



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA:

CARRERA DE MÚSICA

TÍTULO:

APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LOS RECURSOS COMPOSITIVOS Y
PROCESOS CREATIVOS CARACTERÍSTICOS DE HERBIE HANCOCK
PARA LA COMPOSICIÓN DE TEMAS MUSICALES INÉDITOS DE JAZZ
MODERNO

AUTORA:

PÉREZ TRUJILLO CAMILA MARÍA

TIPO DE TRABAJO DE TITULACIÓN:

TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

TÍTULO QUE SE ASPIRA:

LICENCIADO EN MÚSICA CONTEMPORÁNEA

TUTOR:

MGS. BRAVO OLLAGUE CARLOS IVÁN

Guayaquil, Ecuador

2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo de titulación fue realizado en su totalidad por Pérez Trujillo Camila María como requerimiento para la obtención del Título de Licenciado en Música Contemporánea.

TUTOR

Mgs. Carlos Iván Bravo Ollague

DIRECTOR DE LA CARRERA

Lic. Gustavo Daniel Vargas Prias

Guayaquil, a los veintiún días del mes de marzo del año 2016



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Pérez Trujillo Camila María

DECLARO QUE:

El Trabajo de Titulación APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LOS RECURSOS COMPOSITIVOS Y PROCESOS CREATIVOS CARACTERÍSTICOS DE HERBIE HANCOCK PARA LA COMPOSICIÓN DE TEMAS MUSICALES INÉDITOS DE JAZZ MODERNO previo a la obtención del Título de Licenciado en Música Contemporánea, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan al pie de las páginas correspondientes, cuyas fuentes se incorporan en la bibliografía. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo de Titulación, de tipo Trabajo de Investigación referido.

Guayaquil, a los veintiún días del mes de marzo del año 2016

LA AUTORA

Pérez Trujillo Camila María



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE MÚSICA

AUTORIZACIÓN

Yo, Pérez Trujillo Camila María

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo de Titulación **APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LOS RECURSOS COMPOSITIVOS Y PROCESOS CREATIVOS CARACTERÍSTICOS DE HERBIE HANCOCK PARA LA COMPOSICIÓN DE TEMAS MUSICALES INÉDITOS DE JAZZ MODERNO**, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los veintiún días del mes de marzo del año 2016

LA AUTORA:

Camila María Pérez Trujillo

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

Mgs. Juan Isidro Mejía

Lic. Francisco Chica Chévez

Lic. Gustavo Vargas Prias

AGRADECIMIENTO

A todas las personas que han formado parte de este proceso formativo: profesores, compañeros y colegas que han aportado de una manera u otra con sus conocimientos y experiencias. A mi familia y amigos por su apoyo incondicional.

Camila María Pérez Trujillo

ÍNDICE

CONTEXTO DE LA INVESTIGACIÓN	11
FUNDAMENTACIÓN DEL PROBLEMA CIENTÍFICO	12
Antecedentes	12
Justificación	15
Planteamiento del problema	16
Objetivo general	17
Objetivos específicos	17
Tipo de investigación	17
Diseño metodológico	18
<u>CAPÍTULO I</u>	
MARCO TEÓRICO	19
Perfil de egreso	19
Influencias	22
Fundamentos filosóficos	23
Fundamentos antropólogo-sociales	29
Fundamentos pedagógicos	31
Fundamentos psicológicos	33
Fundamentos músico-analíticos	33
Fundamentos compositivos	34
ANÁLISIS DE CASOS	43
<u>CAPÍTULO II</u>	
INTRODUCCIÓN	54
COMPOSICIONES	54
Tarot	54
Burka	57
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA	61
ANEXOS	62

ABSTRACT

El presente trabajo de investigación está enfocado en la identificación, aplicación e innovación de los recursos compositivos del compositor y pianista Herbie Hancock, con el objetivo de proveer al músico contemporáneo con una nueva perspectiva, tanto ideológica como teórico-práctica, para su incursión en el arte de la composición. El resultado que se busca mediante la utilización de dichos recursos es que el compositor sea capaz de ofrecer una propuesta musical innovadora y original obtenida mediante los procesos creativos sugeridos por Hancock, mas no necesariamente la imitación de la sonoridad de Hancock como tal.

La investigación se dividió en tres etapas: La recolección de datos, el análisis de casos y la composición. En la etapa de recolección de datos se obtuvo toda la información necesaria para llevar a cabo el proceso investigativo. En el análisis de casos, se procedió a diseccionar dos de las más famosas composiciones de Hancock para obtener un mayor entendimiento de los recursos armónicos y melódicos utilizados. Finalmente, en la etapa de composición, fueron aplicados dichos recursos para la creación de nuevos temas musicales originales de jazz moderno desde una nueva perspectiva y enfoque creativo.

La metodología utilizada a lo largo de esta investigación facilitó considerablemente el proceso compositivo al proveer una base clara eficiente para identificar el procedimiento y recursos a utilizar durante la creación de los temas musicales presentados.

Palabras clave: Recursos compositivos de Herbie Hancock, procesos creativos de Herbie Hancock, composición, aplicación, innovación, jazz moderno.

Contexto de la investigación

Siendo el arte un reflejo del entorno social y cultural en el que se desarrolla, es apropiado aseverar que la música, al igual que las demás artes, evoluciona a la par de sus creadores y las influencias que el medio pueda ejercer sobre los mismos. Al hablar particularmente de “jazz moderno” se expone una corriente musical derivada directamente de la naturaleza constantemente evolutiva del arte contemporáneo. A dicho subgénero se le atribuyen una serie de elementos innatos que innovaron (y continúan innovando) los procesos compositivos y ejecutorios del jazz previo a la década de 1950, desafiando los principios tradicionales de un género que ya de por sí era considerado vanguardista y controversial.

El jazz moderno representa un híbrido de distintos idiomas y prácticas populares creado por músicos que pretenden alcanzar una estética artística superior mediante una rebelión contra lo meramente popular y comercial. Es, en pocas palabras, una búsqueda de la legitimidad y pureza del arte como tal. Y así como este se desarrolla a la par de su entorno, los elementos del jazz moderno se manifiestan en maneras completamente distintas, dependiendo del estilo, el músico, y otras variables del mundo del jazz.

Tomando en cuenta esta relatividad inherente del género, esta investigación dirige su enfoque exclusivamente hacia los aportes generados por el pianista, arreglista, compositor, director y pionero del jazz moderno, Herbie Hancock. Su extensa colección de obras inéditas y colaboraciones con grandes leyendas del jazz revelan no sólo una fuerte tendencia hacia la innovación persistente del género, sino también una extraordinaria versatilidad estilística que permitió su incursión en una amplia gama de géneros musicales cuyo desarrollo y evolución no hubiese sido el mismo sin las significativas contribuciones de este gran músico.

Debido a la mentalidad multifacética de Hancock, existe una gran variedad de corrientes musicales que sirven como referencia válida dentro del contexto académico en el que se desarrolla esta investigación, por lo que para el análisis y aplicación de recursos se podrá tomar en cuenta todo género y estilo de música contemporánea que demuestre tener validez académica.

Como resultado, una vez detectados los recursos y procesos compositivos utilizados por Herbie Hancock a lo largo de su obra, esta investigación aportará un método o patrón de composición específico basado en los elementos armónicos, melódicos y tímbricos del mismo para la creación de nuevas obras inéditas de jazz moderno.

Fundamentación del problema científico

Antecedentes

Herbie Hancock es una de las pocas figuras en todo el mundo que ha logrado convertirse en un ícono musical universal independientemente del género con el que cada audiencia específica se identifique. Partiendo desde la música clásica, evolucionando por medio del jazz tradicional, avanzando progresivamente hacia el free jazz, reinventándose con el funk, experimentando con la música electrónica, y eventualmente incursionando en el pop, rock y R&B, Hancock es sin lugar a duda uno de los músicos más versátiles, audaces e innovadores del siglo XX.

Nacido en Chicago en una familia musical, Hancock comenzó su formación pianística a la corta edad de siete años. Luego de varios años de constante dedicación y práctica, Hancock desarrolló un profundo interés por la naturaleza improvisativa del jazz durante sus años de

secundaria. Gracias a su mente inherentemente analítica, su pasión por el raciocinio y una meticulosa sed de conocimiento, Hancock fue capaz de entender y dominar el funcionamiento del jazz y la armonía contemporánea a una muy temprana edad y de una manera casi autodidacta, primordialmente por medio de la transcripción de las obras de George Shearing, Oscar Peterson, Erroll Garner y Clare Fischer. Esta naturaleza investigadora se mantendría a lo largo de su carrera, sirviendo de motivación e ideología primordial detrás de toda su obra.

En 1963, una vez graduado de la carrera de música de Grinnell College en Iowa, fue reclutado, a pesar de su corta edad y experiencia, por Miles Davis para formar parte de lo que eventualmente se conocería como el Segundo Gran Quinteto (the Second Great Quintet), junto a Ron Carter, Wayne Shorter y Tony Williams, quienes hoy en día son considerados leyendas del jazz. A partir de este momento, Davis se convirtió en lo que Hancock definiría como su mentor y una de sus mayores influencias, tanto en su carrera musical como en su vida personal. Este periodo también es precisamente en el cual la obra compositiva de Herbie Hancock comienza a tomar forma, contribuyendo con temas vanguardistas icónicos como Dolphin Dance, Two-Finger Snap y Maiden Voyage, que hoy son reconocidos como algunas de las obras pioneras del jazz moderno y otros géneros posteriores.

A partir de estas primeras manifestaciones de sus habilidades y estilo compositivo, Hancock comenzó lo que sería una extensa, versátil y constantemente innovadora carrera como compositor, siempre buscando distintas fuentes de inspiración y sabiduría que pudieran influir en su proceso creativo. Gracias a su incansable misión por reinventarse y explorar nuevas perspectivas, la obra de Hancock ofrece una inmensurable gama de géneros y estilos musicales, por lo que resulta imposible limitar el análisis de la misma a un enfoque únicamente teórico. Es de igual importancia enfatizar en esta

investigación los conceptos filosóficos que conforman su revolucionario proceso creativo.

Para satisfacer ambas partes del análisis de su obra, esta investigación utiliza como argumento conceptual teórico el artículo *“Modes, scales, functional harmony and nonfunctional harmony in the compositions of Herbie Hancock”* desarrollado por Keith Waters, en el que se realiza un análisis de múltiples recursos armónicos y melódicos utilizados en las composiciones de Hancock. Este artículo provee una clara y profunda delimitación de varios de los elementos idiosincráticos del artista, que ayudaron a cimentar la distintiva e inigualable sonoridad que se mantiene a pesar de su constante evolución compositiva.

En el año 2014, la prestigiosa Universidad de Harvard organizó una serie de conferencias titulada *“The Ethics of Jazz”* dictadas por Herbie Hancock, en las que describe de manera detallada cómo las enseñanzas del budismo, su mentor Miles Davis, y sus carismáticas experiencias de vida forjaron lo que ahora es su extraordinario proceso creativo. Dicha serie servirá en la presente investigación como argumento conceptual filosófico para determinar el enfoque y conexión personal de Hancock con su música, al igual que el impulso, mensaje y propósito detrás de la misma.

Durante el desarrollo de esta investigación se empleará el método Schenkeriano de análisis musical, creado por el músico austríaco Heinrich Schenker (1868-1935). Este método es utilizado por múltiples instituciones académicas alrededor del mundo, y su enfoque analítico involucra mirar más allá de la superficie inmediata de la música para comprender cómo se conecta en segmentos más largos y complejos. Para el correcto empleo de dicho método en las obras a analizar en el presente proceso investigativo, se utilizará la guía virtual desarrollada por el Dr. Tom Parkhurst. Tom Parkhurst. (2001). ScherGUIDE. 2001,

Justificación

Dado que la creación, ejecución y significado de la música varía dentro de cada comunidad específica, es difícil establecer de manera generalizada la importancia del rol que esta juega en el desarrollo social. Sin embargo, existen una serie de hechos y conceptos globales que establecen las pautas necesarias para comprender los motivos por los cuales la música es esencial para el progreso de toda comunidad.

En primer lugar, la música es una de las primeras formas de comunicación exclusivas de la raza humana. Estudios antropológicos demuestran que los instrumentos musicales forman parte de los objetos más antiguos creados por el hombre, evidenciando su existencia desde varios miles de años antes de las primeras formas de escritura. Esto sugiere que la música es un tipo de lenguaje; uno que se emplea cuando el lenguaje habitual es insuficientemente expresivo.

En segundo lugar, existen un sinnúmero de estudios que demuestran el impacto positivo que la música puede tener en el desarrollo personal y social del individuo, incluyendo un aumento de autosuficiencia, confianza, autoestima, empatía, entre otros. Adicionalmente, estos estudios comprueban una serie de diferentes beneficios de la participación en grupos musicales y la necesidad de trabajar en conjunto para alcanzar un objetivo común. Este tipo de actividades involucran disciplina, trabajo en grupo, cooperación, confianza en uno mismo, responsabilidad y habilidades de interacción social.

En tercer lugar, la música, al ser una herramienta de comunicación y expresión masiva, sirve como un poderoso vínculo entre individuos que comparten un mismo objetivo, visión social, nacionalidad, identidad cultural, entre otros. Por este mismo motivo, la música ha sido un factor primordial a

lo largo de la historia para facilitar el sincretismo e incluso la creación y globalización de culturas universales, evidenciando progresivamente la constante evolución de toda sociedad.

Específicamente dentro del perímetro nacional, es de suma importancia mencionar el Objetivo 5 del Plan Nacional del Buen Vivir 2013 – 2017: “Construir espacios de encuentro común y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad”. En este se menciona de manera detallada una serie de aspectos que involucran de manera implícita la necesidad favorecer la creación artística. Entre otros encontramos:

- Impulsar los procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de colectividades diversas
- Impulsar la creación, la articulación y la sostenibilidad de redes culturales.
- Recuperar y desarrollar el patrimonio artístico y cultural diverso en la generación del nuevo patrimonio sonoro y musical, dancístico, escénico, plástico, literario y audiovisual.
- Estimular la creación, la producción, la difusión, la comercialización, la distribución, la exhibición y el fortalecimiento de emprendimientos e industrias culturales y creativas diversas, como sector estratégico en el marco de la integración regional.

El propósito de esta investigación es generar un aporte académico sustancial para el impulso de la creación musical en el Ecuador, combinando elementos y métodos característicos del reconocido y exitoso pianista y compositor Herbie Hancock con la visión y estilo compositivo personal del músico académico en cuestión, creando así una nueva propuesta que enriquezca el patrimonio y propiedad intelectual de comunidad.

Planteamiento del problema

¿Cómo aplicar e innovar los recursos rítmicos, armónicos, melódicos, tímbricos, conceptuales y filosóficos característicos de Herbie Hancock para la creación de temas, canciones, o estándares musicales inéditos?

Objeto de estudio	Recursos compositivos y procesos creativos de Herbie Hancock.
Campo de acción	Teoría musical (Composición)
Tema de investigación	Aplicación e innovación de los recursos compositivos y procesos creativos característicos de Herbie Hancock para la composición de temas musicales inéditos de jazz moderno.

Objetivo General

Analizar los recursos armónicos, melódicos, rítmicos y tímbricos de dos obras de Herbie Hancock para identificar su proceso compositivo y utilizarlo en la creación de obras inéditas de jazz moderno.

Objetivos Específicos

- Identificar los aportes e influencias de Herbie Hancock en el desarrollo de la música contemporánea.
- Examinar dos obras de Herbie Hancock para identificar los recursos compositivos utilizados y definir su proceso creativo.
- Componer dos y orquestar un tema de jazz moderno basados en los recursos melódicos y armónicos representativos de Herbie Hancock.

Tipo de investigación

- Exploratoria
- Descriptiva
- Experimental

Esta investigación se desarrollará en tres fases. En primer lugar, la fase exploratoria, en la cual se recolectará toda la información pertinente, particularmente los temas específicos a estudiar, y se realizará el análisis de los recursos armónicos y melódicos utilizados en los mismos. En segundo lugar, la fase descriptiva, en la cual se establecerán los conceptos de dichos recursos para poder realizar una correcta interpretación de los resultados. Y finalmente, una fase experimental, en la que se emplearán estos recursos para la creación de una nueva propuesta musical.

Diseño metodológico

- Método lógico deductivo
- Método analítico
- Métodos empíricos
- Observación científica

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Perfil de Egreso

Dado a que este trabajo de investigación plantea el desarrollo de un método compositivo basado en la aplicación de recursos sonoros específicos, su enfoque, desarrollo y propósito se encuentran íntimamente ligados a la formación y progreso del músico contemporáneo idóneo. Por este motivo, es importante mencionar la responsabilidad que el mismo cumple en relación con el perfil del *Licenciado en Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil* y con la *Misión y Visión* de dicha institución y las entidades subordinadas pertinentes:

El Licenciado en Música de la Facultad de Artes y Humanidades de la UCSG es un artista que incide en la construcción de una sociedad nacional e internacional eficiente, justa y solidaria, a través del ejercicio profesional de la música en los campos de la ejecución instrumental; de la investigación específica en su área; de la gestión, gerencia y emprendimiento de proyectos musicales pertinentes.

El licenciado en Música:

Interacciona permanentemente con los sectores sociales y consolida el desarrollo en las artes y en la cultura universal.

Lee e interpreta estándares musicales como solista o instrumentista de ensamble entendiendo la estructura, forma, progresiones armónicas y melódicas.

Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.

Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes a nuestra realidad social.

Desarrolla metodologías innovadoras en el campo de la enseñanza musical a partir de su práctica pedagógica e investigación histórica y formativa

Genera requerimientos acústicos de audio según la locación y naturaleza de eventos musicales.

Identifica los roles de: músicos, managers, productores, sonidistas y audiovisuales, que intervienen en la promoción y comercialización en el mercado nacional e internacional.

Diseña estrategias de expansión y mejoras en el mercado global para todos aquellos proyectos creativos musicales.

Domina el idioma inglés como segunda lengua para el ejercicio de su profesión.

Misión y Visión

De la Universidad Católica Santiago de Guayaquil:

- Misión: *Generar, promover, difundir y preservar la ciencia, tecnología, arte y cultura, formando personas competentes y profesionales socialmente responsables para el desarrollo sustentable del país, inspirados en la fe cristiana de la Iglesia Católica.*

- *Visión: Ser una Universidad católica, emprendedora y líder en Latinoamérica que incida en la construcción de una sociedad nacional e internacional eficiente, justa y sustentable.*

De la Facultad de Artes y Humanidades:

- *Misión: Formar integralmente personas y profesionales competentes que articulen saberes humanísticos, artísticos y tecnológicos para el desarrollo sustentable del país.*
- *Visión: Ser una Facultad de formación humanística, artística y tecnología que incida en la construcción de una sociedad eficiente, justa y solidaria.*

De la Carrera de Música:

- *Misión: Formar profesionales en Música con altas competencias en disciplinas teóricas de la música, con sólidas bases cristianas, capaces de responder a las necesidades y expectativas laborales del país relacionadas con el arte, docencia y formación artística, la investigación y ejercicio de la profesión.*
- *Visión: Ser un centro de formación superior de músicos de excelencia con proyección local e internacional, comprometidos con el desarrollo, académico, artístico, tecnológico, cultural, social y productivo; mediante la innovación y el desarrollo de proyectos musicales sostenidos y sustentable*

Influencias

Hancock describe detalladamente en su libro autobiográfico "Possibilities" las mayores influencias de cada etapa de su carrera, y el rol que las obras y enseñanzas de cada uno de ellos jugaron en su desarrollo como músico.

Como muchos otros pianistas de jazz, Hancock comenzó su formación musical en la música clásica. A la edad aproximada de 9 años, ya era considerado un prodigio. En esta primera etapa de su carrera, el estilo armónico relativamente vanguardista de Claude Debussy y Maurice Ravel ya comenzaban a moldear su oído y despertar su interés por sonoridades menos convencionales.

Durante este tiempo, Hancock admite haber tenido una fuerte fascinación por los grupos de música vocal popular, en especial por uno llamado the Hi-Lo's, cuyos arreglos eran escritos por el pianista y compositor americano Clare Fischer. Hancock afirma que Fischer, a la par con Bill Evans, Maurice Ravel y Gil Evans fueron las mayores influencias sobre su entendimiento de la armonía y, eventualmente, sobre la construcción de su concepto armónico personal.

Una vez que comenzó a sentirse atraído por el jazz, dedicó la mayor parte de su tiempo a la transcripción de las obras de leyendas del jazz como George Shearing, Erroll Garner y Oscar Peterson. Durante sus años en Grinnell College tuvo su primera experiencia como arreglista y director de banda, luego de crear la Big Band de la universidad, para la que transcribió y ensambló varios arreglos de Count Basie, a quien ha citado como su inspiración para Dolphin Dance. El famoso pianista Chris Anderson también lo acogió como estudiante durante esta etapa.

Una vez que comenzó a dedicarse a la música profesionalmente, varios personajes influyentes del medio no tardaron en notar su impresionante

capacidad y talento. Por este motivo, tuvo la oportunidad de trabajar con Coleman Hawkins y Donald Byrd, quien eventualmente se convirtió en su primer mentor. Poco tiempo después, Miles Davis, quien se convertiría en su más importante mentor e influencia musical, lo reclutó para formar el Segundo Gran Quinteto.

Ciertamente, Hancock ha mencionado una cantidad innumerable de músicos que han afectado directa o indirectamente su manera de interpretar y percibir la música, incluyendo personajes contemporáneos o incluso menores que él, como Tony Williams, Ron Carter y Wayne Shorter, quienes fueron también sus colegas.

Otros importantes nombres a destacar como influencias indirectas de su estilo compositivo e interpretativo incluyen a Thelonious Monk, John Coltrane, Sonny Rollins, Art Blakely, entre otros.

Fundamentos Filosóficos

Budismo Nichiren

Desde un punto de vista estrictamente académico, es difícil encontrar una posible relación entre la música y una doctrina filosofo-religiosa. Ciertamente, nos encontramos en este punto realizando conexiones que podrían parecer muy subjetivas e intangibles para el desarrollo de una investigación científica, debido al carácter esencialmente espiritual de las ideas que conforman esta doctrina. Sin embargo, esta ha probado ser sin lugar a dudas la mayor influencia sobre el proceso creativo de Herbie Hancock, motivo por el cual exploraremos algunas de sus enseñanzas que pueden servir como punto de enfoque filosófico detrás de la creación musical.

Al ser esta rama del budismo una doctrina extremadamente compleja, las inspiradoras palabras de Hancock en “The Ethics of Jazz” y en su libro autobiográfico “Possibilities” resultan precisas para manifestar ciertos aspectos que la definen como fuerza impulsora para la creación e interpretación musical. *“El Budismo es descubrir y llevar una vida creativa, y en el proceso, establecer nuestra propia historia”,* declara Hancock en su discurso titulado “Buddhism and Creativity”. En este nos explica que el Budismo Nichiren es una rama del Budismo Mahayana basada en las enseñanzas del monje japonés Nichiren del siglo XIII.

Esta práctica tiene una característica muy particular que nos ayuda a comprender su relación con la música, y es el hecho de que se trata de una religión con una base melódica. Esto se manifiesta mediante su enfoque principal en lo que se conoce como el Lotus Sutra, un principio filosófico basado en la ley de causa y efecto. Este a su vez se pone en práctica a través de la recitación del mantra *“Nam Myoho Renge Kyo”*. Hancock explica en sus propias palabras el significado de este mantra:

“Nam Myoho Renge Kyo es la ley del universo, el ritmo de la vida. Al recitar estas palabras una y otra vez, estamos alineándonos con este ritmo. (...) ‘Nam’ significa ‘devoción’ o ‘fusión’ de tu vida con esta ley. ‘Myoho’ significa ‘ley mística’. ‘Renge’ alude al Lotus Sutra, representando simultáneamente causa y efecto. Y ‘Kyo’ es la verdadera enseñanza expresada por medio de la voz, o el sonido y vibraciones del universo.”

Sin lugar a dudas, estos conceptos no son fáciles de comprender, y pueden resultar difíciles de creer. Pero su influencia y resultados en la música y vida personal de Hancock son innegablemente sustanciales:

“La práctica del Budismo Nichiren revela un cambio radical en la percepción que uno tiene de la relación de uno mismo con el ambiente externo que experimenta. (...) La perspectiva convencional nos hace

esclavos del entorno, pero la verdad es opuesta. El entorno no necesariamente debe cambiar, pero nosotros sí."

Hancock se refiere en este fragmento del discurso a la idea de *"convertir el veneno en medicina"*. Esta es una de las principales enseñanzas del budismo: la firme creencia de que toda experiencia de vida, positiva o negativa, tiene el potencial de ser una fuente de aprendizaje, pero si uno no se abre ante esa perspectiva, la lección es invisible y potencialmente se pierde. Hancock expone una brillante conexión entre este concepto y la naturaleza improvisativa del jazz, y es el hecho de que todo músico de jazz debe encontrar la manera de que lo que sea que suceda en su interpretación, funcione, sin juzgar las posibilidades a las que incluso un "error" nos puede llevar.

"El propósito de mi fe es alimentar sentimientos de empoderamiento y vitalidad", declara Hancock. *"No hay un ego involucrado, ni comparación con otros, y si uno está avanzando y creciendo, naturalmente querrá ayudar a otros a alcanzar sus sueños y felicidad. Estas son cualidades que también encontramos en la experiencia del jazz."*

Minimalismo

"Menos es más", dijo el legendario arquitecto alemán, y precursor del minimalismo, Ludwig Mies van der Rohe, a quien Herbie Hancock cita como una de sus influencias indirectas. Este es un concepto comúnmente utilizado por todo tipo de artistas. Desde un punto de vista estrictamente musical, el minimalismo puede manifestarse de varias maneras.

En primer lugar, el uso del silencio. Varios grandes músicos a lo largo de la historia del jazz han manifestado mediante sabias palabras la importancia del silencio como recurso sonoro. *"El sonido más fuerte del mundo es el silencio",* decía el legendario pianista Thelonious Monk. Miles

Davis asociaba el silencio con la importancia de escuchar para poder optimizar el uso del espacio: *“Siempre trato de escuchar lo que puedo dejar fuera”*. (Hancock, H. (2014) *Ethics of Jazz*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg>)

Estas enseñanzas han tenido un profundo efecto, no sólo en el enfoque musical de Hancock, sino también en su vida personal: *“Siempre se debe ser estudiante. Especialmente un estudiante de la vida, y aprender a escuchar en lugar de buscar constantemente ser el centro de atención.”* (Hancock, H. (2014) *Ethics of Jazz*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg>) Aludiendo a la filosofía budista, Hancock encuentra innumerables conexiones entre esta forma de vida y la importancia del silencio, declarando que *“a veces no hacer nada es una manera disfrazada de hacer mucho.”*

“El silencio es tan poderoso como las notas que lo rodean, y es una destreza crítica de vida. Gran parte de nuestras vidas consiste en gestos que ayudan a otros a llegar a sus propias conclusiones. Una persona sabia conoce la manera de proveer ese tipo de espacio.” (Hancock, H. (2014) *Ethics of Jazz*. 2014. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg>)

Otra manera en la que el minimalismo se manifiesta en las composiciones de Herbie Hancock es la constante utilización de melodías conformadas principalmente por notas de muy larga duración, rompiendo con la tradición estilística de la era del bebop, en la que las melodías complicadas, notas cortas y tempos rápidos sirven como plataforma para destacar el virtuosismo del intérprete. En composiciones icónicas como lo es Maiden Voyage, Hancock se aleja de este propósito para establecer en su lugar una atmósfera específica y una conexión más sensible entre la música y el intérprete.

La armonía minimalista es también un recurso utilizado repetidamente en su proceso compositivo. Esto se refiere a los acordes sin terceras y séptimas. Mediante esta técnica simple, Hancock busca abrir las puertas a una amplia gama de nuevas posibilidades improvisativas. Al definir la cualidad del acorde de la manera convencional, se ancla al intérprete a una sonoridad más específica, pero a su vez más limitada, y estas posibilidades reducen considerablemente.

Impresionismo

El impresionismo musical es un movimiento iniciado por compositores clásicos, cuya música se enfoca en la sugestión y atmósfera, y busca “transmitir las emociones producidas por el sujeto o escenario en cuestión en lugar de una imagen tonal detallada” (Kennedy, M. *Impressionism*, The Oxford Dictionary of Music. (2006) Segunda Edición, Oxford y New York: Oxford University Press.) “Impresionismo” es un término filosófico y estético tomado de la obra del famoso pintor Claude Monet, y aplicado a la música por su similitud en cuanto al uso del contraste y ambigüedad sonora.

La característica más importante del impresionismo musical es el uso del “color”, que en términos musicales se traduce a “timbre”. La orquestación, armonía, y las texturas se utilizan en función de realzar este contraste tímbrico. Otros elementos de la música impresionista involucran nuevas e inusuales combinaciones de acordes, ambigüedad tonal, armonías extendidas, el uso de los modos y escalas exóticas, mociones paralelas, temas inspirados en conceptos visuales o ambientales específicos y títulos evocativos como “Maiden Voyage” y “The Eye of the Hurricane”.

Hancock ha declarado en múltiples ocasiones la gran influencia que los músicos impresionistas como Claude Debussy y Maurice Ravel han ejercido sobre su estilo compositivo. Así mismo, algunas de sus más

contemporáneas influencias impresionistas incluyen a Bill Evans, y aún más importante, Chris Anderson. Hancock describe en sus propias palabras la apasionada perspectiva detrás la música de Anderson:

“(Chris) solía usar imágenes para describir la armonía, lo cual resulta interesante considerando el hecho de que era ciego. Él se conectaba con la naturaleza: el agua corriendo sobre las piedras, el sonido del viento, el murmullo de un arrollo, los pájaros cantores, el silencio de una nube esponjosa; todas referencias con las que describía el sentir a través de la música. Su enfoque cinematográfico hacia la armonía originó de la música francesa impresionista de Maurice Ravel y Claude Debussy, la cual había previamente influenciado al jazz en las décadas de los '20 y '30. Con el tiempo, estas influencias fueron olvidadas, pero no por Chris.” (Hancock, H. (2014) *Breaking the Rules*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Nkg6laOAd8M>).

Hancock expone a continuación una breve descripción general del estilo interpretativo de Anderson, por medio del cual lograba obtener esta particular sonoridad:

*“Algunas de las técnicas involucraban movimientos intermelódicos dentro de una estructura de acordes, y ciertas técnicas de voice leading que se habían perdido con el paso del tiempo y que no habían sido verdaderamente exploradas en el jazz moderno. Pero él creó algo nuevo tomando antiguas ideas que habían sido pasadas por alto, luego reestructurándolas y combinándolas con su enfoque actual. No exactamente igual, pero similar a lo que los compositores clásicos hicieron con el canto gregoriano *Dies Irae*.”* (Hancock, H. (2014) *Breaking the Rules*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Nkg6laOAd8M>).

Hancock declara que luego de haber estudiado con Chris Anderson, procedió a copiar y diseccionar esta información para incorporarla a la expresión armónica que ha usado desde entonces.

Fundamentos Antropólogo-Sociales

Darwinismo

Este es el término que se utiliza para aludir a las ideas y conceptos desarrollados por el famoso naturalista y geólogo inglés Charles Darwin, particularmente la teoría de la evolución, relacionada al origen de las especies. Esta teoría defiende lo que se conoce como “selección natural”. La base de este concepto fue claramente expresada por Darwin en su publicación “El origen de las especies” de 1859:

“No es la más fuerte de las especies la que sobrevive, ni la más inteligente. Es la más adaptable a los cambios.” – Darwin, C.

Al tratarse de un concepto primordialmente antropológico, su relación con la música puede quizás resultar extremadamente remota. Sin embargo, y debido a los rápidos cambios que la humanidad experimenta constantemente, esta teoría ha desarrollado también una vertiente social (darwinismo social), y como consecuencia extendiéndose hacia las artes.

La amplia, variada y progresiva obra de Herbie Hancock es, sin lugar a dudas, una de las evidencias más contundentes de la aplicación y manifestación del darwinismo en el desarrollo de la música como vehículo innato de expresión humana. Sus composiciones, recursos, herramientas y conceptos fueron evolucionando a medida que la sociedad, la audiencia, y especialmente la tecnología lo hicieron. En “Possibilities”, Hancock relata cómo, al ser un aficionado de la tecnología, comenzó a sentirse atraído por las sonoridades vanguardistas obtenidas mediante el uso de los primeros

sintetizadores, computadoras, y otras herramientas digitales desarrolladas en la década de los 70.

A pesar de ser altamente inusual para un músico de jazz tradicional, Hancock decidió seguir su instinto de reinventarse como artista e implementar estos sonidos en sus nuevas producciones. El resultado de este experimento fue altamente controversial, y ciertamente se convirtió en el blanco de fuertes críticas y una gran desaprobación por parte de músicos y críticos tradicionalistas. Incluso fue acusado de traicionar al público y al género.

Sin embargo, por cada oyente insatisfecho, Hancock ganaba la aprobación de cientos de miles de personas alrededor del mundo, y mientras la mayoría de músicos tradicionales iban perdiendo el interés de su audiencia, él lograba convertirse en un ícono universal de la evolución e innovación artística. Gracias a su increíble capacidad de adaptación, Hancock fue capaz de aprovechar los cambios sociales que amenazaban su carrera y utilizarlos a su favor. Este es básicamente el motivo por el cual Hancock sigue siendo tan influyente hoy como en las primeras etapas de su carrera.

En uno de sus discursos más instigadores, Hancock discute las posibilidades e importancia de romper las reglas, lo cual asocia directamente con la teoría de la evolución de Darwin:

“Las reglas no tienen más rigidez que el tallo de un girasol, el cual es capaz de doblarse y permitir que la flor cambie de dirección para poder mirar hacia el sol. El sol, a su vez, pareciera moverse debido a la rotación de la Tierra, y cada rotación establece lo que llamamos “día”, y con cada día llegan constantes cambios. Con este razonamiento, las reglas necesitan ser flexibles para poder funcionar dentro de los aspectos creativos de la vida como un soporte para el cambio y desarrollo. Las reglas generan soporte, pero también deben alentar nuevas posibilidades.

(...) Ciertamente no estudiamos a quienes siguen las reglas. Estudiamos a quienes rompen las reglas y crean nuevas reglas.” (Hancock, H. (2014) *Breaking the Rules*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Nkg6laOAd8M>).

Fundamentos Pedagógicos

Constructivismo

Esta investigación, en semejanza con el proceso de enseñanza descrito por Herbie Hancock al referirse a sus años como aprendiz de Miles Davis, tiene un enfoque constructivista.

El constructivismo, expresado de manera concreta, es una corriente pedagógica cuyo principal objetivo es el de proveer al estudiante únicamente las herramientas necesarias para que él o ella pueda, como el término claramente lo sugiere, construir su propio aprendizaje. Además, este aprendizaje debe ser un proceso activo, en el que exista una interacción directa entre objeto (aquello que se busca aprender) y sujeto (aprendiz) para poder alcanzar el verdadero conocimiento. Estas son algunas de las ideas básicas del constructivismo:

- El aprendizaje es un proceso activo en el cual el aprendiz construye nuevas ideas o conceptos basados en sus conocimientos anteriores. Lo importante es el **proceso** no el resultado.
- El aprendiz selecciona y **transforma** información, construye hipótesis y toma decisiones basándose en una estructura cognitiva.
- El sujeto posee estructuras mentales previas que se **modifican** a través del proceso de adaptación.
- El sujeto que conoce es el que construye su propia representación de la realidad.

- Se construye a través de acciones sobre la realidad.
- El aprendiz aprende "cómo" aprende (no solamente "qué" aprende).
- El aprendiz debe tener un rol **activo**.

(Adaptado de: Brunner, 1996 (en <http://tip.psychology.org/bruner.html>) y Rodrigo y Arnay, 1997)

Jean Piaget, uno de los principales propulsores del constructivismo, concibe la inteligencia humana como una construcción adaptativa, equivalente a la función adaptativa que presentan otras estructuras vitales de los organismos vivos (Piaget, 1967; p. 18 de la trad. cast). Este concepto parte de la filosofía evolutiva de Spencer y la teoría evolucionista de Darwin discutido anteriormente.

Con respecto a la obra de Hancock específicamente, nos es posible tomar una actitud constructivista, particularmente frente a la audiencia. “*Nunca termines nada*”, decía Miles Davis a sus aprendices. Hancock describe en sus propias palabras el por qué de esta enseñanza:

“Esto da lugar para que el oyente pueda llegar a sus propias conclusiones. Permite que la música se abra a una plétora de interpretaciones e inspira la creatividad de la audiencia. Es un tipo de interacción diferente. Los músicos proveen un propulsor de creatividad y abren paso a varias interpretaciones.” (Hancock, H. (2014). *Buddhism and Creativity*. Harvard University. Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xSFMkJQKigk>).

Fundamentos Psicológicos

Funcionalismo

Al igual que el Constructivismo, el Funcionalismo mantiene una fuerte conexión con la teoría evolutiva de Darwin. Se trata de una corriente psicológica originada en Inglaterra a finales del siglo XIX, cuya actitud fue consecuencia lógica de la propagación del darwinismo y su doctrina de la “supervivencia del más apto”.

La corriente funcionalista proyecta su interés hacia la variedad de recursos que el ser humano es capaz de utilizar para enfrentarse a un medio constantemente cambiante en lugar de limitar su estudio a la estructura básica de la mente. Uno de sus principales representantes, William James, declaró que la psicología debe tener como objetivo principal comprender cómo el ser humano utiliza la conciencia y otros procesos mentales para adaptarse a su entorno y experiencias. (Broncano, F. (2007). *La Mente Humana*. Madrid: Editorial Trotta.)

Fundamentos Músico-Analíticos

Método Schenkeriano

La presente investigación utiliza este tipo de análisis musical para identificar los recursos melódicos característicos de Herbie Hancock. Este modelo de análisis se basa en las teorías de Heinrich Schenker, cuyo objetivo es el de interpretar la estructura interna de una obra tonal y ayudar a leer la partitura de acuerdo a esa estructura.

El método básico del análisis Schenkeriano es demostrar cómo la música puede ser agrupada en categorías como notas auxiliares (o

vecinas), progresiones de notas de paso y arpeggios. Lo revolucionario de esta propuesta es la sugerencia de que estos patrones no se hallan únicamente en la superficie de la música sino que también conforman pasajes mucho más largos. De esta manera, la teoría de Schenker propone que la música está conformada por varias capas, siendo aquella de la superficie una elaboración de una capa simple por debajo de esa superficie.

Schenker propuso un modelo estructural de dos voces llamado *Ursatz*, por medio del cual asegura que pueden ser analizadas y entendidas todas las obras musicales. Este modelo ha sido utilizado por un sinnúmero de universidades e institutos de música alrededor del mundo, y es sin duda el modelo músico-analítico más enseñado para el ejercicio de la música académica. (Tom Pankhurst. (2001). Schenkerguide. 1908, de SchenkerGUIDE Sitio web: <http://www.schenkerguide.com/whatisschenkeriananalysis.php>).

Fundamentos Compositivos

La obra de Herbie Hancock es una de las más extensas, variadas y trascendentes en la historia de la música contemporánea. Su estilo camaleónico, visión vanguardista y espíritu innovador le permitieron constantemente romper con los parámetros establecidos por el jazz tradicional, y por ende revolucionar el género y la industria musical como ningún músico de jazz lo había hecho antes.

El artículo titulado “Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock” escrito por Keith Waters y publicado por *Journal of Music Theory* servirá en la presente investigación como referencia para el análisis de las composiciones de Hancock. Este artículo examina y expone detalladamente los recursos armónicos y melódicos utilizados en varias composiciones de distintas

etapas de su carrera, determinando los elementos que marcaron su estilo y revelando algunas estrategias utilizadas dentro de su proceso creativo y compositivo.

Para una mejor delimitación del estudio, Waters enfoca el objetivo de su análisis hacia la resolución de tres preguntas generales:

1. ¿Cómo crear una estructura compositiva cuando las funciones armónicas se debilitan o eliminan?
2. ¿Cómo extendió Herbie Hancock las innovaciones modales propuestas por pioneros como Miles Davis?
3. De qué maneras logró Hancock fusionar procedimientos armónicos funcionales con procedimientos armónicos modales?

Organización Compositiva: Ciclos Interválicos

En algunas composiciones de Hancock, ciclos interválicos proveen un mecanismo organizacional para estructurar las dimensiones armónicas y melódicas. La *Figura 1* provee la partitura de la composición de Hancock “One Finger Snap” con anotaciones:

The image shows a musical score for the piece "One Finger Snap" by Herbie Hancock. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line starting with a C7 chord. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line. Above the bass line, several chords are annotated: Eb7sus, A7sus, Gm7b5, C7, Fm7b5, Bb7, Ebmaj7, Dm7b5, and G7(alt). Below the bass line, there are intervallic cycle notations: (ii V) under Gm7b5 and C7, (ii V I) under Fm7b5 and Bb7, and (ii V) under Dm7b5 and G7(alt). The bass line shows a consistent movement of quarter notes, illustrating the intervallic cycle.

Figura 1 – H. Hancock, “One Finger Snap”, movimiento de bajo por cuartas. Imagen: Keith Waters. (2005). *Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock*. Ilustración. En *Journal of Music Theory* (333-357). New Haven, Connecticut: Duke University Press and Yale Department of Music.

Este tema presenta una serie de características inusuales: Tiene sólo 20 compases de duración agrupados en 5 grupos de 4 compases, lo cual difiere de la estructura común de estándares de jazz. La melodía se desarrolla únicamente en los primeros cuatro compases y utiliza todas las notas de la escala cromática. Tal y como sugiere la agrupación de las notas en los compases 5-20, los procesos interválicos cíclicos en el bajo son consistentes con las progresiones armónicas funcionales (ii-V-I). Una particularidad, a pesar de tratarse de un recurso bastante común, es que en este tema se reemplaza la cualidad tradicional de todos los ii-7 por ii-7b5.

Mientras que estos movimientos armónicos son relativamente estándar, en los compases 5-9 se detecta un aspecto más idiosincrático de Hancock. A pesar de que se conecta Eb7sus con Ab7sus por un intervalo de 5↓ (o 4↑), estas armonías utilizan la cuarta en lugar de la tercera. De esta manera puede considerarse la progresión entre los compases 5-9 como “levemente funcional”, en contraste con la progresión “altamente funcional” entre los compases 13-20.

En el tema “Jessica”, Hancock desarrolla relaciones interválicas de 5↓/4↑ a través de toda la composición, empezando desde la introducción. Tal y como indica la *Figura 2*, el primer compás de la introducción comienza con una triada arpegiada en el primer tiempo (“A <027>”), que luego da lugar a un acorde arpegiado de 4↑ en el segundo tiempo. Este segundo patrón es transpuesto en el último tiempo del compás (“T5 (A)”), y luego, la línea melódica completa del primer compás es transpuesta en su totalidad en el segundo compás de la introducción (“T5 (m. 1)”). De esta manera, Hancock busca establecer una relación por intervalos de 5↓/4↑ en varios niveles.

Figura 2 – H. Hancock, “Jessica”, voice leading por cuartas. Imagen: Keith Waters. (2005). *Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock*. Ilustración. En *Journal of Music Theory* (333-357). New Haven, Connecticut: Duke University Press and Yale Department of Music.

La estructura melódica explora estos movimientos cíclicos a lo largo de toda la composición; más adelante, la organización de intervalos cíclicos provee una base estructural en ausencia de progresiones armónicas funcionales. Tal y como lo sugieren los corchetes de las notas en la *Figura 2*, la melodía de este tema consiste en el adornamiento de una progresión de intervalos cíclicos de $5\downarrow/4\uparrow$. Esto ocurre en dos fragmentos lineales. Cada miembro de la línea cíclica aparece en cada compás consecutivo. El primer fragmento lineal ocurre entre los compases 1-4, y conecta B, E, A y

D, todas en intervalos de décimas en relación con el bajo. (Todas estas notas empiezan en el downbeat, con excepción del primer B, o en este caso, el enarmónico Cb.) El segundo fragmento lineal ocupa la segunda mitad de la composición (c. 5-8) y conecta Gb, B, E y A. El punto medio de la composición, entre los compases 4 y 5, rompe la progresión melódica cíclica de 5↓/4↑. Aquí, sin embargo, el bajo continúa con su propia progresión de intervalos cíclicos de 5↓/4↑ que comienza en el compás 3 y continúa hasta el compás 5, conectando F, Bb y Eb. En “Jessica”, la moción cíclica de intervalos de 5↓/4↑ motiva constantemente la estructura melódica, mientras que el bajo participa ocasionalmente: estos movimientos cíclicos estructuran la obra en ausencia de una progresión armónica funcional.

En “King Cobra”, una de las composiciones más tempranas de Hancock, se manifiestan procesos cíclicos más complejos. Al describir este tema, Hancock declaró, “Los acordes en la mayoría de estándares de jazz fluyen de una manera específica. Yo quería expandir este flujo para que pudiera moverse en direcciones distintas de lo usual.” (1998 Hancock box set *The Complete Blue Note Sixties Sessions*, Blue Note 7243-4-95569) Esta composición, escrita antes de su llegada al Quinteto de Miles Davis, rechaza deliberadamente varios de los movimientos armónicos paradigmáticos de las composiciones estandarizadas de jazz y exhibe varias características asociadas con las composiciones modales posteriores de Hancock tales como pedales extendidos, acordes suspendidos y armonías aeólicas.

(a) $ic4$ span in melodic motives, mm. 1-28
mm. 1, 5, 13, 17, 21 mm. 9, 25

(b) bass motion in A section (mm. 1-32)
m. 1 $Fsus7$ $Dm7/F$ $Gmaj7/F$ $Gmaj7/F$ $Fsus7$ $Dm7711$ $A77/D\flat$ $Dm7$ $E7m7$ $A77/Dm7$

(c) $ic4$ "fundamental bass," A section (mm. 1-32)
m. 1 m. 9 m. 17 m. 25 m. 31

(d) $ic3$ motion in B section (mm. 33-48)
m. 33 $Bb9$ $G9$ $E9$ $Dm/maj7$ $Bdim9$ $Gm13$ $Gm9$ $Bbm9$ $Dm9$ $A77$ $F7m7$ $F7(alt)$

(e) $ic2$ voice exchange to cadence
m. 45 $F7m7$ $F7$ $F7m/maj7$ $E7m9$ $F7sus$ m. 1

Figura 3 – Intervalos cíclicos en “King Cobra”, H.Hancock:
 (a) motivos melódicos por terceras (comp. 1-28);
 (b) movimiento del bajo en la sección A (comp. 1-32)
 (c) “bajo fundamental” por terceras mayores, sección A;
 (d) movimiento por terceras menores en la sección B (comp. 33-48);
 (e) intercambio de voces por segundas mayores hacia cadencia

Imagen: Keith Waters. (2005). *Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock*. Ilustración. En *Journal of Music Theory* (333-357). New Haven, Connecticut: Duke University Press and Yale Department of Music.

Nuevamente en ausencia de una progresión armónica funcional, la estructura compositiva se crea por medio de intervalos cíclicos tanto en el contexto armónico como el melódico. Los motivos melódicos en los primeros 28 compases sugieren un intervalo límite de tercera mayor descendente ($3\downarrow$), alternando el bloque de C–Ab con Eb–B, esto se exhibe en la *Figura 3a*. Adicionalmente, el bajo también está organizado de manera similar. Como lo indica la *Figura 3b*, los downbeats en los compases 1, 9, 17, y 25 alternan F y Db. Dentro de cada sección de 8 compases, estos bajos en F y Db establecen puntos de pedal, sobre los cuales la armonía cambia. Entre los compases 1 y 8, sobre el pedal de F en el bajo, la armonía progresa de F_{sus}7 a Dbmaj7/F antes de regresar a F_{sus}7 en el compás 7; entre los compases 9 y 16, sobre el pedal en Db, la armonía cambia de Dbmaj7(#11) a Amaj7/Db. En ambos casos, estas progresiones armónicas crean un movimiento contrapuntístico de 5–b6–5 en el bajo (*Figura 3b*).

La *Figura 3b* también sugiere que la organización a gran escala de $3\downarrow$ en el bajo es adornada por medio de otros movimientos de intervalos cíclicos locales, los cuales se indican mediante la agrupación de las corcheas. Los compases del 5–9 elaboran la progresión completa mediante una progresión local de segundas menores sobre el pedal en F, mientras que la estructura armónica superior avanza cromáticamente desde Gmaj7/F (c. 5) a Gbmaj7/F (c. 6) antes de resolver a F_{sus}7 en el siguiente compás. En la siguiente sección de 8 compases que ocurren después del compás 9, la agrupación de las corcheas entre los compases 14 y 16 muestran un movimiento cíclico interno de $5\downarrow/4\uparrow$, creando la progresión Emaj7–Amaj7–Dmaj7. En resumen, la *Figura 3b* demuestra que dentro de la sección A se crean dos niveles de estructura: la organización a gran escala del bajo por $3\downarrow$ conformada por F y Db (representado en blancas), y

los adornos locales que consisten en intervalos de segundas menores y $5\downarrow/4\uparrow$ (representados por la agrupación de las corcheas).

Más adelante, el ejemplo de la *Figura 3c* considera a las estructuras armónicas superiores como participantes de la organización a gran escala de $3\downarrow$. A esto se le denomina “bajo fundamental”. Este ejemplo reinterpreta el adorno de $5-b6-5$ en F y Db, despegando del pedal las estructuras armónicas superiores de Dbmaj7(#11) (c. 3 y 19) y Amaj7/Db, indicando su relación independiente de $3\downarrow$ con las armonías principales. Posteriormente, este ejemplo muestra al ciclo de $3\downarrow$ completo gobernando la organización armónica a gran escala entre los compases 1–32.

En contraste, la sección B (c. 33) es gobernada por ciclos de terceras menores descendentes ($-3\downarrow/6\uparrow$). En el ejemplo de la *Figura 3d*, la agrupación de la melodía indica que las notas de los downbeats en los dos ascensos de octava crean un ciclo completo de intervalos de terceras menores.

De manera similar, el bajo participa en el movimiento de terceras menores: contrariamente al primer ascenso de octava en la melodía, el bajo desciende en un ciclo de terceras menores que sólo se rompe una vez en un movimiento hacia D en lugar de Db que se indica por medio de un quiebre en la agrupación de las notas del compás 36. Contrariamente al segundo ascenso de octava en la melodía, el bajo se mueve en sextas paralelas durante los primeros tres compases antes de cambiar de dirección y descender a F# en el compás 45. Por ende, al igual que en la sección A, un ciclo interválico primario organiza las dimensiones tanto melódicas como armónicas de la sección B.

Al final de la composición se presenta otro tipo de intervalo por explorar. El movimiento del bajo hacia F# (c. 45) inicia una última maniobra. Los compases desde el 45 hasta el final de la composición (*Figura 6e*) muestran una cadencia que regresa al primer compás de la composición. Esta cadencia se establece por medio de un intercambio de voces por

segundas mayores. La melodía desciende una octava de E a E entre los compases 49 y 52 antes de progresar hacia F# por medio de F. Este movimiento se invierte en el bajo, comenzando con F# antes de pasar de F a E. Ambas voces luego coinciden en el F al principio de la composición, completando su destino a gran escala en F.

Bases Modales

Las composiciones de Hancock expandieron el lenguaje armónico modal del que Miles Davis y John Coltrane fueron pioneros. Waters declara que mientras que las composiciones modales de Davis fueron derivadas de la escala diatónica, las de Hancock usan primordialmente tres modos: Jónico, Dórico y Lidio b7. Estos dos modos son la fuente primaria de las elecciones armónicas de Hancock, y su acompañamiento a menudo busca completar estas escalas, ya sea de manera sucesiva o simultánea.

Análisis de casos

Dolphin Dance

(MID. TAP) 12.2.

DOLPHIN DANCE - HERBIE HANCOCK

Handwritten musical score for "Dolphin Dance" by Herbie Hancock. The score is written on ten staves in a 12/2 time signature. It includes a key signature of one flat (Bb) and a variety of chord voicings such as Ebmaj7, Bb-7, Ebmaj7, D-7b9 G7, C-7, Ab7, C-7, A-7 D7, Gmaj7, Ab-7 Db7, F-7, Bb7, C-7, C-7/Bb, A-7, D7, Gmaj7, G7 sus4, A/G, G7 sus4, F7 sus4, G/F, F7 sus4, E-7 A7, Eb7, A-7 D7, B-7, E7 D-7, C#-7, F#7, B-7, A-7/B, and Bb-7, Bb7 (M), Bb7 sus4 (M), D-7b9 G7 b9. The score concludes with a double bar line and a '2' indicating a second ending.

Figura 4 – H. Hancock, “Dolphin Dance”, Hal Leonard. (1988). Real Book vol.1, 5ta edición (321). Ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

Herbie Hancock compuso “Dolphin Dance” en el año 1964, y fue grabado por primera vez en 1965 para su legendario álbum “Maiden

Voyage”. Mientras que su melodía es bastante simple y resultado de un desarrollo motivico, esta se halla entre las piezas más armónicamente complejas de su tiempo. Las herramientas utilizadas para provocar tensión y resolución se dividen entre cadencias V–I tradicionales en varias tonalidades temporales y un nuevo nivel de abstracción en armonía modal cromática. En esta última, la tensión surge de acordes disonantes que usualmente se presentan como dominantes o alterados. La resolución de estas tensiones, fuera del campo de las cadencias V–I, es producida por acordes más consonantes y serenos.

A. Melodía

El motivo melódico principal se presenta dos veces, repetido literalmente, en la introducción de cuatro compases:

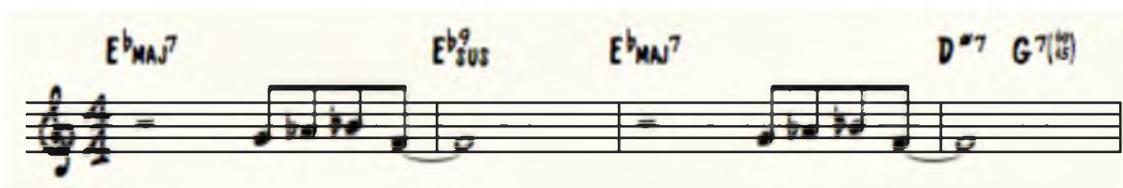


Figura 4 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

Este motivo es utilizado constantemente durante toda la composición en diferentes tonalidades y con distintas variaciones rítmicas y notas de adorno, como en los primeros cuatro compases de la forma, después de la introducción:



Figura 5 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

Al comparar el motivo presentado en la introducción con las variaciones

en los compases de la *Figura 5* se debe notar que mientras que el contorno de notas es idéntico (ambas se delimitan dentro de un intervalo máximo de cuartas), los intervalos entre cada nota varían. Es decir, en el primer set, F es la nota más grave y Bb es la nota más aguda, formando un intervalo de cuarta justa. Eso determina lo que llamaremos “contorno”. Entre F y la siguiente nota más grave, G, hay una segunda mayor. Luego entre F y Ab hay una tercera menor, y finalmente una cuarta justa entre F y Bb. Por ende, la relación interválica entre notas quedaría así: [F = 0] [0, 2, -3, 4]. En el segundo set, D es la nota más grave, y G la más aguda, también creando un contorno de cuartas, pero al realizar la misma operación, el resultado de la relación interválica difiere del primer ejemplo: [D = 0] [0, -2, -3, 4]. Sin embargo, al analizar su aplicación dentro de cada contexto armónico específico, encontramos que las funciones de las notas son idénticas. En el primer ejemplo, sobre del acorde Ebmaj7 se utilizan los grados 3, 4, 5 y 2 de la escala mayor de Eb, y en el segundo ejemplo, sobre el Cmin7, se utilizan también los grados 3, 4, 5 y 2 de la escala menor de C.

Los compases del 9 al 16 presentan y repiten un nuevo motivo ascendente, incrementando la energía del tema:

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains measures 9 through 12, with chords GMAJ7(b9), AbMIN9, FMIN9, and Bb7. The second staff contains measures 13 through 16, with chords CMIN7, CMIN7/Bb, AMIN9, and D7(b9). The melody consists of eighth notes in the first staff and quarter notes in the second staff, with a consistent intervallic structure.

Figura 6 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

Comparando estas dos frases melódicas, nuevamente encontramos contornos idénticos. Adicionalmente, con excepción de la primera nota, todos los intervalos son idénticos; la segunda frase es una transposición de

tercera mayor de la primera. Luego de este incremento de intensidad hay un reposo de ocho compases sobre pedales en G y F. Esta melodía reitera el motivo principal cuatro veces, empezando en tres notas distintas:

Handwritten guitar chord annotations for Figure 7:

- Staff 1 (measures 17-20): G MIN⁹, G SUS¹³⁽⁹⁾, G¹³⁽¹¹⁾, E^{b9(15)}/G
- Staff 2 (measures 21-24): F⁹ SUS, F¹³⁽¹⁴⁾, F⁹ SUS, E MIN^{9(b5)}, A⁷⁽¹³⁾

Figura 7 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

En la segunda exposición de este motivo, el intervalo descendente es un tritono en lugar de la cuarta perfecta encontrada en todos los demás. En la tercera exposición, podemos ver la misma variación rítmica introducida en los primeros dos compases de la forma. En la cuarta exposición, podemos ver una variación del contorno, continuando con el ascenso de las primeras tres notas para completar un tritono entre las notas de los extremos.

Esto prepara el motivo final y el clímax inminente con la nota más alta de la melodía en el compás 29:

Handwritten guitar chord annotations for Figure 8:

- Staff 1 (measures 25-28): E^{b13(9)}, D^{13(b9)}, B MIN⁷, E⁷⁽¹³⁾, D MIN⁷
- Staff 2 (measures 29-32): C# MIN¹¹, F#¹³⁽¹⁴⁾, E⁹ SUS, C MAJ⁷/E, E⁹ SUS, C MAJ⁷/E

Figura 8 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

En la nota más alta del tema, F# en el compás 29, coincide con el clímax en cuanto a la intensidad de la interpretación del tema. La resolución es rápida, ya que el mayor punto de descanso tanto de la armonía como de la melodía dura del compás 31 al 34.

Los últimos cuatro compases de la forma sirven como un “turnaround” para comenzar los solos al inicio de la forma. El motivo principal reaparece dos veces, la segunda vez exactamente igual que en la introducción:

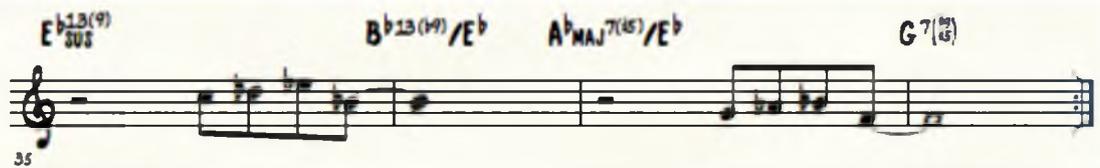


Figura 9 – Transcrito de: “Dolphin Dance”, grabación original. (1965). Álbum: “Maiden Voyage”, H. Hancock.

B. Armonía

La armonía de “Dolphin Dance” demostró ser extremadamente problemática al momento de transcribir. Partituras de distintas fuentes por lo general muestran resultados completamente distintos. La *Figura 4* presenta tan sólo una de las múltiples versiones escritas del tema, en este caso específico se trata de la transcripción publicada por la 5ta edición del Real Book vol. 1, una de las partituras más utilizadas para el estudio y práctica del tema. Sin embargo, para el mayor entendimiento, desarrollo y autenticidad de este análisis, los extractos presentados son producto de un cuidadoso proceso de transcripción llevado a cabo durante el desarrollo de esta investigación.

Para comenzar el análisis armónico de este tema, comenzamos por identificar todas las células de armonía tradicional en cada una de las tonalidades temporales. Esto involucra la búsqueda de los movimientos de raíces por cuartas perfectas ascendentes, y cualidades de acorde siguiendo las fórmulas mayores o menores de II–V–I, al igual que cualquier otro centro tonal implícito. Los primeros tres compases de la intro

vagamente sugieren la tonalidad de Eb mayor. En el cuarto compás de la intro y el primer compás de la forma, se pasa a la relativa menor con un II–V–I completo en C menor. Los compases 6 y 7 se mantienen en C menor, y luego los compases 8 y 9 modulan al V con un II–V–I en G mayor.

La mayoría de las partituras de este tema no incluyen el Bb7 del compás 12, sin embargo, lo más probable es que un instrumentista lo incluya como un adorno en su acompañamiento, lo cual crea una progresión de IV–bVII–I en los compases 11–13. Este tipo de cadencia se conoce en el mundo del jazz como “backdoor turnaround”, y se utiliza en este contexto para volver a la tonalidad de C menor. Los compases 15–17 regresan a G mayor con otro II–V–I. Los compases 17–20 introducen un pedal en G con una variación de cualidades de acorde en cada compás. Compases 21–23 continúan el pedal un tono más abajo en F con cualidades de acorde cambiantes. El compás 24 contiene un II–V en D que no resuelve inmediatamente, sino que avanza hacia el sustituto tritonal de V, un bII, y luego al I en D, pero con un cambio de función como acorde dominante.

Es importante notar las similitudes entre la introducción de cuatro compases y los compases 21–24. El primer y tercer acorde son los mismos en ambos casos, mientras que el acorde entre ellos completa un pedal de tres compases sobre la misma raíz. Los últimos dos compases en el cuarto compás tienen cualidades de semi-disminuido y dominante alterado en ambos casos. Todas las raíces de los acordes en los compases 21–24 están a un tono ascendente de distancia de los de la intro. Adicionalmente, el motivo principal es utilizado en la melodía de ambos fragmentos.

Los compases 27 y 28 contienen otro II–V sin resolución, esta vez en la tonalidad de A. Los compases 29 y 30 contienen un II–V en B, pero este resuelve deceptivamente a E9sus en el compás 31, comenzando el cuarto punto de pedal del tema, esta vez en E. Ese es el último II–V de la obra, y el único elemento restante de armonía tradicional es la cadencia V–I en C menor en los compases 38 y 5, creando el efecto de “turnaround” para

regresar al inicio de la forma.

Mientras que los acordes restantes del tema son no-funcionales en armonía tradicional, estos pueden ser descritos en los términos más generales de tensión y resolución. Incluso si el movimiento de raíces no conforma un V-I, y los acordes no tienen relación con el centro tonal, el efecto de tensión y resolución también puede ser producido por medio del uso de la disonancia y consonancia, de manera más amplia que la disonancia de un acorde V (frecuentemente alterado) dominante hacia la consonancia de un acorde I mayor o menor.

Al examinar los acordes restantes en este contexto de tensión y resolución, podemos categorizar cada acorde y llegar a un mejor entendimiento de la progresión armónica de la obra. El tritono es generalmente la fuente de disonancia dentro de un acorde, por lo que todo dominante no-suspendido puede ser etiquetado como un punto de tensión. Los acordes maj7, min7 y sus4 generalmente son consonantes, dependiendo del contexto, y por ende considerados como puntos de resolución o reposo.

Comenzando con la intro, los primeros tres compases son consonantes y de reposo. Podemos considerar el acorde Abmin9 en el compás 10 como un acorde de paso en reposo entre el Gmaj7 del compás 9 y el Fmin9 en el compás 11. Existe un término entre músicos clásicos llamado “paralelismo armónico” que puede ser aplicado al movimiento de Abmin9 a Fmin9. Esto se refiere a dos acordes consecutivos de la misma cualidad pero con diferentes raíces. Esto crea un efecto sonoro poco familiar para el oyente al desprenderse del centro tonal actual. El movimiento de raíces en este caso se da por una tercera menor descendente. Este concepto se repite cuatro compases después, en el mismo punto en el que se desarrolla la segunda aparición del segundo motivo. Aunque la línea de bajo desciende de Bb a A, la raíz del acorde Cmin7 desciende una tercera menor de nuevo hacia el Amin9 del compás 15.

El pedal en G en los compases 17–20 provee un vehículo para el incremento de tensión, empezando con acordes consonantes sobre los primeros dos compases, e incrementando la disonancia con un G dominante y un Eb9(#5) en su primera inversión. Los compases 21–23 sobre el pedal en F alternan efectos de reposo y tensión. Contextualmente, esta sección produce más suspenso de lo evidente por la falta de disonancia en los dos acordes F9sus4, ya que impulsa al oyente a preguntarse cómo este nuevo pedal, un tono por debajo del anterior, será manejado, creando de esta manera el clímax del tema en los compases 25–30. El acorde Dmin7 del compás 28 sería consonante fuera de contexto, pero contribuye a la tensión del clímax al ser completamente inconexo con el acorde anterior, un E dominante alterado. Siguiendo al Dmin7 encontramos otro ejemplo de paralelismo armónico, esta vez descendiendo una segunda menor hacia C#min11. La gran resolución luego del clímax ocurre en los compases 31–34, donde la melodía sostiene una sola nota a lo largo de los mismos y la armonía se alterna entre dos acordes consonantes sobre un pedal en E: un E9sus4 y un Cmaj7 en primera inversión.

Los últimos cuatro acordes, mientras que no son parte del clímax, son los más armónicamente densos y constituyen los momentos más disonantes de la obra. Los primeros tres suenan sobre un pedal en Eb, comenzando en reposo con un acorde suspendido, aumentando la tensión con un Bb13(b9) con su oncena en el bajo, y culminando con un voicing extravagante transcrito de la grabación original de Hancock: una triada de Eb mayor sobre una triada aumentada de Ab, y todo este poliacorde sobre un Eb en el bajo, parcialmente simplificado en un cifrado de Abmaj7(#5) sobre Eb.

El último acorde, un G dominante alterado, mantiene la tensión mientras que conduce la armonía de regreso al Cmin7 del inicio de la forma. Se puede notar la similitud entre los pedales en G y F en los compases 17–24 y los pedales en E y Eb en los compases 31–38. En ambos casos, el primer pedal se mantiene por cuatro compases mientras que el segundo

dura sólo tres compases antes de avanzar hacia el turnaround que conduce hacia la siguiente sección. Ambos casos terminan en tensión y suspenso, dado que el primero conduce al clímax de la obra y el segundo regresa al principio de la forma.

Maiden Voyage

The image shows a handwritten musical score for the jazz piece "Maiden Voyage" by Herbie Hancock. The score is written on five systems of music. The title "MAIDEN VOYAGE" is written in large, bold, capital letters at the top center. To the right of the title, it says "- HERBIE HANCOCK" and "381.". On the left side, there is a handwritten note: "PLAY CHORDS AT (A) FOR INTRO". The score consists of five systems, each with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The first system is labeled with a circled "A" and contains a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The second system is labeled with a circled "B" and contains a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The third system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The fourth system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. The fifth system contains a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a bass line. At the bottom of the page, it says "HERBIE HANCOCK - 'MAIDEN VOYAGE'" and "END IN D7 sus4".

Figura 10 – H. Hancock, “Maiden Voyage”, Hal Leonard. (1988). Real Book vol.1, 5ta edición (321). Ilustración. Winona, Minnesota: Hal Leonard.

No se conoce exactamente la fecha en la que este tema fue compuesto, pero Hancock revela en su autobiografía *“Possibilities”* que fue inicialmente creado para un comercial de una marca de cosméticos llamado Fabergé. El tema resultó simpatizar a Hancock mucho más que el resto de sus composiciones, dado que logró captar exactamente la sonoridad que buscaba para retratar el esplendor de un buque en su viaje inaugural. Al igual que su segundo tema de jazz modal más icónico, “Dolphin Dance”, “Maiden Voyage” presenta una melodía extremadamente simple y basada en la repetición de motivos sencillos, mientras que la armonía, a pesar de ser minimalista, es altamente disfuncional y muy alejada de la tradición del bebop. Su musicalidad busca más crear una atmósfera específica para estimular la imaginación y sentidos del oyente, en lugar de favorecer al virtuosismo y complejidad sonora.

A. Melodía

En la melodía principal de esta composición existe una sola frase compuesta por notas extremadamente largas que se repite constantemente. Esta frase es la que se presenta en la melodía de los compases 1–8. Para el mejor desarrollo de este análisis, dicha frase será dividida en dos motivos: motivo 1 (entre los compases 1–3, incluyendo la anacrusa) y motivo 2 (entre los compases 4–8).

En el motivo 1 podemos notar un contorno conformado por las notas A y D, mientras que en el motivo 2, el contorno es delimitado por las notas C y F. Aunque la frase completa se mantiene rítmicamente igual a lo largo de la composición, sí se presenta un cambio interválico entre los compases 16–23. En esta transposición, el motivo 1 completo asciende una tercera mayor, pero el motivo 2 asciende una tercera menor, y presenta un ligero cambio interválico entre la última nota del cuarto compás y la primera nota del quinto compás de la B. Mientras que anteriormente, estas dos notas presentaban un intervalo de segunda menor entre ellas (D y Eb), ahora se eliminan los intervalos para tocar dos veces la misma nota (E). Este es el

único cambio que se presenta en la melodía a lo largo del tema, y coincide con el clímax del tema, en el que la intensidad interpretativa y la armonía producen más tensión, para luego liberarla con la repetición exacta de los primeros ocho compases del tema.

Es importante remarcar que este es un tema modal, y es ese el motivo por el cual Hancock se aseguró de que la melodía estuviera conformada esencialmente por notas de muy larga duración, lo cual sería altamente inusual en el caso de tratarse de un standard de jazz tradicional.

B. Armonía

Al tratarse de una composición modal, no sólo la armonía como tal difiere de un standard de jazz tradicional, sino también el ritmo armónico. A diferencia de las típicas composiciones de bebop y otros subgéneros del jazz que incluyen una docena o más acordes que cambian en cada compás, en este tema sólo hay cuatro acordes. Esto genera un espacio para que el intérprete pueda experimentar libremente con un nuevo tipo de improvisación menos restringida.

El uso de acordes suspendidos es exclusivo en esta composición, lo cual aporta al deseo de Hancock de abrir al intérprete, y por ende al oyente, una sonoridad más subjetiva por medio de la evasión de la sonoridad específica que denotan las terceras de los acordes. Una vez más podemos ver claramente la influencia de Miles Davis en el estilo compositivo de Hancock. Además, esta técnica incrementa la posibilidad de hacer uso extendido de voicings de cuartas perfectas.

Este tema en particular no puede marcarse con una tonalidad específica, principalmente debido a la ausencia de cadencias, y por lo tanto, resoluciones. Hancock describe este tema en su conferencia "*Buddhism and Creativity*" como una progresión cíclica y de movimiento continuo. Se trata de una especie de espiral sonora que aunque tiene principio, nunca llega a su fin.

Debido a que ni la melodía ni la armonía giran en torno a un centro tonal, el análisis armónico sólo puede basarse en la sonoridad específica que el compositor busca proveer al intérprete como una base sobre la cual construir su improvisación. En este caso específico se trata de una composición creada en función del modo dórico, y por lo tanto todas las escalas necesarias para improvisar sobre la progresión de acordes de “Maiden Voyage” son dóricas:

Sobre D7sus4 – D dórico (C mayor)

Sobre F7sus4 – F dórico (Eb mayor)

Sobre Eb7sus4 – Eb dórico (Db mayor)

Sobre Db7sus4 – Db dórico (B mayor)

Dentro del contexto del análisis armónico hay otro aspecto por considerar, a pesar de que se trata principalmente de un recurso interpretativo más que armónico. Uno de los elementos más característicos de este tema es el patrón rítmico por medio del cual se manifiesta la armonía. Como se puede observar en la *Figura 10*, la línea de bajo está especificada a lo largo de toda la partitura, y se desarrolla por medio de un patrón rítmico específico que se mantiene idéntico.

En la grabación original del tema dentro del álbum del mismo título, este patrón se aplica no únicamente al bajo sino a todos los instrumentos armónicos, e incluso la batería apoya este ostinato por medio de kicks, y se mantiene también en la sección de solos. Esto hace que la composición sea inmediatamente reconocible, ya que son pocos los standards de jazz que establecen parámetros rítmicos específicos al tratarse del acompañamiento.

CAPÍTULO II

Composición y experimentación

Introducción

Si bien la presente investigación se basa en los recursos compositivos y procesos músico-creativos de Herbie Hancock, es importante recalcar que el objetivo de la misma no es el de replicar el sonido característico de dicho músico. Por el contrario, la experimentación e innovación sonora y estilística de dichos recursos es abiertamente incentivada, de manera que se utilicen dichos recursos no como una especie de parámetro o limitación, sino como una herramienta, tanto teórica como filosófica y conceptual, para agilizar y estimular el proceso creativo del compositor partiendo desde el enfoque ideológico de Hancock.

Composiciones

Tarot

Esta composición exhibe varios elementos característicos de Hancock, particularmente el constante uso y desarrollo de motivos. Se trata de un tema en 4/4 y con una estructura relativamente común: 32 compases y con una forma AABA. Sin embargo, es un tema que no está construido alrededor de un centro tonal específico.

Como podemos observar, no es posible realizar un análisis común de la estructura armónica a lo largo de toda la composición. Si bien existen resoluciones ya antes vistas y utilizadas dentro de las reglas de la armonía contemporánea aplicada (como por ejemplo, a través de la utilización de los disminuidos ascendentes y descendentes), estas funcionan meramente

como un punto de estabilidad dentro de un contexto armónico disfuncional, en el que el oído no identifica una tonalidad específica.

La melodía funciona de manera similar; el análisis de los intervalos cíclicos utilizados por Hancock juega un gran papel dentro de esta composición en particular. Estos son utilizados dentro de las sonoridades inestables generadas por los cambios armónicos para simular una especie de textura funcional, por medio de la cual el oyente puede percibir una parcial resolución.

TAROT

A

Piano

C_{MIN}^7 $C^{\sharp 7}$ D^7 $C_{MIN}^7/GC^{\sharp 7}/G^{\sharp}D^7/A$

Pnc.

$E^{\flat}MIN^7$ F^7 D^7_{sus}/G $E^{\flat}MIN^7$ F^7 D^7_{sus}/G D^7

Pnc.

$E^{\flat}MIN^7$ F^7 D^7_{sus}/G D^7 $E^{\flat 7(9)}$

B

Pnc.

D^7_{sus} $E^{\flat 7_{sus}}$ D^7_{sus} $E^{\flat 7_{sus}}$

Pnc.

$E^{\flat 7}$ $E^{\flat 7(9)}$ $E^{\flat 7}$ E^7 A^7

The image shows a musical score for piano accompaniment, consisting of two systems of music. The first system is marked with a box containing the letter 'A' and the number '2'. Above the first system, the word 'TARCT' is written. The chords for the first system are C^{MIN}7, C⁴7, D⁷, C^{MIN}7/G, C⁴7/G⁴, and D⁷/A. The second system has chords E³MIN7, F⁷, D⁷sus/G, E³MIN7, F⁷, D⁷sus/G, D⁷, and E^b7. The score is written for piano (Pnl.) and includes a '23' marking at the beginning of the second system.

También es notoria la utilización de acordes cualitativamente ambiguos característicos de Hancock, como lo son los acordes sus4 de la sección B. Esta técnica, como ya lo hemos mencionado, es utilizada con el propósito de “abrir” la armonía y crear un efecto sonoro más maleable y menos limitado por el uso de terceras. De esta manera, tanto la melodía como el acompañamiento (y por supuesto, las improvisaciones) cuentan con un sinnúmero de posibilidades y direcciones por explorar.

Un elemento importante en este tema es el uso del ritmo armónico y de acompañamiento. Como podemos ver en la partitura, la figuración del acompañamiento se especifica de una manera muy explícita. La intención detrás de esta técnica compositiva es la de generar un papel protagónico tanto en los instrumentos principales como los de acompañamiento. De esta manera, el compositor se asegura de que la participación de los intérpretes sea colectiva y simultáneamente contrastante.

Burka

Al igual que el tema anterior, esta composición exhibe una perspectiva inusual del uso de la armonía, sin embargo, en este tema sí podemos denotar una tonalidad. Marcada principalmente por la melodía en lugar de la armonía, el centro tonal de “Burka” es D. Este es un tema también en 4/4, pero de una estructura totalmente inusual: se trata de una composición con forma AB de tan solo 16 compases (sin incluir los cuatro primeros compases de introducción), lo cual difiere de la mayoría de standards de jazz, que se desarrollan en una estructura de 32 compases, y también de los 12 compases del blues.

Siendo un tema modal, se utilizan relativamente pocos acordes dentro de la misma, con la excepción de los cuatro primeros compases de la sección B, los cuales fueron incluidos para denotar una estructura melódica y rítmica más que armónica. Es decir, la armonía de este tema sigue siendo, incluso en esta sección, esencialmente minimalista. Favoreciendo este concepto, al igual que en “Tarot”, “Burka” utiliza primordialmente acordes sus4, rompiendo incluso con las especificaciones denotadas por el contexto armónico, utilizando en la melodía terceras, séptimas mayores y quintas disminuidas, a pesar de que la armonía nos indique lo contrario. Esta es una técnica frecuentemente utilizada por Hancock y respaldada por su filosofía de “romper las reglas”.

Este tema en particular presenta una fuerte influencia de “Maiden Voyage”, en la que los motivos son conformados principalmente por notas largas, y se busca crear un especie de ambiente sonoro en lugar de resaltar el virtuosismo del intérprete. Además, podemos observar que, tal y como “Maiden Voyage”, esta se trata de una composición cíclica; es decir, que no tiene un final convencional. No existe un acorde de resolución, y la melodía busca constantemente volver al punto de partida en lugar de llevar al oyente a una conclusión.

Tal y como pudimos observar en varias composiciones de Hancock, como "Maiden Voyage", "Jessica", "King Cobra" y "Watermelon Man", en este tema se busca ofrecer a la sección rítmica, particularmente al bajo, un rol protagónico por medio de un motivo específico que se mantiene a lo largo de casi toda la composición. Este motivo representa uno de los elementos más característicos del tema, por medio del cual puede ser identificado casi inmediatamente por el oyente. Esta es una idiosincrasia que se mantiene activa a lo largo de casi toda la obra de Hancock. Es precisamente esta la razón por la cual esta fue la composición escogida para la experimentación orquestal.

Si analizamos más a fondo, dentro del arreglo del arreglo de big band de "Burka" (ver Anexos) podemos notar otro elemento particular de las composiciones de Hancock: el dominio de una escala específica por medio del cual se construye el ambiente sonoro. En este tema podemos notar primordialmente un amplio uso de la escala menor armónica, exhibiendo de esta manera una fuerte influencia oriental.

STRAIGHT 8ths

Piano

N.C.

A

Piano

D7sus

Piano

C7sus/F

D7sus

B

Piano

Cm7 Cm7/B^b A⁷ D⁷ D⁷ C⁷ Cm7 Cm7/B^b A⁷ D⁷

Piano

D7sus

Conclusiones

A diferencia de la gran mayoría de compositores contemporáneos estudiados a lo largo de nuestra carrera, es notable, luego de llevar a cabo esta investigación, que la versatilidad y amplia gama de sonoridades y estilos de Herbie Hancock no es una mera coincidencia. Algo muy particular que separa a Hancock del resto de músicos icónicos de nuestra era es su enfoque primordialmente filosófico sobre el arte de componer. Si bien es cierto que hemos podido identificar una serie de elementos característicos dentro de sus composiciones, al observar su obra desde un punto de vista global, no podemos propiamente marcar los recursos teóricos específicos que la definen, a pesar de contar con ciertas preferencias. Sin embargo, su proceso creativo, a pesar de haber ido evolucionando con el tiempo, mantiene sus bases filosóficas e ideológicas, siendo estas el punto de partida por el cual Hancock ha logrado expandir sus propios horizontes y reinventarse a sí mismo por medio de cada nueva pieza musical.

Bibliografía

- Broncano, F. (2007). *La Mente Humana*. Madrid: Editorial Trotta.
- Díaz, O. (2014). *Herbie Hancock: The Blue Note Years*. eBookIt. Hartford, CT.
- Gluck, B. (2012). *You'll Know When You Get There: Herbie Hancock and the Mwandishi Band*. University of Chicago Press. Chicago, IL.
- Hancock, H & Dickey, L. (2014). *Possibilities*. The Penguin Group. New York, NY
- Hancock, H. (2014) *Breaking the Rules*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Nkg6IaOAd8M>
- Hancock, H. (2014). *Buddhism and Creativity*. Harvard University. Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=xSFMkJQKigk>
- Hancock, H. (2014) *Ethics of Jazz*. Harvard University, Cambridge, MA. [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1tTg>
- Keith Waters. (2005). *Modes, Scales, Functional Harmony, and Nonfunctional Harmony in the Compositions of Herbie Hancock*. Ilustración. En *Journal of Music Theory* (333-357). New Haven, Connecticut: Duke University Press and Yale Department of Music.
- Kennedy, M. *Impressionism*, *The Oxford Dictionary of Music*. (2006) Segunda Edición, Oxford y New York: Oxford University Press
- Leonard, H. (1988). *Real Book vol.1*, 5ta edición (321). Winona, Minnesota: Hal Leonard.
- Tom Pankhurst. (2001). *Schenkerguide*. 1908, de *SchenkerGUIDE*. Recuperado de: <http://www.schenkerguide.com/whatisschenkeriananalysis.php>

ANEXOS

BURNA
CAMILA PEREZ

AVR. CAMILA PEREZ

SCORE

INTRO $\text{♩} = 100$

Basso

3

A. Tr. 1
 A. Tr. 2
 T. Tr. 1
 T. Tr. 2
 B. Tr.

Bb Tr. 1
 Bb Tr. 2
 Bb Tr. 3
 Bb Tr. 4
 Tr. 1
 Tr. 2
 Tr. 3
 Tr. 4
 Clarinet
 Piccolo
 Bassoon

23 24 25 26 27 28 29 30

Basso

5

©

A. Ex. 1

A. Ex. 2

T. Ex. 1

T. Ex. 2

B. Ex.

B. Trn. 1

B. Trn. 2

B. Trn. 3

B. Trn. 4

Tm. 1

Tm. 2

Tm. 3

Tm. 4

Pn.

A.B.

P. 2.

29 30 31 32 33 34 35 36

Cresc./f *Dim*

Cresc./f *Dim*



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Pérez Trujillo Camila María, con C.C: # 0917546129 autora del trabajo de titulación: **APLICACIÓN E INNOVACIÓN DE LOS RECURSOS COMPOSITIVOS Y PROCESOS CREATIVOS CARACTERÍSTICOS DE HERBIE HANCOCK PARA LA COMPOSICIÓN DE TEMAS MUSICALES INÉDITOS DE JAZZ MODERNO** previo a la obtención del título de **LICENCIADO EN MÚSICA CONTEMPORÁNEA** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de titulación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo de titulación, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 21 de marzo de 2016

f. _____
Nombre: Pérez Trujillo Camila María
C.C: 0917546129



Presidencia
de la República
del Ecuador



Plan Nacional
de Ciencia, Tecnología,
Innovación y Saberes



SENESCYT
Secretaría Nacional de Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO DE TITULACIÓN

TÍTULO Y SUBTÍTULO:	Aplicación en innovación de los recursos compositivos y procesos creativos característicos de Herbie Hancock para la composición de temas musicales inéditos de jazz moderno.		
AUTOR(ES):	Pérez Trujillo, Camila María		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES):	Bravo Ollague, Carlos Iván		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Facultad de Artes y Humanidades		
CARRERA:	Carrera de Música		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Música Contemporánea		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	21 de marzo de 2016	No. DE PÁGINAS:	70
ÁREAS TEMÁTICAS:	Música Contemporánea, Composición Musical		
PALABRAS CLAVES/ KEYWORDS:	Recursos compositivos de Herbie Hancock, procesos creativos de Herbie Hancock, composición, aplicación, innovación, jazz moderno.		
RESUMEN/ABSTRACT (150-250 palabras):			
<p>El presente trabajo de investigación está enfocado en la identificación, aplicación e innovación de los recursos compositivos del compositor y pianista Herbie Hancock, con el objetivo de proveer al músico contemporáneo con una nueva perspectiva, tanto ideológica como teórico-práctica, para su incursión en el arte de la composición. El resultado que se busca mediante la utilización de dichos recursos es que el compositor sea capaz de ofrecer una propuesta musical innovadora y original obtenida mediante los procesos creativos sugeridos por Hancock, mas no necesariamente la imitación de la sonoridad de Hancock como tal.</p>			
ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO	
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-4-2555777 / 0991122647	E-mail: camiperez@gmail.com	
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN:	Nombre: Pérez Trujillo, Camila María		
	Teléfono: +593-4-6009799 / 0991122647		
	E-mail: camiperez@gmail.com		