano personal.

Conclusiones

La presente investigación me ha permitido recorrer el proceso de incorporación del lenguaje improvisatorio de Kurt Rosenwinkel a mi propio lenguaje, centrándome en seis recursos melódicos. Partiendo de las inquietudes sobre cómo se fue desarrollando el lenguaje improvisatorio de Kurt Rosenwinkel en Zhivago, se realizó un análisis comparativo entre las versiones de Zhivago de los álbumes *The Next Step* (2001) y *Our Secret World* (2010). Tras delimitar la metodología en el primer capítulo, se dio paso al análisis de las transcripciones de los solos de Zhivago en el segundo capítulo, donde se extrajeron seis recursos melódicos de cada versión empleados por Rosenwinkel en su improvisación. En el tercer capítulo se hizo una comparación entre los recursos de ambas versiones para observar sus similitudes, diferencias y desarrollo. Al tener una mejor perspectiva sobre el desarrollo de estos recursos y la manera en cómo Rosenwinkel los emplea se dio paso al último capítulo, donde se buscó aplicar estos recursos a mi lenguaje improvisatorio a través de un laboratorio autoetnográfico. En este último apartado se exploraron estos seis recursos a lo largo de diez sesiones de improvisación en dos contextos armónicos diferentes, donde se emplearon los Zhivago y *Falling Grace*.

He podido observar que el laboratorio ha tenido un impacto en mi lenguaje musical, logrando emplear ciertos recursos con naturalidad dentro de mi improvisación. Siento que he tratado de abarcar mucho respecto al tiempo que tenía planteado para el desarrollo del laboratorio, por lo cual, se hubiese conseguido un resultado más homogéneo en la incorporación de estos elementos con más sesiones o menos recursos por explorar. A pesar de ello, el trabajo realizado con los seis recursos me permitió entender estos elementos como una colección, lo cual generó una nueva perspectiva en cuanto a la comprensión del estilo en la improvisación. Verlo como una colección nos permite explorar la interacción entre los

recursos y la tendencia o prioridades en su uso, de modo que podemos aproximarnos a la comprensión de una estética personal o de una época.

El análisis de dos solos pertenecientes a épocas distintas en la vida de Rosenwinkel me ha facilitado captar diferentes matices para el empleo de los recursos observados. Esto ha sido útil en la improvisación ya que me ha dado mayores perspectivas para improvisar dentro del laboratorio. También, al comparar estas dos versiones, he podido comprender ciertos aspectos de su estilo improvisatorio, al observar sus tendencias y diferencias entre ambas versiones. En el análisis comparativo realizado se notó que los recursos empleados por Rosenwinkel eran los mismos en ambas versiones, pero la manera en cómo hacía interactuar estos recursos entre ellos marcaba la diferencia en el acercamiento hacia ambos solos.

La puesta en práctica de los conceptos derivados del análisis me llevó a darme cuenta de una necesidad de profundizar ciertos recursos para lograr entender el fenómeno de mejor manera. Los recursos de modulación y sonoridad suspendida fueron comprendidos a nivel teórico mediante el análisis realizado. Pero una vez llevados al laboratorio me encontré con dificultades para comprender su uso a nivel práctico. De esta experiencia puedo rescatar la importancia de contrastar lo teórico en la práctica para comprender los fenómenos musicales de una manera holística.

Referencias bibliográficas

- Al-Zand K. (2005). Improvisation as Continually Juggled Priorities: Julian “Cannonball” Adderley’s “Straight, no Chaser.” *Journal of Music Theory*, 49(2), 209-239. DOI: 10.1215/00222909-007
- Cleveland, B. (2013, abril). Listening to the future. *Guitar Player*, Tomo 47 (4), 52-54, 56, 58. <https://www.proquest.com/magazines/listening-future/docview/1351606389/se-2?accountid=28391>
- Cook, S. (2012). *Referential Sets, Referential Tonics, and the Analysis of Contemporary Jazz* [Tesis de doctorado, University of British Columbia]. UBC Theses and Dissertations <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0072739>
- Crook, H. (1993). *How to Improvise*. Alfred Music Publishing.
- Dahlke, A. R. (2003). *An Analysis of Joe Lovano’s Tenor Saxophone Improvisation on ‘Misterioso’ by Thelonius Monk: An Exercise in Multidimensional Thematicism* [Tesis de doctorado, University of North Texas]. UNT Digital Library. <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4338/>
- Fraile, A. (2017). *Motivic and Voice-Leading Coherence in the Improvisations of Saxophonist Chris Cheek* [Tesis de doctorado, University of North Texas]. UNT Digital Library <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc1062820/>
- Grove, D. (1985). *Arranging Concepts Complete*. Alfred Music Publishing.
- Haga, E. (2010, 28 de enero). Kurt Rosenwinkel: “Reflections” Of Monk. *NPR*. <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=123064293>
- Harris, G. (2020, 11 de mayo). This generation’s guitarist? ...Kurt Rosenwinkel Trio: Angels Around. *Jazz Weekly*. <https://www.jazzweekly.com/2020/05/this-generations-guitarist-kurt-rosenwinkel-trio-angels-around/>

- Hoppe, J. (2017). *The Rosenwinkel Introductions; Stylistic Tendencies in 10 Introductions Recorded by Jazz Guitarist Kurt Rosenwinkel* [Tesis de maestría, University of Sidney]. Sydney eScholarship Repository. <http://hdl.handle.net/2123/16339>
- Jarenwattananon, P. (2009, 7 de enero). Kurt Rosenwinkel: Live At The Village Vanguard. *NPR*. <https://www.npr.org/2009/01/07/98982233/kurt-rosenwinkel-live-at-the-village-vanguard>
- Kelman, J. (2010, 31 de agosto). Kurt Rosenwinkel and OJM: Our Secret World. *All About Jazz*. <https://www.allaboutjazz.com/kurt-rosenwinkel-and-ojm-our-secret-world-by-john-kelman>
- Latham, A. (2009) *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Fondo de Cultura Económica.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. Sher Music.
- López-Cano, R., & San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Nery, W (2008). *O Estilo de Improvisação de Kurt Rosenwinkel: Uma Investigação Analítica* [Tesis de maestría, Universidade de Sao Paulo]. Biblioteca Digital USP https://www.researchgate.net/publication/256081821_O_Estilo_de_Improvisacao_de_Kurt_Rosenwinkel_-_uma_investigacao_analitica
- Ñiquen, R (2022). *La sonoridad y la forma musical de los Chiriwanos de Huancané como elementos exploratorios en la improvisación musical: 2 colaboraciones en un contexto de base tecnológica* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22454>
- Pease, T. (2003). *Jazz Composition*. Berklee Press.
- Rosenwinkel, K. (2001). Zhivago [Canción]. En *The Next Step*. The Verve Music Group.
- Rosenwinkel, K. (2006). *Kurt Rosenwinkel Compositions*. Mel Bay Publications, Inc.

Rosenwinkel, K. (2010). Zhivago [Canción]. En *Our Secret World*. Wommusic.

Schroth, K. (2022). *Recursos interpretativos en la guitarra eléctrica a través del manejo técnico*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/22620>

