



Biblioteca Río Seguro

C/ Cartagena, 74, Módulo 2
30002 Murcia

Teléfono: +34 968 351 550

Correo electrónico: riosegura.rmbm@ayto-murcia.es

Internet: rmbm.org/bibliotecas/riosegura.htm

Internet: www.murcia.es

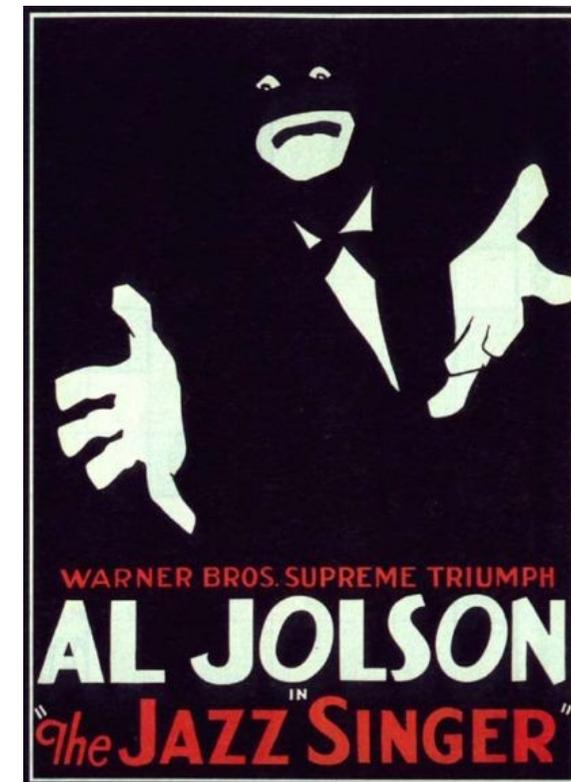
Selección, clasificación y documentación: M.ª Dolores Candel y M.ª Rita Funes.
Coordinación, diseño y maquetación: Pedro Antonio Jiménez Martínez.



MÚSICA BRS

Número GL13

1 julio 2009



Cartel de la primera película sonora, *El cantor del jazz* del director Alan Crosland.

CATÁLOGO & MÚSICA AMBIENTAL

Guía de "lectura" y programa de música ambiental



El jazz es una forma musical nacida hacia 1900 en Estados Unidos. Posee una historia estilística en desarrollo que ha tomado elementos folclóricos y a su vez, la influencia del jazz.



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

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

Desde sus comienzos, el *jazz* se ha ramificado en muchos subestilos, lo que hace difícil la realización de una descripción única que se adapte a todos ellos con fiabilidad absoluta. Sin embargo, pueden hacerse algunas generalizaciones, teniendo en cuenta que en todos los casos hay excepciones.

Los intérpretes de *jazz* improvisan dentro de las convenciones del estilo que han elegido. Por lo general, la improvisación se acomoda a una progresión de acordes de una canción original que se repiten. Los instrumentistas imitan los estilos vocales negros, incluyendo el uso de glisandos y arrastrados de una nota a otra), las ligeras variaciones de tono (incluidas las llamadas *blue notes*, tonos desafiando el microtonal respecto a la afinación occidental), y los efectos sonoros, como gruñidos y gemidos.



La voluntad de crear un sonido personal de color tonal —con un sentido del



Además puedes escuchar la música en la RMBM utilizando la suscripción en Internet a la *Biblioteca Musical Naxos*.

Fácil acceso

La música puedes escucharla en nuestros ordenadores. Simplemente solicita en la biblioteca que introduzcan el nombre de usuario y la contraseña.

Tienes un enlace en la sección *Suscripciones electrónicas* del [Catálogo y servicios web](#) en rmbm.org o, lo que es lo mismo, haciendo clic en la dirección <http://rmbm.org/catalogo/index.htm> o bien copia y pégala en tu navegador web (*Firefox*, *Opera*, *Google Chrome*, *Safari*, *Internet Explorer*, etc.)

La Biblioteca Musical Naxos (NML) ofrece, no sólo prácticamente toda la música de repertorio, sino también un gran número de obras infrecuentes no disponibles desde otras fuentes en línea.

Géneros disponibles

Música clásica · Jazz contemporáneo · Jazz/Folk/Blues Legends · Nostalgia · Música del mundo / Folk · Instrumental contemporáneo · Música china · Pop y Rock.



¿Has leído el libro? A nuestro blog le da igual, simplemente ofrece un espacio en el que hablar de lo que la lectura del quijote te supuso en su momento. Igualmente, si no lo has leído podrás decir algo, ¿no?

338 apuntes sobre libros, discos, películas, exposiciones, viajes...
¡Anímate a participar! ¡Házlo tuyo!



<http://rmbm.org/rinconlector/index.htm>

ritmo y forma individual, y con un estilo propio de ejecución— ha llevado a los músicos a la utilización de ritmos que se caracterizan por una sincopación constante (los acentos apareados del compás) y también único del jazz que se manifiesta entre notas largas y breves. En el jazz, se usan tan sólo como de la cual se desarrolla la imitación típica comienza con una el piano, el contrabajo, la batería y una guitarra opcional, a la que se pueden añadir instrumentos de viento. En las big bands los vientos se agrupan en tres secciones: saxofones, trombones y trompetas.



cen en momentos inesperados por el swing, un pulso rítmico que se manifiesta en las complejas relaciones de las partituras escritas, si existen, que sirven de guías de la estructura dentro de la improvisación. La instrumentación rítmica, formada por la batería y una guitarra opcional, a la que se pueden añadir instrumentos de viento. En las big bands los vientos se agrupan en tres secciones: saxofones, trombones y trompetas.

Si bien hay excepciones en algunos subestilos, el jazz en general se basa en la adaptación de infinitas melodías a algunas progresiones de determinados acordes. El músico improvisa nuevas melodías que se ajustan a la progresión de los acordes, y éstos se repiten tantas veces como se desee a medida que se incorpora cada nuevo solista.

Si bien para la improvisación de jazz se usan piezas cuyas pautas formales son muy distintas, hay dos estructuras, en particular, que se usan con más frecuencia en sus temas. Una es la forma AABA de los estribillos de las canciones populares, que consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de ocho compases cada una: la sección A, la repetición de la sección A, la sección B (el puente, que suele comenzar en una tonalidad nueva), y la repetición de la sección A. La segunda forma tiene hondas raíces en la música folclórica de la comunidad negra estadounidense, el blues de 12 compases. A diferencia de la forma de 32 compases en AABA, los blues tienen una progresión de acordes casi uniforme.

Los orígenes

El jazz hunde sus raíces en el eclecticismo musical de los afroamericanos. En esta tradición sobreviven huellas de la música del África occidental, de las formas musicales de la comunidad negra del Nuevo Mundo, de la música popular y clásica europea de los siglos XVIII y XIX y de formas musicales populares posteriores que han influido en la música negra o que son obras de compositores negros. Entre los rasgos africanos se encuentran los estilos vocales, que destacan por una gran libertad de coloración vocal, la tradición de la improvisación, las pautas de pregunta y respuesta, y la complejidad rítmica, tanto en la síncopa de líneas melódicas individuales como en los ritmos complejos que tocan

los distintos miembros de un conjunto. Otras formas de música afroamericana son los cantos que acompañaban el trabajo, las nanas y, aunque posteriores, los cánticos espirituales y los *blues*.

La música europea ha aportado estilos y formas específicas: himnos, marchas, valsos, cuadrillas y otras músicas de baile, de teatro, y de ópera italiana, así como elementos teóricos —en especial la armonía—, un vocabulario de acordes y la relación con la forma musical.

Entre los elementos negros de la música popular que han contribuido al desarrollo del *jazz* se incluyen la música de banjo de los *minstrel shows* (derivados de la música de banjo de los esclavos), los ritmos sincopados de influencia negra procedentes de la música latinoamericana (que se escuchaba en las ciudades sureñas de Estados Unidos), los estilos de tabernas del Medio Oeste, y pretendidos por las bandas de pianola de los músicos de las marchas e himnos intermetales de negros a finales del siglo XIX. En estos años surgió otro género que ejerció una poderosa influencia; se trataba del *ragtime*, música que combinaba muchos elementos, incluidos los ritmos sincopados (originarios de la música de banjo y otras fuentes negras) y los contrastes armónicos y las pautas formales de las marchas europeas. A partir de 1910 el director de orquesta W. C. Handy tomó otra forma, el *blues*, y la llevó más allá de su tradición precedente —estrictamente oral—, con la publicación de sus originales *blues*. En las manos de los músicos de *jazz*, sus *blues* encontraron en la década de 1920 a quien sería quizá su mejor intérprete: la cantante Bessie Smith, que grabó muchos de ellos.



Bessie Smith

La fusión de estas múltiples influencias en el *jazz* resulta difícil de reconstruir, dado que esto ocurrió antes de que el fonógrafo pudiera ofrecer testimonios fiables.

La mayor parte de la música primitiva de *jazz* se interpretaba en pequeñas bandas de marcha o la tocaban pianistas solistas. Aparte del *ragtime* y las marchas, el repertorio incluía himnos, espirituales y *blues*. Las bandas tocaban esta música, modificándola mediante síncopas y aceleraciones, en las fiestas campestres, bodas, desfiles y funerales. Era típico que las bandas tocasen en dechas de camino a los funerales, y marchas alegres al volver. Si bien el *blues* y el *ragtime* surgieron con independencia del *jazz* y continuaron coexistiendo con él, influyeron en su estilo y sus formas, y sirvieron de vehículo importante para la improvisación jazzística.



Selección para la **MÚSICA AMBIENTAL** de la biblioteca



A partir del mes de JULIO puedes escuchar, mientras que estás en la biblioteca, los siguientes discos:

Coltrane jazz de John Coltrane

Signatura: 78*1 COL col

Duke Ellington & John Coltrane de Duke Ellington

Signatura: 78*1 ELL duk 2

The story of Jazz de Stan Kenton

Signatura: 78*1 KEN sto

Django et compagnie de Django Reinhardt

Signatura: 78*1 REI dja

Nuits de Saint-Germain des-Prés de Django Reinhardt

Signatura: 78*1 REI nui

El jazz de Nueva Orleans

Con el inicio del siglo XX surgió el primer estilo de *jazz* documentado, cuyo centro estaba en la ciudad de Nueva Orleans, en el estado de Luisiana. En él la corneta o la trompeta llevaba el peso de la melodía, el clarinete tocaba floridas contramelodías y el trombón interpretaba sonidos rítmicos mientras hacía sonar las notas fundamentales de los acordes o una armonía simple. Detrás de este trío básico, la tuba o el contrabajo interpretaban la línea del bajo, y la batería el acompañamiento rítmico. La exuberancia y el volumen eran más importantes que la delicadeza: la improvisación se centraba en el sonido del conjunto.

Un músico de nombre Buddy Bolden parece haber sido el artífice de las primeras bandas de *jazz*, pero su música y su sonido se han perdido. Si bien se pueden percibir ciertas influencias del *jazz* en primitivas en discos, la primera grabación de un grupo de músicos blancos de Nueva Orleans, que se llamaba *Jazz Band*, tuvo un enorme éxito tanto en Estados Unidos como a nivel internacional sería utilizado para estilo Nueva Orleans músicos blancos). Destacados grupos, uno blanco y otro negro: en 1922 los *New Orleans Rhythm Kings* y en 1923 la *Creole Jazz Band*, por el cornetista de grabaciones reales de Oliver son los fictivos del estilo. Otros destacados músicos de esta ciudad fueron los Johnson y Freddie soprano Sid-



New Orleans Rhythm Kings



esta última liderada King Oliver. La serie registros más signi- de Nueva Orleans. músicos de esta trompetistas Bunk Keppard, el saxofoney Bechet, el percusionista Warren *Baby* Dodds, y el pianista y compositor Jelly Roll Morton. Sin embargo, el músico más influyente del estilo de Nueva Orleans fue el segundo trompeta de *King Oliver*, Louis Armstrong.

El impacto de Armstrong

Primer auténtico virtuoso de *jazz*, Armstrong fue un sorprendente improvisador, tanto en el plano técnico, como en el emocional e intelectual. Cambió el formato del *jazz* y puso al solista al frente de la orquesta. Los grupos con los que *Seven*, demostraron que la cho más que una simple orpara ello creó nuevas variaciones basándose en los También creó escuela para posteriores, no sólo en la bras y la melodía de las canciones, sino también al im- pravisar sin palabras, usando la voz como un instrumento (técnica denominada *scat singing*).



solista al frente de la orques- grabó, los *Hot Five* y los *Hot improvisación podía ser mu- namentación de la melodía; ciones basándose en los También creó escuela para posteriores, no sólo en la bras y la melodía de las canciones, sino también al im- pravisar sin palabras, usando la voz como un instrumento (técnica denominada *scat singing*).*

Chicago y la ciudad de Nueva York

Para el *jazz*, la década de 1920 fue una época de gran experimentación y nu- merosos descubrimientos. Muchos músicos de Nueva Orleans, incluido el mis- mo Armstrong, emigraron a Chicago; allí ejercieron su influencia sobre los intérpretes locales y estimularon la evolución de un estilo identificable, deriva- do del estilo Nueva Orleans pero acentuando la actuación de los solistas y añan- diendo con frecuencia el saxofón a la orquestación. Este subestilo también se caracterizó por ritmos más tensos y texturas más complejas. Entre los instru- mentistas que trabajaron en Chicago o que fueron influidos por el estilo Chica- go se incluyen el trombón Jack Teagarden, el intérprete de banjo Eddie Con- don, el batería Gene Krupa y el clarinetista Benny Goodman. En Chicago tam- bién trabajaba Bix Beiderbecke, cuyo lirismo como cornetista era el contra- punto del estilo trompetístico de Armstrong. Muchos de los músicos de Chica- go se establecerían luego en la ciudad de Nueva York, otro centro importante de *jazz* en la década de 1920.

El piano de jazz



Fats Waller

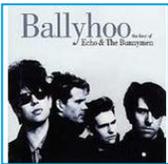
Otro elemento importante en la evolución del *jazz* de la década de 1920 fue la música para piano. El distrito de Har- lem, en la ciudad de Nueva York, se convirtió en el centro de un estilo muy técnico, basado en los potentes contratiempos creados por la mano izquierda del pianista, con improvisacio- nes muy extensas, y que se daría a conocer como *stride pia- no*. El maestro de esta escuela de principios de la década de

Revistas



Cuadernos de jazz	H 78 JAZ
Jaç	H 78 JAÇ
Más jazz. Especial	H 78 MAS

78*2 Pop y rock.



Ballyhoo : the best of Echo & The Bunnymen / Echo & The Bunnymen. Contiene: All that jazz78*2 ECH bal
 Kortatu / Kortatu. Contiene: Jimmy Jazz78*2 KOR kor
 Planeta K : pop, electrónica, soul, funk, jazz, latin Groove78*2 PLA
 Plato fuerte. Contiene: White jazz/ Jack78*2 PLA

78*3 Música clásica.



Acercate a los clásicos. Contiene: vals (Suite de jazz n.º 2) / Shostakovich78*3 ACE

78*4 Nuevos lenguajes musicales.



Northwest coast / [Freeloaders](#). Contiene: Konvertible (jazz mix) ..78*4 FRE nor
 Tubular bells 2003 / Mike [Oldfield](#). Contiene: Jazz78*4 OLD tub

1920 fue James P. Johnson, cuyo alumno Fats Waller —vocalista y *showman* de talento— se convirtió en el intérprete más popular de este estilo.

En esta década también se desarrolló un segundo estilo pianístico llamado *boogie-woogie*. Se trataba de una forma de *blues* con bajos muy marcados que repite una y otra vez la mano izquierda, mientras la derecha alternaba diferentes ritmos. El *boogie-woogie* se hizo muy popular en las décadas de 1930 y 1940. Entre sus líderes se encuentran Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson y Pine Top Smith.

El pianista más innovador de la década de 1920, de importancia comparable a la de Armstrong, fue Earl Fatha Hines, un virtuoso que había estudiado música en Chicago, y al que se consideraba poseedor de una imaginación exuberante e impredecible. Su enfoque más suave de yoría de los pianistas de en especial en Teddy Wilbanda de Goodman en la década de 1930, y en Art Tatum, que actuó sobre todo como solista y era admirado por su virtuosismo y calidad interpretativa.



La era de las big bands

Durante la década de 1920 hubo grupos de jazz que comenzaron a tocar siguiendo el modelo de las bandas de baile de sociedad, formando las que se dieron en llamar *big bands*. Fueron tan populares en este periodo se conoce como la era del *swing*. Uno de los aspectos más importantes del *swing* fue un cambio en el ritmo que suavizaba los compases en dos tiempos, utilizando un compás más fluido, de cuatro tiempos. Los músicos también desarrollaron el uso de estructuras melódicas cortas, llamadas *riffs*, con pautas de pregunta y respuesta. Para facilitar dicho procedimiento las orquestas se dividieron en secciones instrumentales, cada una con sus propios *riffs*, dando la oportunidad a los músicos para que tocasen solos o improvisaciones extensas.



El desarrollo de las *big bands* como medio jazzístico se debió en gran parte a Duke Ellington y Fletcher Henderson. Henderson y su arreglista, Don Redman, contribuyeron a la introducción de las partituras en la música de *jazz*, aunque

también intentaron captar la calidad improvisatoria que caracterizaba a la música de los conjuntos reducidos. Para la consecución de sus objetivos contaron con la colaboración de solistas muy dotados, como el saxofonista tenor Coleman Hawkins.

Ellington dirigió durante la década de 1920 una banda en el Cotton Club de Nueva York. Continuó dirigiendo su orquesta hasta su muerte en 1974, y compuso piezas de concierto, coloristas y experimentales, con una duración que podía ir de los tres minutos de *Koko* (1940) a la hora de *Black, Brown and Beige* (1943), así como los temas *Solitude* y *Sophisticated Lady*. La música de Ellington, más compleja que la de Henderson, hizo de su orquesta un conjunto conexionado, con solos escritos especialmente para instrumentos y músicos determinados. Otras bandas en la tradición de Ellington y Henderson fueron las lideradas por Jimmie Lunceford, Chick Webb y Cab Calloway.

Durante la década de 1930 se desarrolló en Kansas City un estilo diferente de jazz para *big band*, cuyo máximo exponente fue la banda de Count Basie. La banda de Basie es un reflejo del énfasis del suroeste estadounidense en la improvisación, a la vez que conserva pasajes escritos (o memorizados) relativamente cortos y simples. Los instrumentos de viento intercambiaban los *riffs* de conjunto, e interactuaban con grandes dosis de ritmo y pausas para acomodar instrumentos. El saxofonista sobre todo con una libere encontraba en las improtas bandas. La delicadeza lodías fluidas, a las que oca toque vanguardista y de una de voz en tonos agudos), como sucediera con la manera de tocar de Armstrong en la década de 1920.



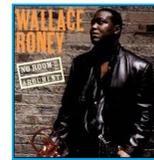
ban con grandes dosis de darse a los extensos solos ta tenor Lester Young tocatad rítmica que raramente visaciones de los solistas de del tono de Young, sus me sionalmente dotaba de un especie de gorjeos (juego abrirían un nuevo camino,

Otras figuras que hicie la década de 1930 fueron dridge, el guitarrista tería Kenny Clarke y el Hampton. Los cantantes 1930 utilizaron una for flexible y estilizada. Ivie ley, Ella Fitzgerald y, so fueron las figuras más destacadas.

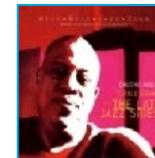


ron escuela a finales de el trompetista Roy El-Charlie Christian, el bavibrafonista Lionel de jazz de la década de ma de interpretar más Anderson, Mildred Baire todo, Billie Holiday

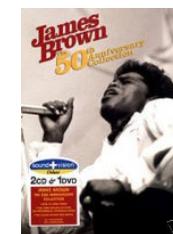
- Django et compagnie / Django Reinhardt78*1 REI dja
- Nuages / Django Reinhardt78*1 REI nua
- Nuits de Saint-Germain des-Prés / Django Reinhardt78*1 REI nui



- No room for argument / Wallace Roney78*1 RON nor
- Live on request / Nina Simone.....78*1 SIM liv
- It's all so new! / Frank Sinatra.....78*1 SIN its
- Wait for me / Jubilant Sykes78*1 SYK wai



- Doble gigante : the latin jazz sides / Chucho Valdés.....78*1 VAL dob
- Live, places / Youngblood Brass Band.....78*1 YOU liv



- Live at The Basements [dvd] / Eric Bibb with Dave Bronze.....78*1 BIB liv
- The 50th Aniversary collection [dvd] / James Brown78*1 BRO fif
- Come fly with me [dvd].....78*1 BUB com
- The Montreux dream [dvd]78*1 MON

Duke Ellington meets Coleman Hawkins / Duke Ellington78*1 ELL duk 1
 Duke Ellington & John Coltrane / Duke Ellington78*1 ELL duk 2



The Masters / Billie Holiday78*1 HOL mas
 Impulse! : records compilation78*1 IMP
 Jazz en España / Pedro Iturralde Ochoa78*1 ITU jaz
 Jazz music from Catalonia 200978*1 JAZ
 Jazz jamboree : Masimas Festival Agost'0878*1 JAZ



Thunder island / Duke Jones78*1 JON thu
 The story of Jazz / Stan Kenton78*1 KEN sto
 High Heel Sneakers / Doug Lawrence78*1 LAW hig
 País maravilla / Magos Herrera78*1 MAG pai



The latin porter : featuring Tom Harrell / Mark Murphy78*1 MUR lat
 Punk Jazz / Jaco Pastorius78*1 PAS pun
 Dreamland / Madeleine Peyroux78*1 PEY dre



La cantante Billie Holiday fue una figura de la escena internacional del jazz y del blues en los años cuarenta y cincuenta. Colaboraron con ella músicos tan importantes como Benny Goodman, Count Basie o Lester Young.

La interacción con la música popular y la culta

Los esfuerzos pioneros de Armstrong, Ellington, Henderson y otros músicos hicieron que el jazz adquiriera una influencia dominante en la música estadounidense de las décadas de 1920 y 1930. Músicos tan populares como el director de banda Paul Whiteman utilizaron algunos de los recursos rítmicos y melódicos más llamativos del jazz, aunque con menor libertad y talento improvisatorio que el que caracterizaba la música de los principales intérpretes del género. En un intento de fusionar el jazz con la música ligera, la orquesta de Whiteman estrenó piezas sinfónicas de estilo jazzístico de compositores estadounidenses como George Gershwin. Más cerca de la tradición jazzística de la improvisación y del virtuosismo de los solos se encontraba la música de las bandas de Benny Goodman (que utilizó muchos arreglos de Henderson), Gene Krupa y Harry James.

Desde los días del ragtime, los compositores de jazz han admirado la música clásica. Varios músicos de la era del swing «jazzearon a los clásicos» en grabaciones como *Bach Goes to Town* (Benny Goodman) o *Ebony Rhapsody* (Ellington y otros). Por su parte, los autores de música clásica rindieron tributo al jazz en obras como *Contrastes* (1938, encargada por Goodman) del húngaro Béla Bartók y *Ebony Concerto* (1945, dirigido por la orquesta liderada por Woody Herman) del ruso Ígor Stravinski. Otros compositores, como el estadounidense Aaron Copland o el francés Darius Milhaud, homenajearon al jazz en sus obras.

La década de 1940 y la posguerra

El músico de jazz más influyente de la década de 1940 fue Charlie Parker, que se convirtió en el líder de un nuevo estilo conocido como bebop, rebop o bop. Al igual que Lester Young, Charlie Christian y otros solistas destacados, Parker tocaba con big bands. Sin embargo, durante la II Guerra Mundial la economía de guerra y los cambios en los gustos del público llevaron a la disolución de muchas de estas orquestas. Esta decadencia, en combinación con el estilo radicalmente nuevo del bebop, produjo una revolución en el mundo del jazz.

El bebop se basaba igualmente en la improvisación sobre una progresión de acordes, pero sus tempos eran más rápidos, las frases más largas y complejas,

y la gama emocional más amplia, hasta incluir sensaciones menos agradables que las habituales hasta entonces. Los músicos de *jazz* tomaron mayor conciencia de sus capacidades expresivas como artistas e intentaron promocionar su arte mediante el añadido de vocalistas, danzas y comedia, tal como lo habían hecho sus predecesores.

El trompetista de *jazz* considerado como res del *bebop*. Transdel pop y del *jazz* e complejas y ritmos te los años cuarenta sas ocasiones con el Parker.



Dizzy Gillespie está uno de los fundadoformó los esquemas incorporó armonías afrocaribeños. Durancolaboró en numerosaxofonista Charlie

En el centro de este proceso de transformación destacaba Parker, que podía hacer cualquier cosa con el saxofón, a cualquier velocidad y tonalidad. Creó bellas melodías relacionadas con los acordes subyacentes, pero de una manera muy elaborada. Su música poseía una variedad rítmica infinita. Los colaboradores frecuentes de Parker fueron el trompetista Dizzy Gillespie, conocido por su formidable velocidad y registro, y por su sugestivo sentido armónico, el pianista Earl *Bud* Powell y el batería Max Roach, ambos líderes por méritos propios. También eran apreciados el pianista-compositor Thelonious Monk y el trompetista Fats Navarro. La cantante de *jazz* Sarah Vaughan estuvo relacionada en los inicios de su carrera con los músicos de *bop*, sobre todo con Gillespie y Parker.

A finales de la década de 1940 hubo una explosión de experimentalismo en el *jazz*. Las *big bands* modernizadas llevaron al florecimiento de artistas de la talla de Gillespie y Stan Kenton, que trabajaban junto a pequeños grupos con músicos innovadores como el pianista Lennie Tristano. La mayoría de estos grupos extrajeron sus ideas de piezas contemporáneas firmadas por maestros como Bartók y Stravinski.

Los experimentos más importantes de mediados de siglo con un *jazz* influido por la música culta se dieron en las grabaciones de 1949-1950 realizadas por el inusual noneto que lideraba un alumno de Parker, el joven trompetista Miles Davis. Los arreglos escritos por Davis y por otros eran de sonoridad tranquila pero tímbrica y armónicamente muy complejos. Muchos grupos adoptaron ese estilo *cool*, sobre todo en la costa oeste. Refinado por músicos como los saxofonistas tenores Zoot Sims y Stan Getz, y el barítono Gerry Mulligan, el

Información en Internet.



- <http://es.wikipedia.org/wiki/Jazz>
- <http://www.bestjazzvideos.com/>
- <http://www.tomajazz.com/>
- <http://www.davidfishel.info/>
- <http://www.jazzeando.com.ar/>
- <http://www.jazz10.com/>
- <http://www.pedroiturralde.org/>

[Wikimedia Commons](http://es.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Commons) [http://es.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Commons] alberga contenido multimedia sobre [jazz](http://commons.wikimedia.org/wiki/Jazz) [<http://commons.wikimedia.org/wiki/Jazz>].



<http://rmbm.org/catalogo/index.htm>

¿Dónde están colocados? Las firmas nos lo indican

Catálogo BRS



78*0

Música de tradiciones nacionales.

Forever's a long, long time / Orquesta Was78*0 ORQ for

78*1

Jazz.



- The definitive / Dave Brubeck78*1 BRU def
- Rescue; hero / Clarence Clemons78*1 CLE res
- Coltrane jazz / John Coltrane.....78*1 COL col
- Best of de-phazz / De-phazz.....78*1 DEP bes

estos grupos estaban Chase, Chicago y Blood, Sweat and Tears.

Durante este mismo periodo otro discípulo de Davis, el pianista iconoclasta Keith Jarrett, alcanzó el éxito comercial mezclando instrumentos electrónicos y estilos populares. Sus interpretaciones de estándares populares y temas originales con un cuarteto, así como sus improvisaciones solistas al teclado, lo convirtieron en el más importante pianista de *jazz* contemporáneo.

La década de 1980

La popularidad del Marsalis condujo al por el *jazz* en la década expresa un gran tradicional al tiempo pa creativa característica.



trompetista Wynton resurgir del interés da de 1980. Su mús-respeto por el *jazz* que mantiene la chis-tica de la improvisa-ción.

A mediados de la década de 1980 los artistas de *jazz* utilizaban nuevamente una gran variedad de estilos para públicos distintos y diferentes audiencias, y había un renovado interés por el *jazz* serio (por oposición al de orientación pop). Uno de los interesas-Marsalis, también aclamado música clásica. Si bien el un feudo de los músicos internacional floreció hasta de otros países formaron un tante dentro del *jazz* en las nos de sus predecesores son Reinhardt y el violinista España han destacado sobre todo el pianista y compositor Tete Montoliú, y el saxo tenor y compositor Pedro Iturralde.



dos era el trompetista Wynton por sus interpretaciones de *jazz* siguió siendo en esencia estadounidenses, su público el punto de que los músicos subgrupo cada vez más impor-décadas de 1970 y 1980; algu-el guitarrista belga Django francés Stéphane Grappelli. En

Fuente: Microsoft® Encarta® 2007. © 1993-2006 Microsoft Corporation. Reservados todos los derechos.

cool jazz tuvo su momento culminante en la década de 1950. En ese mismo periodo el pianista Dave Brubeck (que era un alumno de Milhaud), y el saxofonista alto Paul Desmond, alcanzaron la popularidad con una mezcla de música culta y *jazz*.

No obstante, la mayoría en la costa oeste, conti-tradición más caliente y Entre las máximas figuras dero del *bebop* en la déca-tran el trompetista Clifford key y el saxofonista tenor mayores talentos de su ción del estilo de Parker ban el pianista Horace Silver, el saxo alto Cannonball Adderley y su hermano, el corneta Nat Adderley.



de los músicos, sobre todo nuaron acrecentando la estimulante del *bebop*. del *hard bop* —estilo here-da de 1950— se encuen-Brown, el batería Art Bla-Sonny Rollins, uno de los generación. Otra deriva-sería el *soul jazz*, que toca-ban el pianista Horace Silver, el saxo alto Cannonball Adderley y su hermano,

Cuando el saxo tenor Sonny Rollins trabajó en Nueva York con Max Roach su estilo adoptó las complejas armonías del *bebop* y la ligera sofisticación del *cool jazz*. El estilo de Rollins era florido, de expresivo fraseo y gran capacidad de improvisación.

Final de la década de 1950. Las décadas de 1960 y 1970

Durante el tercer cuarto del siglo XX se crearon nuevas tendencias en el *jazz*. La década de 1960 rivalizó con el final de las décadas de 1920 y 1940 como uno de los periodos más fértiles de la historia del *jazz*.

El jazz modal.- En 1955 Miles Davis organizó un quinteto que contaba en sus filas con el saxofonista tenor John Coltrane, cuyo enfoque con-trastaba vivamente serenas sonoridades y vertía torrentes de explorando cada célula exótica fuera. Pero tas con aplomo y sere-un sentido excepcional 1958 apareció en un Davis, *Kind of Blue*.



con las líneas melódicas de expresivas de Davis. Coltrane notas con velocidad y pasión, melódica, no importa cuán también tocaba baladas len-nidad. En sus solos revelaba de la forma y del tiempo. En álbum legendario de Miles Junto con el pianista Bill Evans, Davis compuso para este álbum un grupo de piezas que pertene-cen todas a la misma tonalidad, con un mismo acorde y modalidad man-

tenidos durante 16 compases cada vez —que justificó el nombre de *jazz modal*— lo que suponía gran libertad para el improvisador.

Coltrane, negándose a sí mismo, impulsó en principio la complejidad del *bop* hasta sus últimas consecuencias en *Giant Steps* (1959), para luego establecerse en el otro extremo, en el *jazz modal*. Este último estilo dominó su repertorio a partir de 1960, cuando grabó *My Favourite Things* usando un arreglo con final abierto donde cada solista permanecía en un mismo modo durante el tiempo deseado. El cuarteto de Coltrane incluía al pianista McCoy Tyner y al batería Elvin Jones, dos músicos que, a causa de sus cualidades musicales, fueron muy imitados.

Los movimientos de la tercera corriente y la vanguardia.— Otro producto de la experimentación de finales de la década de 1950 fue el intento del compositor Gunther Schuller, junto con el pianista John Lewis y su Modern Jazz Quartet, de fusionar el *jazz* y la música clásica en una tercera corriente, uniendo músicos de los dos mundos en un repertorio que se nutría con técnicas de ambas músicas.

También éstos fueron los años de mayor actividad del compositor, bajista y líder de banda Charlie Mingus, que dotó a sus improvisaciones basadas en progresiones de acordes de la vehemencia más cruda y salvaje. Más controvertida aún sería la obra del saxofonista alto Ornette Coleman, cuyas improvisaciones, a veces casi atonales, suprimían las progresiones de acordes, aunque mantenían el constante *swing* rítmico característico del *jazz*. Si bien el sonido y la técnica áspera de Coleman resultaban incómodos para muchos críticos, otros reconocieron el ingenio, la sinceridad y el extraño sentido de la forma que caracterizaban sus solos. Inspiró a toda una escuela de *jazz* de vanguardia que floreció en las décadas de 1960 y 1970 y que incluía al Art Ensemble of Chicago, al clarinetista Jimmy Giuffre, al pianista Cecil Taylor e incluso a Coltrane, que se aventuró en la improvisación vanguardista en 1967 poco antes de su muerte.

El desarrollo del mainstream.— Mientras tanto, la corriente principal del *jazz*, o *mainstream*, aunque incorporaba muchas de las ideas melódicas de Coltrane e incluso algunas piezas de *jazz modal*, continuó construyendo sus improvisaciones sobre las progresiones de acordes de las canciones populares. Las canciones brasileñas, en especial las del estilo de la *bossa-nova*, lograron incorporarse al repertorio de principios de la década de 1960. Sus ritmos latinos y sus refrescantes progresiones de

acordes llamaron la atención de los músicos de *jazz* de varias generaciones, en especial de Stan Getz y el flautista Herbie Mann. Incluso después de la decadencia de la *bossa nova*, las sambas que provocaron su aparición siguieron en el repertorio del *jazz*, a la vez que muchos grupos enriquecieron sus percusiones con instrumentos caribeños.

El trío que formó el pianista Bill Evans interpretaba las canciones populares con profundidad, y los músicos interactuaban de modo constante en lugar de limitarse a esperar su turno en los solos. Esta interacción se acentuó todavía más en la sección rítmica del quinteto de Davis a partir de 1963, cuando incluyó al batería Tony Williams, al bajista Ron Carter, al pianista Herbie Hancock y, más adelante, al singular saxofonista tenor Wayne Shorter.

Jazz de fusión.— En la música de Pat Metheny se une la influencia de las armonías atonales del saxofonista Ornette Coleman con el ritmo sincopado de la música latinoamericana y los sonidos del *country* y del *rock*.



El *jazz* atravesó una crisis de público y ventas a finales de la década de 1960. Las audiencias juveniles estaban a favor de la música de *soul* y de *rock*, mientras que los aficionados adultos se sentían ajenos a las abstracciones y falta de emoción de gran parte del *jazz* moderno. Los músicos de *jazz* se dieron cuenta de que para volver a ganar al público debían extraer ideas de la música popular. Algunas de éstas provendrían del *rock*, pero la mayoría tendrían su origen en los ritmos de baile y las progresiones de acordes de músicos de *soul* como James Brown. Ciertos grupos añadieron también elementos musicales de otras culturas. Los ejemplos iniciales de este nuevo *jazz* de fusión están algo mezclados con otros subestilos, pero en 1970 Davis grabó *Bitches Brew*, un álbum de mucho éxito que combinaba ritmos *soul* e instrumentos electrónicos con un *jazz* sin compromisos y muy disonante. No debe por ello sorprender que los discípulos de Davis crearan algunos de los discos de fusión de mayor éxito de la década de 1970: Herbie Hancock, Wayne Shorter y el pianista austriaco Joe Zawinul (los dos últimos líderes del conjunto Weather Report), el guitarrista británico John McLaughlin y el brillante pianista Chick Corea con su grupo Return to Forever. Por su parte, los músicos de *rock* comenzaron a incorporar frases y solos de *jazz* sobre ritmos de *rock*. Entre