

Uncertainty

Aproximación analítica a la obra de Edward Simon

Uncertainty

Analytical approach to the work of Edward Simon

Pablo Alberto Gil Rodulfo
Director y fundador de Raices Jazz Orchestra
raicesjazzorchestrarjo@gmail.com
Orcid: 0000-0002-5394-5994

Resumen

El compositor, arreglista y pianista venezolano-estadounidense Edward Simon (1969) es un exponente del jazz contemporáneo de alto nivel, y el estudio de su obra ofrece una perspectiva de los múltiples recursos rítmicos, armónicos y melódicos presentes en dicho estilo. Este artículo contiene el análisis de *Uncertainty*, seleccionado entre sus solos improvisados. Además, se ha elaborado un marco referencial sobre la relación entre los conceptos de composición e improvisación. En las conclusiones se evidencia la importancia del trabajo de superposición métrica de Simon, tanto en la composición como en los solos y su preocupación por el ritmo desde diversos puntos de vista. Se observa también su gusto por instrumentaciones no tradicionales, así como la influencia de géneros de la música popular venezolana y caribeña, música académica del siglo XX, música brasileña y las diferentes corrientes del jazz en su obra.

Palabras claves: Análisis musical, jazz contemporáneo, improvisación, *Uncertainty*, Edward Simon.

Abstract

Venezuelan American composer, arranger, and pianist Edward Simon (1969) is an exponent of world class contemporary jazz, and the study of his work offers a perspective of the multiple rhythmic, harmonic, and melodic resources present in this music. This article features the analysis of *Uncertainty*, chosen between his improvised solos. Additionally, a reference framework has been developed on the relationship between the concepts of composition and improvisation. The conclusions show the importance of Simon's metric superimpositions work, both as a composer and improviser, and his interest in rhythm from various points of view. His taste for non-traditional instrumentation can be observed, as well as the influence of various genres of Venezuelan and Caribbean popular music, academic music of the 20th century, Brazilian music and the different currents of jazz in his work.

Keywords: Musical analysis, contemporary jazz, improvisation, *Uncertainty*, Edward Simon.

Introducción

Edward Simon (1969) es considerado por la crítica especializada como uno de los pianistas y compositores más destacados de la escena del *jazz* contemporáneo. Su interpretación se caracteriza por el lirismo y manejo original de la armonía, su sonido delicado y un sentido rítmico firme le permite desenvolverse en géneros, métricas y tempos diversos. Simon es heredero de diversas tradiciones importantes, entre las que cabe mencionar el *latin-jazz*, pues Irakere ha sido una de sus primeras influencias; la música clásica, en la que obtuvo un entrenamiento importante como intérprete del piano; el *jazz* en sus diversas tradiciones y estilos, ya que tiene al trompetista Miles Davis, y a los pianistas Bill Evans, Keith Jarrett, Phineas Newborn, Herbie Hancock, entre otros, como modelos o precursores; y la música académica contemporánea, pues se declara admirador de compositores minimalistas como Phillip Glass y Steve Reich, entre otros, y esta influencia se manifiesta en sus composiciones.

A pesar del creciente prestigio internacional que ha obtenido Simon en su carrera desde finales de la década de los 80, su trabajo ha sido poco difundido en Latinoamérica. Simon pertenece a un grupo selecto de músicos de *jazz* de nacionalidad venezolana que ocupan un espacio importante en la escena internacional de este estilo, entre ellos los también pianistas Otmaro Ruiz (1964) y Luis Perdomo (1971). Al igual que otros músicos de origen latinoamericano, como el pianista panameño Danilo Pérez, el saxofonista puertorriqueño David Sánchez o el saxofonista

puertorriqueño Miguel Zenón. Simon ha producido una música que mezcla sus raíces latinoamericanas con un profundo conocimiento del *jazz* contemporáneo. Sin embargo, hasta ahora no se ha realizado una investigación de envergadura sobre él, aunque se han encontrado entrevistas y artículos cortos publicados en revistas especializadas como *Downbeat*.

Este trabajo explora los recursos utilizados en el *jazz* de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI, enfocándose en el estudio de la obra *Uncertainty*, del pianista, compositor y arreglista venezolano-estadounidense Edward Simon. La condición múltiple de los trabajos de Simon permite que su análisis cubra dos de las tres facetas más importantes de un músico de *jazz*: como intérprete y, por lo tanto, improvisador y creador de música nueva o inédita; y como cultor de un material preexistente, que adapta a través de la práctica del arreglo a una estética personal. Esta condición permite observar cómo se relacionan entre sí estos aspectos.

La idea de emprender este estudio basándose en la obra de Edward Simon nace de la admiración del investigador por su trabajo como miembro de la agrupación del trompetista y compositor norteamericano Terence Blanchard, como *sideman* de muchos importantes músicos de *jazz* contemporáneo, y como líder de su propia propuesta musical.

Simon es un artista que ha realizado la mayor parte de su trabajo entre la década de 1990 y lo que va del siglo XXI. Utiliza los recursos de mayor actualidad para componer e improvisar dentro del

jazz, y al mismo tiempo conoce el legado de la generación anterior de músicos. Vale la pena destacar su originalidad: Simon ha logrado un sonido característico, y una manera de improvisar que le ha permitido ser reconocible dentro del paisaje jazzístico contemporáneo.

Hay una relación histórica importante entre improvisación y composición en la música clásica o académica, que posteriormente se ha manifestado en el *jazz* y otras músicas cercanas a este estilo, tales como el *blues*, el *funk*, el *rock* y diversas formas de lo que hoy se llama *World Music* o músicas del mundo. La improvisación puede sugerir caminos para la creación, además de revelar elementos técnicos instrumentales que pueden ser útiles al componer, bien sea incorporando la improvisación dentro de composiciones escritas o predeterminadas, o desarrollando los caminos que esta sugiere.

El trabajo de Edward Simon ofrece una perspectiva contemporánea de los procesos creativos pertinentes a los dos campos de interés del investigador. Se procedió a una investigación biográfica, se seleccionó el material a estudiar y se diseñó un marco teórico y metodológico apropiado para la investigación. Posteriormente, se transcribió el material, y se procedió a su análisis, con el que se obtuvieron las conclusiones de este estudio.

En función de establecer los recursos que utiliza Simon en sus procesos de composición e improvisación, se diseñaron dos procedimientos distintos de acuerdo con el material a estudiar. Debido a la amplitud del trabajo necesario para transcribir los solos y analizar las obras, el investigador decidió

limitar el repertorio a una composición, *Uncertainty*. En el caso de la composición, se planificó un análisis del *score*, comparándolo con la grabación para establecer si hay diferencias importantes entre las versiones escritas y las grabadas, y sacando conclusiones separadas que fueron desembocando en conclusiones generales. Por otro lado, para proceder al estudio de las improvisaciones fue preciso transcribirlas para continuar con su análisis.

El artista facilitó al investigador los *scores* originales, en su versión digital como archivos del programa de edición de partituras Finale, y archivos PDF del programa Adobe Acrobat Reader. El audio de las grabaciones proviene de grabaciones comercialmente disponibles de su trabajo. La composición analizada ha sido grabada una vez por Edward Simon; por lo tanto, no se plantea el problema de la selección de la versión grabada.

Por otro lado, para el análisis de la improvisación, el investigador realizó la transcripción y el análisis del solo improvisado de Edward Simon. El proceso de transcripción del solo se limitó a las líneas melódicas tocadas por la mano derecha, pues son indispensables al momento de establecer los recursos o procedimientos de la improvisación, ya que la mano izquierda está fundamentalmente dedicada al acompañamiento. Tampoco se transcribieron articulaciones ni matices, pues se trata de explorar esencialmente los recursos para la improvisación desde el punto de vista del contenido rítmico, armónico y melódico.

El análisis de la obra y el solo se realizaron con base en las transcrip-

ciones seleccionadas, se procuró encontrar los puntos en común entre las secciones, e interpretando el material desde la agrupación por escalas, arpeggios o modos de los que proviene, y avanzando en la hipótesis sobre las estrategias de escogencia de notas. Para el análisis armónico se utilizó el cifrado de uso corriente dentro del *jazz* y la música popular. Cuando se hace referencia a una nota aislada se define por su nombre (do, sol#, la bemol) pero dentro del contexto armónico se utilizan mayúsculas con el sistema anglosajón (A, B, C, D, E, F, G en vez de la, si, do, re, mi, fa, sol).

Por otro lado, está la creación de grupos de subdivisiones rítmicas opuestos a la métrica, o a la subdivisión natural de esta métrica. Este procedimiento es una estrategia de superposición métrica. Crea grupos impares si la métrica tiene subdivisión par. En cuanto a los recursos atípicos de orquestación o instrumentación, se observa el uso de instrumentos en roles distintos a los tradicionales.

El minimalismo es una influencia que destaca. Se observa el uso de contornos sencillos que se modifican de manera gradual, al pasar por diferentes armonías, o que generan tensión rítmica y en el uso de armonías cercanas que tienen varias notas en común. También el uso de las raíces nacionales como un elemento que ayuda a definir la obra de un artista, y da los ejemplos de Bártok y de la música popular brasileña.

Simon considera al intérprete a la hora de componer, aspira a que sus obras sean un «vehículo de improvisación» viable y que haya un sentido lúdico, un placer de tocar las piezas.

Asimismo, considera deseable que una composición tenga un carácter *self contained* en términos de su conformación como ente melodía-progresión armónica, como en temas de Wayne Shorter. También, desde el punto de vista formal, halla elementos de simetría en sus composiciones. Parece tener una relación ambivalente con esta característica de su trabajo, pues al mismo tiempo que la detecta y menciona, dice querer romper con ella. En cuanto a la improvisación, la define en un momento como crear motivos sobre la progresión armónica. Menciona el uso de *devices* (recursos, estrategias) en la improvisación, similares a los que usa para componer.

La obra de Edward Simon: conceptos preliminares

Para analizar la obra de Edward Simon se deben definir algunos términos de uso indispensable, y establecer relaciones entre ellos. Esto se aplica a varios conceptos musicales de índole general que presentan algún grado de cercanía, y que por lo tanto pueden resultar de uso confuso, tales como arreglo y composición, o composición e improvisación. También es necesario definir cómo se aplican estos conceptos al jazz, y clarificar algunos conceptos específicos relacionados con el jazz y su práctica.

Hemos de entender por composición «la actividad o proceso de crear música, y el producto de dicha actividad». Se aplica a obras musicales que se pueden reconocer en sus diferentes ejecuciones, y a la acción de crear obras nuevas. Tanto la interpretación como

la creación de composiciones en este sentido restringido se distinguen de la improvisación en los aspectos decisivos de composición que ocurren durante la ejecución. La distinción reside en lo que se espera de los ejecutantes en varias situaciones y en cómo se preparan para cumplir dichas expectativas.

La improvisación es la «creación de una obra musical, o la forma final de una obra musical, a medida que se interpreta». Asimismo, esta «puede involucrar la composición inmediata de la obra por sus ejecutantes, o la elaboración o ajuste de un marco preexistente, o cualquier cosa intermedia». Una alta proporción de las fuentes consultadas apuntan hacia la idea de que la improvisación musical y la composición son métodos distintos que persiguen el mismo fin: la creación de música. Ambos trazan la línea divisoria en relación con criterios como la escritura previa, de mayor importancia en la composición, y las diferentes relaciones con el tiempo que presentan ambos procesos. El investigador coincide con este enfoque. Con respecto al primer punto —la escritura previa—, citamos a Jack Hauser:

[...] el método compositivo consiste en imaginar algo, construir estructuras y escribirlas en el *score* (partitura). El método improvisatorio crea complejidad en el momento sin escritura previa, manipulando varios parámetros que también están disponibles en la composición.

En cuanto a su relación con el tiempo, Essl apunta: «La diferencia significativa entre composición e improvisación

es su manera diferente de relacionarse con el tiempo. En la composición se está fuera del tiempo, abstraído del mismo. Se puede imaginar el proceso y enfocarse microscópicamente en el tiempo [...]». De tal modo, dice: «Se simula una estructura temporal que, al convertirla en realidad, hace que la composición se realice». En cambio, en la improvisación «[...] se está dentro del momento, y dentro de este marco temporal que pasa inmisericorde hay que seguir un camino que quizás ya se ha pensado con anterioridad, o que surge en el momento [...]».

En cuanto a las fronteras entre composición e improvisación, puede citarse a Derek Bailey. En su libro *Improvisation. Its nature and practice in music* (1980), citado a su vez por Pacanins, Bailey, en una posición extrema, sugiere que el paradigma adecuado de la música pondría a la improvisación en un lugar central, con una subdivisión llamada precomposición, que básicamente sería lo que llamamos composición.

Debido a que la improvisación, por su naturaleza efímera, es un método de creación de difícil estudio, se ha escrito y reflexionado menos sobre el tema, por lo que se hace necesario ahondar en su análisis. A continuación, algunos puntos relacionados con la temática de la improvisación en general, y con su presencia en el jazz.

De la improvisación en general

Toda improvisación implica una serie de convenciones o reglas implícitas. La música improvisada siempre tiene en común que tiene un punto de partida o modelo. Ninguna improvisación care-

ce por completo de bases estilísticas o compositivas. Toda interpretación involucra algún grado de improvisación.

El saxofonista Lee Konitz propone la idea de un *continuum* interpretación-improvisación, el cual pasa por grados desde los extremos de lo completamente compuesto a lo completamente improvisado, pero incluye otros estados intermedios como la ornamentación, la variación, etc. Se puede extrapolar o proponer que existe un *continuum* composición-improvisación. La improvisación es evaluada de manera variable por diferentes culturas. Por un lado, es altamente apreciada por las culturas de Oriente Medio, de la India, y en el jazz. Por otro lado, es menos respetada en el ámbito de la música occidental.

Según la clasificación de Ferand, primer musicólogo que se interesó ampliamente en el tema, existe un espectro amplio dentro de la improvisación. Un *continuum* que va desde la práctica oral sin notación, el estudio de cadencias, hasta obras altamente especializadas, como las fugas. El mismo autor propone las siguientes categorías para el análisis de los procesos de improvisación: medio (vocal o instrumental), personal (solo o colectivo), textura (monódica o polifónica-armónica), técnica (ornamentación, adición de voces independientes), grado (total o parcial, absoluta o relativa) y forma (libre o estructurada).

Pressing propone la idea del referente para hablar del marco de la improvisación, y cómo este referente predetermina varios factores para el improvisador, de tal modo que el conocimiento que tiene el intérprete del referente mejora o potencia la calidad de la

ejecución. Este criterio se acerca a la idea de Simon de concebir sus composiciones como vehículos —según este criterio, referentes— para la improvisación.

Pressing desarrolló una teoría de la generación improvisatoria de la música, descomponiendo cada aspecto en tres campos: cualidades (*features*, por ejemplo: volumen), objetos (ej.: un motivo) y procesos (ej.: secuenciar un motivo). La idea de objetos y procesos es muy útil para el análisis de la obra de Simon, pues muestra un uso constante de ciertos procesos en sus improvisaciones. Según Nettle, el modelo más frecuente en la improvisación, dentro de las diferentes culturas musicales del planeta, es el modelo modal. Pero, en general, en la improvisación se presenta la necesidad de un balance entre producir algo propio y ceñirse a las reglas.

Según Kernfield, «la improvisación es vista generalmente como el elemento principal del jazz, dado que ofrece las posibilidades de espontaneidad, sorpresa, experimento y descubrimiento sin las que la mayor parte del jazz estaría desprovista de interés». Sin embargo, al mismo tiempo que admite que la mayor parte del jazz contiene elementos improvisados, refuta la idea que todo jazz debe involucrar algo de improvisación, mencionando casos evidentes de música que es clasificable como jazz y donde la improvisación está ausente.

Categorías de la improvisación dentro del jazz

Es fundamental el análisis de los modelos de improvisación dentro del jazz propuestos por Kernfield. Entre otras

categorías, establece las siguientes basándose en los procedimientos utilizados:

Improvisación por paráfrasis: Kernfield define la paráfrasis armónica como la ornamentación de la armonía de una composición o de una parte de esta.

Puede ser de naturaleza melódica o armónica. Es un procedimiento crucial dentro del jazz. La paráfrasis de la melodía puede ser [...] la introducción de algunas ornamentaciones [...] pero en sus versiones más creativas puede involucrar una reinterpretación... de la melodía.

Improvisación fragmentaria: se divide en dos, la motivica y la improvisación por fórmulas.

- **Improvisación motivica:** la improvisación se asocia a esta categoría cuando uno o varios motivos forman la base para una pieza, sección o grupo de piezas. El motivo se desarrolla a través de procesos como la ornamentación, transposición, desplazamiento rítmico, disminución, aumentación e inversión. La improvisación temática, en la cual el motivo utilizado proviene de un tema preexistente, es una subcategoría de la improvisación motivica.
- **Improvisación por fórmulas (*formulaic improvisation*):** es la principal manifestación de la idea fragmentaria en el jazz, y es la más común. En ella se combinan muchas fórmulas diversas dentro de líneas continuas.

Improvisación modal: es una categoría que se superpone a las anteriores, y que puede implicar el uso de cualquiera de ellas. Describe el contenido de la improvisación en términos de alturas de sonidos, e implica una selección de estos dentro de un grupo de notas específico.

En el jazz, los *standards* no solo proveen el material melódico, sino también el sustrato armónico o «cambios». Por lo general, un grupo pequeño tocará la melodía o *head* al unísono antes de que los músicos improvisen por turnos sobre los cambios. Estas improvisaciones o solos suelen consistir en un coro o sucesión continua de coros, durante los cuales un músico improvisa sobre las armonías mientras algunos o todos los demás músicos lo acompañan.

En el caso estudiado, la improvisación se encuentra enmarcada dentro de lo que tanto Kernfield como Berliner definen como la práctica común del jazz: los segmentos improvisados se encuentran después de la exposición de la melodía. La improvisación se realiza dentro de un marco estructural, armónico y rítmico preestablecido. En el capítulo «La structuration de l'oeuvre de jazz» de su libro *Analyser le jazz*, el músico e investigador francés Laurent Cugny reflexiona sobre la forma en que se mezclan en la práctica común del jazz los elementos predeterminados (*fixé*), como por ejemplo la estructura armónica de la obra, y elementos espontáneos o improvisados (*non-fixé*), como el contenido mismo de la improvisación. Observa que en un solo improvisado se mezclan ambos elementos, y que incluso los elementos aparentemente improvisados tienen algo de predeterminados, y viceversa.

Dicotomía metodológica: el análisis de la partitura y de la grabación

En función del análisis de la obra de Edward Simon, es necesario establecer una distinción entre un análisis basado en la partitura —sea *lead sheet* o *score* de la obra— y el análisis de la versión grabada. Esta dicotomía está presente en el análisis de la música popular en general, y en el caso de Simon, su obra presenta diferencias entre el *score* y las versiones grabadas. El final de *Uncertainty* es un ejemplo: en la versión en estudio termina en *fade out*, mientras que en la partitura tiene un final escrito que no aparece en la grabación.

Uso del cifrado para el análisis

El cifrado forma parte integral del vocabulario de todo músico de jazz. Define la nota de bajo, naturaleza de la tercera, quinta y sexta o séptima, las extensiones del acorde y cualquier otra información que el compositor considere importante transmitir al intérprete. De ese modo, define un color armónico específico y una duración dentro de la estructura de una composición. La sucesión de estos colores genera el marco armónico de la obra. Los músicos que interpretan instrumentos armónicos (guitarra, piano) y los arreglistas pueden resolver de diferentes maneras el cifrado, generando lecturas variadas. Estas variantes se dan en la disposición y doblaje de las voces, el registro, la activación rítmica —proporcional al contexto— y el material melódico de enlace. Al mismo tiempo se debe cumplir con reglas básicas y lograr

que se escuche lo que define la naturaleza del acorde.

En la entrevista, Simon se refiere constantemente al cifrado para definir la estructura armónica de sus composiciones. Su uso del cifrado puede ser extremadamente detallado, pues no solo define la naturaleza del acorde (mayor, menor, disminuido, aumentado) y el tipo de séptima, sino que describe con precisión las tensiones sobre los acordes, y frecuentemente incluye inversiones o notas extrañas al acorde en el bajo. Es por estas razones que se hace indispensable el uso del cifrado en este trabajo de grado.

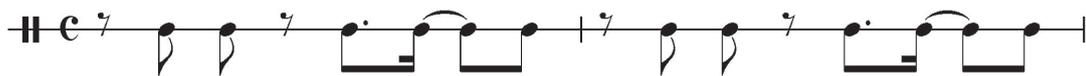
Elementos específicos de la práctica de la música afrocaribeña

La música afrocaribeña, al igual que otras formas de músicas del mundo, utiliza con frecuencia patrones rítmicos

llamados «claves», específicamente las que suelen llamarse clave de son y clave de rumba. Debido a que una parte de la obra de Simon incorpora elementos relacionados con esta música, se hace necesario establecer las formas habituales de las diferentes claves, observar cómo procede Simon en su uso y cómo las altera para adaptarlas a diferentes compases compuestos.

El patrón rítmico de la clave generalmente utilizada en la música afrocaribeña tiene dos partes, una con dos golpes y otra con tres. De acuerdo con el que se escucha primero, se define como clave 2-3 (si empieza con la parte con dos golpes) o como clave 3-2. Los patrones rítmicos de acompañamiento de la percusión, contrabajo y piano (llamados tumbaos o guajeos), así como las melodías se construyen tomando en cuenta en qué clave se está tocando.

La clave 2-3 se puede escribir en un compás:



Ejemplo musical 1. Clave de son 2-3 distribuida en un compás.

O puede escribirse en dos compases, leyéndose en 2/2 o compás partido:



Ejemplo musical 2. Clave de son 2-3 distribuida en dos compases.

Lo mismo sucede con la clave 3-2:



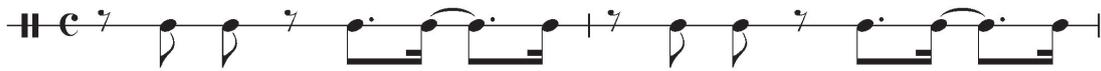
Ejemplo musical 3. Clave de son 3-2 distribuida en dos compases.



Ejemplo musical 4. Clave de son 3-2 distribuida en un compás.

El desplazamiento del último golpe del grupo de tres resulta en una va-

riación de la clave frecuentemente llamada clave de rumba.



Ejemplo musical 5. Clave de rumba 2-3 distribuida en un compás.



Ejemplo musical 6. Clave de rumba 3-2 distribuida en dos compases.

Las alteraciones que realiza Simon con los patrones básicos de la clave implican la adición o sustracción de golpes o silencios, con la finalidad de adaptarlos a compases compuestos.

Uncertainty

Composición con una estructura larga y compleja, probablemente la más ambiciosa para ser analizada. Por esta razón, para efectos de su análisis se ha realizado previamente una segmentación de la obra, identificando aquellos elementos de la estructura que se repiten o se combinan.

Al analizar el *score* y compararlo con la grabación, esta última muestra algunos cambios con respecto al primero, en particular la coda. Se desprende la existencia de las siguientes secciones: introducción, sección A, sección B, sección C, sección de solos, interludio, reexposición y coda.

Introducción

Compases 1-22

Subdividida en parte I (compases 1-10) y parte II (compases 11-22)

Sección A

Compases 23-38

Sección B

Compases 39-46

Subdividida en B 1 (compases 39-42) y B 2 (compases 43-46)

Sección C

Compases 47-54

Sección de solos

Compases 55-86

Es una obra de 32 compases que utiliza la estructura armónica y rítmica de las secciones A1, A2, A3, A4, B1, B2, y C, en el mismo orden en que aparecen durante la exposición del tema. El compás 87 es una casilla que se toma solo por última vez. La sección de solos se repite tres veces, dos para el solo de piano y una para el solo de saxo tenor.

Interludio

Compases 88-91

Basado en los cuatro primeros compases de la sección II de la introducción. Sirve como transición de los solos hacia el retorno de la melodía. Incluye también la línea de bajo-mano izquierda del piano.

Reexposición del tema

Marcado con un D. S. en el *score* que envía a la letra A.

Coda

Sección I. Compases 92-95. Repetición literal de B1

Sección II. Compases 96-103. Basada en B, incluye solo de saxo alto. Repite y termina en *fade out* en la grabación. El *score* incluye un regreso a la sección I reducida a dos compases. Este es uno de los casos de discrepancia entre el *score* y la grabación en las obras de Simon.

Análisis por secciones

Introducción

Sección I

Compases 1-10

Desde el punto de vista métrico, la introducción está en un cifrado de compás de 4/4. A partir del primer compás de esta sección, la mano derecha del piano toca un grupo de siete semicorcheas: la (en octavas)-re-mi-sol (en octavas)-la (en octavas)-re-mi (ver compás 1, ejemplo musical 7). Este grupo se repite y desplaza, generando una sensación de superposición métrica. Cada la y cada sol

de este grupo son tocados en octavas, de manera similar a lo que toca el piano en un montuno dentro de la música latina. Todas las notas de este grupo pertenecen a la escala pentatónica menor de mi. Cada dos compases, la quinta repetición del grupo queda incompleta y ocupa el espacio de cuatro semicorcheas, permitiendo recomenzar el grupo desde el primer tiempo del compás siguiente (ver final del compás 2 del ejemplo musical 7). Por lo tanto, el ostinato de la mano derecha del piano dura dos compases y se repite idéntico cada vez.

Del compás 3 al compás 10 del ejemplo musical 7 se observa cómo el contrabajo y la mano izquierda del piano descienden por grados en la misma escala pentatónica de mi menor, desde mi: mi-re-si-la, para terminar en si. Cada una de las notas de bajo mencionadas ocupa el «y» del cuarto tiempo cada dos compases, anticipando el compás siguiente, y es precedida por una nota, una cuarta por debajo con un valor de semicorchea. Estas notas también se pueden analizar como pertenecientes a si menor pentatónica.

Patrón de 7 semicorcheas que se repite y desplaza, inspirado en la estética del montuno en el piano

La estructura se repite cada 2 compases

Movimiento del bajo describe escala pentatónica de SI menor

Piano

Contrabass

Percussion

Pno.

Cb.

Perc.

Ejemplo musical 7. *Uncertainty*. Introducción.

La ambigüedad entre si y mi menor está en todo el tema: la sección A está en si y la B en mi. Asimismo, el acorde de B-7 (b13), que aparece en la A en varias ocasiones, es ambivalente, pues sugiere una relación tanto con si menor (dado que el bajo está en la nota si) como con mi (pues el sol, sexta bemol del acorde, hace pensar en la tercera de mi menor). El movimiento del bajo en esta sección implica la siguiente progresión armónica: E-11, G (6,9)/D, G (6,9)/B o B-7 (b13), A7sus, B-7 (b13).

Sección II Compases 11-22

La segunda parte de la introducción continúa con el mismo cifrado de compás, 4/4, e introduce un patrón rítmico sobre la clave 2-3 en la batería y percusión. Aquí se presenta de nuevo una agrupación de semicorcheas en conjuntos de 7 en la mano izquierda del piano

al unísono con el contrabajo, pues tocan una figura que agrupa las siguientes notas: si-fa#-la, semicorcheas, si corchea, fa#-la semicorcheas. Este gran pedal de bajo resume las notas de B7 (n.º 3).

La mano derecha del piano toca un ciclo de cuatro acordes que mantienen varias notas en común entre sí, y tienen un máximo de dos notas que distinguen un acorde del siguiente. Esto puede verse como una nueva aplicación del principio del movimiento armónico minimalista, tal como lo define Simon durante la entrevista. El compositor cifra esta progresión B-11, B-(b6), E-maj7/B, E-(maj7)/B.

Desde el compás 11, el *steel drum* repite en semicorcheas un patrón de dos notas (re-do), armonizado en tercetas desde el compás 12. Este patrón va cambiando, adaptándose a las armonías que toca la mano derecha del piano.

The musical score consists of four staves. The top staff is for Steel Drums, starting at measure 11 with a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for Piano, starting at measure 12 with a complex rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is for Contrabass, starting at measure 12 with a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Percussion, starting at measure 12 with a 2-3 clave pattern. The score ends at measure 17.

Ejemplo musical 8. *Uncertainty*. Introducción. Segunda parte.

Sección A Compases 23-38

En esta sección se mantiene el pedal de bajo de la segunda parte de la introducción, así como la misma progresión armónica. Es aquí donde aparece el mate-

rial temático al unísono en los vientos: saxofones alto y tenor, y trompeta. Las frases que tocan duran cada una cuatro compases, dos de actividad melódica en semicorcheas y dos en notas largas. Durante las notas largas de los metales el piano toca *fills*.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 11-16) includes Alto Saxophone, Piano, and Contrabass. The Alto Saxophone part starts with a measure rest, followed by a melodic phrase. The Piano part has a forte (f) dynamic and includes chords B-11 and E-11. The Contrabass part has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 17-22) continues the Alto Saxophone and Piano parts, with the Piano part including chords Em(ma7)4 and E-11. The Contrabass part continues its accompaniment. The third system (measures 23-38) shows the Alto Saxophone and Piano parts, with the Piano part including chords Emaj7/p and Em(ma7)4. The Contrabass part continues its accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo musical 9. *Uncertainty*. Sección A.

El material temático de los vientos añade otra superposición métrica, con grupos de 8, 3, 4 y 5 semicorcheas. Si se añaden los silencios, los grupos resultantes son de 10, 5 y 7 semicorcheas. Por lo tanto, generan un desplazamiento rítmico con respecto al cifrado de compás.

La primera frase de los metales, del compás 23 al 26, emplea las notas

de la escala de *blues* de si menor; incluye dos grupos de ocho semicorcheas. El segundo se desplaza rítmicamente con respecto al primero. La frase termina en un unísono con el bajo y el mi del piano. La segunda frase, compases 27-30, también contiene agrupaciones de semicorcheas, 2 conjuntos de 3 y 2 conjuntos de 5. La frase final es de nuevo un unísono con la del bajo, esta vez ad-

nado y variado. La tercera frase, compases 31-34, empieza con dos grupos de cuatro semicorcheas que se desplazan, y termina con un segmento más largo que define el acorde de si menor. Durante toda esta última frase, el compositor utiliza aproximaciones cromáticas a las notas importantes de la escala pentatónica de si menor (fa natural-mi, mi bemol a re, fa natural a fa sostenido). La cuarta y última frase de esta sección utiliza intervalos más amplios y hace énfasis en las notas que diferencian al acorde Emaj7/B de los anteriores (re sostenido, sol sostenido).

Sección B Compases 39-42

Esta sección presenta una parte de cuatro compases que fija el nuevo patrón

rítmico, sin melodía, solo la sección rítmica (ver ejemplo musical 10). También expone un ostinato de dos compases en el piano, con notas parecidas a las que tiene en la sección I de la introducción, se agrupa en semicorcheas de conjuntos de nueve, y también tiene relación con el montuno del piano en la música latina, octavando el sol y el la.

Compases 43-46

Aparece el nuevo tema en los metales, una frase de dos compases que se repite una vez, y que alterna siempre una semicorchea y un valor largo, blanca o blanca ligada a corchea. Desde el punto de vista métrico, durante toda la sección B hay un ciclo de dos compases, que alterna uno de 4/4 y otro de 4/4 + 1/8.

39 **B**

Alto Saxophone

B Grupo de 9 semicorcheas

Piano

B Línea ascendente del bajo y M. I. del piano

Contrabass

B

Percussion

43 Motivo de los vientos

Alto Sax.

Pno.

Cb.

Perc.

Ejemplo musical 10. *Uncertainty*. Sección B.

Sección C Compases 47-54

Idéntica rítmicamente a sección A, comparte la misma línea de bajo (ejemplo musical 11). Difieren en el material

asignado a los metales, no aparecen las frases de saxos y trompeta de la sección A. En cambio, los metales doblan algunas notas de los acordes del piano, que cambian cada dos compases anticipados de una corchea.

The image shows a musical score for Section C, measures 47-54. It is arranged in four systems. Each system contains staves for Alto Sax., Pno. (Piano), Cb. (Contrabajo), and Perc. (Percusión). The Alto Sax. part features long, sustained notes. The Piano part shows a complex harmonic structure with many notes. The Contrabajo part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Percusión part consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo musical 11. *Uncertainty*. Sección C. Selección del score.

Esta sección también presenta diferencias desde el punto de vista armónico con respecto a la sección A. Los cuatro acordes que aparecen en esta sección, cada dos compases, resultan del movimiento paralelo cromático descendente de las cinco notas del voicing de la mano derecha del piano, sobre el pedal de si en el bajo. Se pueden cifrar los acordes resultantes de la siguiente manera: B7sus, Bmaj7 (#11,13), B-7 (b13) y Bmaj7 (9,13).

Sección de solos

La sección de solos reproduce exactamente la estructura armónica y rítmica de la exposición del tema, incluyendo las secciones A (compases 55 a 71 del ejemplo musical 12), B (71 a 78) y C (79 a 86). El piano toca sobre dos vueltas completas o coros, y el saxo tenor sobre una. La letra C que utiliza Simon para designar esta sección (ver compás 55, ejemplo musical 12) tiene una función de guía para ensayo, y no de análisis estructural. Todos los solos repiten en la casilla marcada «open», solo la última vuelta del último solista termina con la casilla siguiente.

Ejemplo musical 12. *Uncertainty*. Sección de solos. Estructura armónica en cifrado.

Reexposición

Tal como se expone en la segmentación, después de la sección de solos hay un breve interludio basado en la parte

II de la introducción (segundo compás ejemplo musical 13 y compás 11, ejemplo musical 8). Después hay un llamado *D. S.* que lleva a repetir textualmente la sección A (compás 23).

Ejemplo musical 13. *Uncertainty*. Interludio que precede la reexposición.

Como se aprecia en el Ejem. Mus. 13, a partir del compás siguiente a la ca-silla, el *steel drum* retoma la figura del compás 11. Del mismo modo, la mano izquierda del piano y el contrabajo re-toman el ostinato de la sección A. La in-dicación de *D.S. al Coda* envía a la sec-ción A, ya analizada. En la grabación, el final ocurre sobre la sección B, que se repite mientras el saxo alto improvisa en *fade out*.

Análisis del solo de piano

La transcripción de solos improvisados es indispensable para responder las interrogantes acerca del rol de la improvisación dentro de la obra de Edward Simon. Es también necesaria para analizar sus reacciones como im-provisador ante los retos que propone en las secciones de sus composiciones o arreglos que sirven de sustrato a la improvisación.

El solo de Simon en *Uncertainty* fue escogido para determinar la manera en

la que Simon enfrenta las transiciones entre la primera sección del solo en 4/4, la sección intermedia en 4/4+1/8 y la sección final, de nuevo en 4/4.

Tal como se estableció en el análisis de la obra, la estructura del solo de piano está basada sobre el marco armónico y rítmico correspondiente a la exposición de la melodía. Incluye solo las secciones A, B y C. Simon comienza el solo con un *pick up* o anacrusa de dos compases anteriores a la forma del solo.

Análisis por secciones

Para clarificar estructuralmente el análisis, las secciones de la primera

vuelta del solo serán designadas con las letras A1, B1 y C1, y las de la segunda vuelta con las letras A2, B2 y C2. El solo de Simon sobre *Uncertainty* presenta varios puntos en los que se detecta el uso de recursos o *devices* recurrentes.

Pick up

La frase que toca Simon como *pick up* del solo, en los compases 1 y 2 de la sección C del tema, y que regresa de forma casi idéntica en el mismo punto de la sección C1, es una elaboración a tres octavas de un fragmento de escala: 3, 5, 1, 2 en Db mayor.

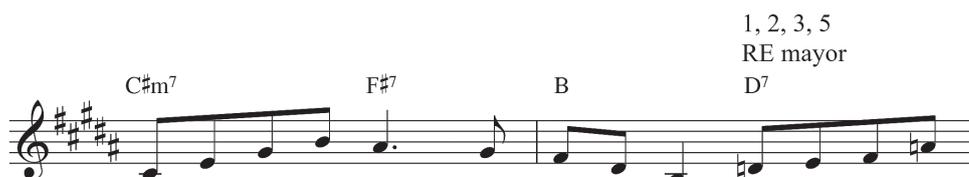


Ejemplo musical 14. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. *Pick up*.

La superposición de Db/B genera un sonido lidio, pues el primero contiene los grados 9, 3, #11 y 6 del acorde de B (6,9).

El fragmento interválico 3, 5, 1, 2 es una inversión o desplazamiento del fragmento 1, 2, 3, 5 de uso abundante en la tradición del jazz. Véase en el ejemplo musical 15 el uso que

John Coltrane hace de este fragmento en los primeros compases de su improvisación sobre *Giant Steps*. Coltrane, al igual que otros solistas en el jazz, utiliza este fragmento para definir acordes mayores o de séptima de dominante, ya que el fragmento no define qué tipo de séptima lleva el acorde.



Ejemplo musical 15. *Giant Steps*. Solo de John Coltrane. Fragmento 1, 2, 3, 5.

Sección A1

La sección A de la primera vuelta del solo contiene dos partes de ocho compases, cada una en las que se desarrolla un motivo.

The musical notation is presented in four staves, all in treble clef and G major (one sharp). The first staff is labeled 'A1' in a box, with a 'B-11' chord symbol above it. It contains 'MOTIVO 1' (measures 1-4) and 'VARIACIÓN 1 MOTIVO 1' (measures 5-8). The second staff is labeled 'B' and contains 'VARIACIÓN 2 MOTIVO 1' (measures 1-4) and 'MOTIVO 2' (measures 5-8). The third staff is labeled 'Emaj7/B' and contains 'Laid back' (measures 1-8). The fourth staff is labeled 'Em(ma7)/B' and contains 'Laid back' (measures 1-8). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like accents and slurs.

Ejemplo musical 16. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Primera parte.

La primera exposición del motivo 1 aparece en el primer compás del ejemplo musical 16. En el segundo es repetido con una variación al final. El compás siguiente presenta una repetición del primer compás con una extensión al final. A partir del cuarto compás del ejemplo musical 16, lo que varía ya no es el motivo original, sino la extensión que aparece en el compás anterior, que se convierte en el motivo 2. En los compases siguientes, Simon sigue variando el motivo 2, y lo va transportando de manera descendente para ir adaptándolo a los diferentes acordes que forman parte de la secuencia armónica. Este es un ejemplo de desarrollo de motivos improvisados, y muestra cómo

la memoria de lo que se acaba de tocar es fundamental para la continuidad de la idea musical.

Segunda parte de A1

En los dos primeros compases del ejemplo musical 17 aparece un nuevo motivo que es variado en dos siguientes. En la variación, Simon usa sol como nota más aguda y grave del fragmento. Esta es la sexta menor o bemol de B-11 (b6), y es también la única nota que diferencia el segundo acorde de este fragmento del primero. Puede observarse de esta manera cómo la armonía determina elementos importantes de las variaciones motílicas.

B-11 MOTIVO

B-11(b6) VARIACIÓN

Ejemplo musical 17. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección A. Segunda parte.

Sección B1

En la sección B, que presenta la alternancia de un compás de 4/4 y un compás de 4/4+1/8, es notorio el recurso de tocar siempre las dos semicorcheas que ocupan el espacio de la corchea extra del compás 4/4+1/8 (ver puntos marcados con los números 1, 2 y 3 en los compases 20, 22 y 24 del ejemplo musical 18). En este fragmento, estas semicorcheas son

tocadas en movimiento conjunto descendente.

También se observa que al llegar al primer tiempo de cada compás de 4/4, Simon toca una figura de al menos una corchea de duración, nunca semicorcheas, y siempre más grave que la nota anterior (ver puntos 4, 5 y 6 en los compases 21, 23 y 25 del ejemplo musical 18). Ese recurso parece darle un apoyo rítmico al punto de transición.

B1

Ejemplo musical 18. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección B.

En las dos secciones B, tanto en la primera como en la segunda vuelta de su solo, sale de la sección ligando la última corchea de último compás de $4/4+1/8$ de la sección (compás 26) con el compás siguiente, el primero de la sección C. En su selección de notas, Simon se muestra conservador, manteniéndose apegado al modo dórico de mi, y melódicamente no se observa una creación de motivos similar a la sección anterior. Simon toca líneas que combinan el modo en su forma ascendente, arpeggios y pentatónicas menores de si y mi. Recursos que son todos diatónicos al modo ya mencionado de mi dórico.

Sección C1

En la sección C toca claramente la escala *blues* (pentatónica menor con un cromatismo añadido entre mi bemol y fa) de si bemol (o de su relativa mayor, re bemol pentatónica) sobre los compases 29 y 30 (ejemplo musical 19), resolviendo a la escala pentatónica de si menor, un semitono por encima en el compás 31. La superposición de si bemol *blues* sobre el acorde de B maj7#11 genera un sonido lidio similar a la superposición de su relativo mayor, re bemol, sobre el acorde de B6/9 en el *pick-up*.

Ejemplo musical 19. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Primera vuelta. Sección C.

La resolución a una escala pentatónica, un semitono por encima, le da coherencia a la selección de material en estos compases. En los últimos compases de esta sección reaparece la superposición Db/B ya mencionada con el fragmento de escala 1, 2, 3, 5 en re bemol.

Sección A2

En los cuatro primeros compases desarrolla un nuevo motivo basado en la escala *blues* de B-, agregando de nuevo la nota sol sobre el acorde B-11 (b6).

A2

35 B-11 Motivo basado en Escala blues E-

37 B-11(b6)

39 Emaj7/B Escala de Emayor omitiendo el 4to grado

41 Em(ma7)/B Fragmento melódico Escala E menor melódica

Ejemplo musical 20. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. 1ra parte.

En los compases quinto y sexto del ejemplo musical 20, delinea la escala de mi mayor, omitiendo siempre el cuarto grado (la). En los dos últimos compases de la figura expone un motivo corto que transporta diatónicamente un tono por debajo, construido sobre la escala menor melódica. Esta frase termina en la última semicorchea del compás, anticipando con la nota re natural la llegada del acorde siguiente, B-11.

Del tercer al séptimo compás del ejemplo musical 21, Simon expone y

desarrolla un nuevo motivo, definido en la figura como motivo A2. Este consta de dos «voces» no simultáneas tocadas alternativamente en semicorcheas: un pedal en la voz superior (la) y un movimiento conjunto descendente en la voz inferior (do#, re, si, la, sol). Ambas voces se van adaptando a los acordes que van cambiando (ver desarrollo A2) guardando sus características: una se mueve lo menos posible (la «voz» superior) y la otra se mueve por grados conjuntos (la «voz» inferior).

43 B-11

45 B-7(b6) Motivo A2

47 Emaj7/B Desarrollo A2

49 Em(ma7)/B

C1 E-7 E-7/F# E-7/G E-7/A

Ejemplo musical 21. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección A. Segunda parte.

Sección B2

Del mismo modo que en la sección B1, Simon repite el uso de las semicorcheas en la última corchea del compás 4/4+1/8 (ver puntos 1 y 2 en ejemplo musical 22),

y el uso de notas de una duración de al menos una corchea en el comienzo del compás de 4/4 (puntos 3 y 4). También se nota el uso de una superposición de do menor sobre el mi menor en los compases cuarto y sexto de la misma figura.

B2

Ejemplo musical 22. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección B.

Sección C2

A partir del segundo compás de esta sección (ejemplo musical 23), Simon

introduce una figura de «montuno» que adapta a las diferentes armonías, y termina con un acorde de Db add9 sobre B, similar al que usa sobre el *pick up*.

Ejemplo musical 23. *Uncertainty*. Solo Ed Simon. Segunda vuelta. Sección C.

Puede observarse en la obra el uso de los siguientes aspectos:

- Ambigüedad rítmica. Frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinada, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par.
- Rítmicas latinas en compases compuestos.
- Melodías en semicorcheas y sus síncopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal.
- La composición pensada como vehículo para la improvisación. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no solo a enlazar secuencias armónicas sino también cambios rítmicos.
- Uso de instrumentos atípicos dentro del jazz, en este caso el *steel drum*.
- Elementos de minimalismo en el uso de figuras cortas que se repiten y cambian en la parte de piano durante la introducción y en el *steel drum* en la sección A.

En cuanto al solo de piano, Simon muestra el uso de una variedad de recursos para la improvisación: superposiciones armónicas, creación y desarrollo de motivos, estrategias para enfrentarse a los cambios métricos que suceden durante la progresión y texturas pianísticas provenientes de montunos.

Desde el punto de vista armónico, se destaca el uso de la superposición Db add9 /B en el compás de *pick up* del solo (ejemplo musical 14), al final de la C1 (ejemplo musical 19) y en el último acorde B 69 (ejemplo musical 24).

Desde el punto de vista melódico se observa que Simon aprovecha la fluidez rítmica y la armonía cambiante de las secciones A1 y A2 para la creación y desarrollo de motivos (ejemplo musical 16, 17, 18 y 19). En cambio, en las secciones B y C improvisa líneas jazzísticas, pero usa menos material melódico. Usa distintos procedimientos para variar los motivos: repetición del mismo motivo con variación de alturas en algunas notas (motivo 1, ejemplo musical 17); tomando solo una célula del motivo y haciendo de ella el punto de partida de un nuevo material melódico que varía a su vez (motivo 2, ejemplo musical 17); improvisando variaciones escalares al reexponer el motivo (ejemplo musical 18 y primeros compases del ejemplo musical 21); transportándolo de manera ascendente y paralela, como en el caso del motivo A2 del ejemplo musical 22, o descendente y diatónica como en el caso del último compás del ejemplo musical 21.

En las secciones B1 y B2 (ver ejemplo musical 19 y 23), Simon muestra una tendencia a «rellenar» con semicorcheas la corchea añadida del compás 4/4+1/8, y a resolver al compás siguiente con una figura de valor igual o superior a una corchea. Esta estrategia para enfrentarse a los cambios métricos de la sección B le da excelentes resultados, pues lo que improvisa está claramente dentro del cifrado de compás.

En la sección C2 (ejemplo musical 24), Simon toca una figura de montuno que va adaptando a los cambios armónicos, y que muestra su familiaridad con el lenguaje de la música afrocaribeña.

Conclusiones

De acuerdo con los resultados anteriores, se puede observar que en el trabajo de Simon hay recursos de uso general y otros de usos específicos para cada uno de estos procesos. A pesar de que estos recursos ya han sido discutidos en detalle en las conclusiones parciales, el investigador hace un catálogo completo de todos los recursos estudiados, además de una breve descripción nuevamente del funcionamiento de cada recurso y determina en qué obras aparece. Algunos de estos recursos son similares y se solapan en varias de las obras.

Frente a una estructura rítmica que incluye un cifrado de compás y una subdivisión determinada, Simon crea ambigüedad con patrones que agrupan la unidad de subdivisión en números pares cuando la subdivisión es impar, e impares cuando la misma es par. En cambio, en el solo de *Uncertainty* hay una gran claridad rítmica, quizás necesaria debido a la complejidad métrica de la composición.

Se puede observar dicotomía tensión/distensión en el contexto rítmico y armónico. En el primero se observa la alternancia de tensión y distensión rítmica a través del uso de compases compuestos y su alternancia con compases de uso más común.

El uso de rítmicas latinas en compases compuestos genera tensión, y esta es resuelta cuando la métrica se hace más convencional. También crea tensión a través de la superposición de estructuras rítmicas mencionadas en el punto anterior, como los grupos de siete notas en la introducción de *Uncertainty*.

Desde el punto de vista armónico, crea tensión y la resuelve en sus solos a través del uso de sustituciones armónicas que suelen regresar al final a un elemento de diatonismo con respecto al cifrado. Está presente el uso del minimalismo. Melódicamente se manifiesta en la repetición de patrones o estructuras cortas que van adaptándose a los cambios armónicos. Desde el punto de vista armónico, se observa en varios temas el uso de pedales y de armonías que cambian de manera muy gradual, secuencias de acordes en las que estos tienen varias notas en común.

Tanto en sus arreglos como en sus composiciones, Simon utiliza la estructura y armonía correspondientes a la forma de la exposición de la melodía como marco para los solos. Esto contrasta con la práctica de otros compositores dentro del jazz contemporáneo, que en ocasiones crean secciones de solos diferentes a la exposición del tema, y pueden crear varias secciones de solos distintas para los diversos solistas.

Al guardar los elementos de la exposición de la melodía, Simon presenta al solista un cuadro con elementos particulares, retos y obstáculos, como los cambios de métrica de *Uncertainty*. Construye melodías en semicorcheas

y sus síncopas, que describen armonías superpuestas sobre un sustrato modal. Los fragmentos melódicos están repartidos en dos compases, y son seguidos por intervenciones de la batería.

En la entrevista, Simon hace referencias constantes al funcionamiento de sus composiciones como marco para un solista, y lo que dice hace pensar que tiene muy presente este elemento a la hora de componer. Frecuentemente incluye retos poco habituales para el solista, que lo obligan no solo a enlazar armonías y crear melodías, sino a enlazar compases de métrica diversa, *breaks* o silencios, obligados, ostinatos e impresiones rítmicas diversas.

La obra muestra un uso de secciones construidas en números pares de compases. Incluyen frases melódicas de dos compases, ciclos de cuatro, ocho o dieciséis compases. Simon reconoce este elemento y lo explica como un intento de salir de sus propias reglas. Asimismo, presenta un sustrato rítmico que proviene de la modificación de ritmos latinos, vale decir afrocaribeños, introduciendo cambios en el cifrado de compás. Alterna una sección en 4/4 (donde el ritmo es presentado en su versión «normal» o habitual) con secciones en compás compuesto.

El investigador no pretende haber logrado una revisión exhaustiva de los recursos utilizados por Simon, pero considera que las conclusiones obtenidas dan una perspectiva amplia de los que están presentes en la muestra estudiada.

Bibliografía

- Bailey, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Londres: Moorland Pub, 1980.
- Baker, David. *The jazz style of John Coltrane: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Baker, David. *The jazz style of Cannonball Adderley: A musical and historical perspective*. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Bergonzi, Jerry. *Inside improvisation series: Vol. 1; Melodic Structures*. Rotemburgo: Advance Music, 1992.
- Berliner, Paul F. *Thinking in jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Bohlman, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Bon, Paolo. «Diatonic scale: the evolutionary theory of diatonism and its applications». <http://www.diatonomia.it/>. (Consultado el 23 de enero de 2010).
- Boyd, Malcolm. «Arrangement». *Grove Music Online*. ed. L. Macy. <http://www.grovemusic.com>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Coltrane, John. *Improvised saxophone solos*. Transcrito por Don Sickler. Miami: Cpp/Belwin, 1980.
- Connell, Lohn y Chris Gibson. «World Music: deterritorializing place and identity». *Progress in Human Geography*. *SAGE Journals* 28, n.º 3 (2004): 342-361.
- Essl, Karlheinz. «Improvisation on Improvisation». <http://www.essl.at> (Consultado el 28 de junio de 2008).

- Gil Rodulfo, Pablo Alberto. «Estudio del ritmo, melodía y armonía del jazz en composiciones, arreglos e improvisaciones de Edward Simon». Tesis de Maestría en Música, Universidad Simón Bolívar, 2010.
- Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music CO., 1995.
- Nettl, Bruno y Melinda Russell (editores). *In the course of performance. Studies in the World of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Nettl, Bruno. «Improvisation I. Concepts and practices». *Grove Music Online*. ed. L. Macy <http://www.grovemusic.com>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Panken, Ted. «Spanglish jazz». *Downbeat magazine* (septiembre de 2005).
- Peplowski, Ken. «The Process of Improvisation». *Organization Science* 9, n.º 5 (1998): 560-561.
- Schuller, Gunter. «Arrangement. Jazz». *Grove Music Online*. ed. L. Macy, <http://www.grovemusic.com/>. (Consultado el 27 de junio de 2008).
- Simon, Edward. «Discography». <http://www.edwardsimon.com/>. (Consultado el 30 de junio de 2008).
- Weil, Gerry. *Obras completas para piano*. Editado por Alicia Dávila. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación. Universidad Central de Venezuela, 2003.
- Willoughby, David. *The World of Music*. Boston: McGraw-Hill College, 1999.