

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

PROPUESTA DE INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO FORMAL-JAZZ PARA
EL CORNO

Trabajo Final de Investigación Aplicada sometido a la consideración de la
comisión del Programa de Posgrado en Artes para optar al grado y título de
Maestría Profesional en Música con énfasis en Corno Francés

MARIO MORA MORA

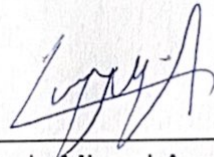
2026

A mi madre Mayela Mora que me dio su ejemplo y su amor.

Agradezco desde lo más profundo de mi corazón a todas las personas que contribuyeron para que llegara hasta aquí.

Este Trabajo de Investigación Aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música con énfasis en Corno Francés.

Dr. Mario Solís Umaña
**Representante del Decano
Sistema de estudios de Posgrado**

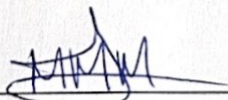


Dr. Luis Miguel Araya Morera
Director de la Monografía

M.F.A Juan Manuel Arana Bolaños
Asesor

M. Ed. Ricardo Alvarado Hernández
Asesor

Dr. Alonso Saavedra Coles
Representante del Director Programa de Posgrado en Artes



Mario Mora Mora
Sustentante

Contenidos:

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
HOJA DE APROBACIÓN.....	iv
TABLA DE CONTENIDO.....	v
RESUMEN.....	vi
ABSTRACT.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
MARCO CONCEPTUAL.....	3
DESCRIPCIÓN.....	4
OBJETIVO PRINCIPAL.....	5
METODOLOGÍA.....	5
CAPÍTULO 1. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE PIEZAS GRABADAS POR JAZZISTAS.....	7
Linda Delia.....	8
Sparkling Burgundy.....	11
Bella Pulcinella.....	13
Sheffield Blues.....	16
CAPÍTULO 2. ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS PARA EL RECITAL FINAL DE MAESTRÍA.....	19
2.1 Blues and Variations for Monk. David Amram.....	19
2.2 Horn Sonata No.1, Primer movimiento. Christopher Caliendo.....	22
2.3 Sonata para Corno y Piano. Manuel Matarrita.....	24
2.4 Alec Wilder.....	28
2.4.1 Solo Suite for Horn and Improvisatory Percussion.....	30
2.4.2 Jazz Suite for Four Horns.....	32
CONCLUSIONES.....	39
REFERENCIAS.....	40

Resumen:

Formal-jazz: se refiere al estilo musical en el que convergen elementos de la música formal (académica o “clásica”) con el jazz. Esta investigación de tipo analítica pretende responder a la siguiente pregunta: ¿Cómo se puede interpretar el repertorio formal-jazz con la estética adecuada en el corno desde una preparación musical académica?

Resulta de interés realizar una sistematización del proceso de aproximación técnica y estilística a este repertorio, el cual presenta estructuras formales propias de la música académica y está concebido para ser interpretado en salas de concierto, pero empleando el lenguaje armónico, melódico y estilístico del jazz.

El desarrollo de este proceso se basará en el estudio de dos jazzistas destacados: Julius Watkins y Willie Ruff. Mediante la transcripción de sus interpretaciones se generará una serie de procesos de estudio para abordar las necesidades técnicas vinculadas al jazz, incluyendo técnicas extendidas para el corno, fenómenos que se alejan del uso canónico de la técnica tradicionalmente empleada por los cornistas.

Palabras clave: **Corno, Jazz, Interpretación, Técnica, Estilo.**

Abstract:

Formal-jazz refers to a musical style where elements of formal (academic or “classical”) music converge with jazz. This analytical research aims to answer the following question: How can formal-jazz repertoire be performed with appropriate aesthetics on the horn from an academic musical background?

It is of interest to systematize the process of technical and stylistic approach to this repertoire, which presents formal structures characteristic of academic music and is conceived to be performed in concert halls, while employing the harmonic, melodic, and stylistic language of jazz.

The development of this process will be based on the study of two prominent jazz musicians: Julius Watkins and Willie Ruff. Through transcription of their performances, a series of study processes will be generated to address the technical needs related to jazz, including extended techniques for the horn—phenomena that deviate from the canonical technique traditionally employed by horn players.

Keywords: **Horn, Jazz, Performance, Technique, Style**

INTRODUCCIÓN

Actualmente la ejecución del corno en diversas agrupaciones que interpretan música popular requiere el aprendizaje de diferentes lenguajes no tradicionales. A lo largo de los años, se ha evidenciado en el ambiente musical costarricense una escasa información estilística del jazz y músicas populares latinoamericanas en referencia al fraseo y aspectos técnicos como articulaciones y características tímbricas en la preparación de nuevos cornistas. Para el autor de esta investigación casi toda la información que tuvo disponible de esta índole provino de épocas de estudio como trompetista.

El interés por el estilo musical del jazz radica en que se ha logrado desarrollar dentro de la academia y ha sido objeto de estudio en el ámbito cornístico en otros países. Sin embargo, se considera que debe ser más tomado en cuenta como parte de la formación de los futuros profesionales, ya que muchas otras expresiones musicales populares y formales han adoptado características del jazz, como la armonía en varias corrientes de la segunda mitad del siglo XX en la música formal, y las improvisaciones en la salsa y otros géneros afines.

Para llevar a cabo esta investigación resultó necesario desarrollar el lenguaje del jazz para el corno francés y lograr interpretar las obras formales que toman como base estilística el jazz. El objetivo fue proveerse de herramientas técnicas y estilísticas necesarias para la ejecución del repertorio de orquestas pop, orquestas “clásicas”, bandas sinfónicas, música latinoamericana, música de quinteto de metales y repertorio solístico. Tanto para interpretar mejor este estilo como para generar un material de consulta para estudiantes de corno que logre aumentar su campo de desarrollo

intelectual al generar nuevos y distintos intereses de aprendizaje, y con esto abrir nuevas oportunidades en el campo laboral donde podrían posicionar el uso del corno en grupos de música popular y en eventos privados pequeños, un campo importante de trabajo musical hasta ahora inexplorado por los cornistas en el país.

Los cornistas en el jazz no constituyen un fenómeno reciente. Como demuestra Braud (2018) en su tesis doctoral, desde la década de 1940 han existido numerosos intérpretes, siendo Julius Watkins reconocido como el primer cornista de jazz, quien grabara con Thelonious Monk, Gil Evans y Miles Davis, entre otros. En las décadas siguientes pueden encontrarse otros cornistas como John Graas, Willie Ruff, Vincent Chancey, Tom Varner, Richard Todd y una serie de músicos que oportunamente serán mencionados.

Paralelamente, al final de la década de los 40, Gunther Schuller, quien era cornista y compositor clásico que tocaba con orquestas como la New York Philharmonic y Cincinnati Symphony, comenzó a introducir en su música elementos estilísticos del jazz, generando así el primer repertorio formal-jazz de la historia para el corno francés. Posteriormente pueden encontrarse más compositores continuando con este lenguaje y utilizando el corno como solista, como Alec Wilder, David Amram y Douglas Hill (Braud, 2018).

Existen varios trabajos elaborados por cornistas que hacen referencia al jazz, con amplio contenido histórico, y otros tantos con contenido técnico, así como algunos que elaboran catálogos. Todos estos nutren la investigación considerablemente. A pesar de esto, se encuentra un rezago inquietante en que no existen registros metodológicos que ilustren la experiencia en la preparación de estos repertorios por parte de los

investigadores, ni tampoco se aborda el análisis de grabaciones de jazzistas. Siendo el jazz un estilo en el que una de las principales fuentes de conocimiento se da por medio de escuchar intérpretes expertos, esto resulta muy limitante en los trabajos mencionados.

Por lo tanto, como parte fundamental del desarrollo de esta propuesta fue el análisis de los archivos audiovisuales, los cuales comprenden en gran cantidad grabaciones de audio de cornistas de jazz, tanto como solistas o como parte de orquestas de jazz. Estos resultan un insumo esencial para el entendimiento del lenguaje.

MARCO CONCEPTUAL

Para este trabajo se utilizará el término “formal-jazz” como una traducción al término *third stream* acuñado por Gunther Schuller en una conferencia en la Universidad de Brandeis en 1957, para un tipo de música que, a través de la improvisación o la composición escrita, o ambas, sintetiza las características y técnicas esenciales de la música artística occidental contemporánea y otras tradiciones musicales. En el corazón de este concepto está la noción de que cualquier música puede beneficiarse del enfrentamiento con otra; así, los compositores de música clásica occidental pueden aprender mucho de la vitalidad rítmica y el swing del jazz, mientras que los músicos de jazz pueden encontrar nuevas vías de desarrollo en las formas a gran escala y los complejos sistemas tonales de la música clásica.

El término se aplicó originalmente a un estilo en el que se intentaba fusionar elementos básicos del jazz y la música artística occidental —las dos corrientes principales uniéndose para formar un “third stream”. Se encuentran antecedentes en el ragtime; en

interpretaciones influenciadas por el jazz del repertorio clásico; en composiciones clásicas de Claude Debussy, Igor Stravinsky, Darius Milhaud y otros que tomaron prestados giros idiomáticos del jazz; en el “jazz sinfónico” no improvisado de la década de 1920, epitomizado por la *Rhapsody in Blue* de George Gershwin; en el uso de instrumentación clásica y técnicas compositivas por músicos de jazz como James P. Johnson, Duke Ellington, Artie Shaw y Stan Kenton; y en el “cool jazz” de los años 40. Desde finales de los años 50, la aplicación del término se ha ampliado para abarcar diversas fusiones entre la música artística europea y la música improvisada afroamericana, con elementos de tradiciones tanto vernáculas como clásicas de todo el mundo (Schuller & Greenland, 2013).

DESCRIPCIÓN

El presente documento pretende ser una propuesta interpretativa del repertorio formal-jazz para corno solo, y corno y piano, construida con base en el análisis de grabaciones de cornistas tanto de jazz como de cornistas académicos tocando el repertorio formal-jazz, que se aproxime al lenguaje del jazz en términos estilísticos y expresivos. A su vez también se busca que con la información desarrollada y las propuestas realizadas el documento funcione como una herramienta pedagógica para cornistas interesados en este lenguaje.

OBJETIVO PRINCIPAL

Elaborar una propuesta de interpretación del repertorio formal-jazz basado en elementos estilísticos y recursos expresivos desarrollados por los cornistas de jazz: Willie Ruff, Richard Todd y Julius Watkins.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar rasgos interpretativos como la articulación y el fraseo del estilo jazzístico en el corno a través del análisis de grabaciones de Willie Ruff y Julius Watkins.
2. Caracterizar distintos abordajes del repertorio formal-jazz por parte de los cornistas de la tradición formal.
3. Elaborar un material de apoyo en el desarrollo técnico y estilístico del jazz para cornistas que deseen ampliar sus posibilidades musicales.

METODOLOGÍA

Para alcanzar los objetivos, esta propuesta llevó a cabo varios ejes de acción que se enumeran a continuación. Los tres primeros coexistieron a lo largo de todo el desarrollo del proyecto desde el inicio, y los últimos tres coexistieron al final de la investigación:

1. Las piezas del repertorio formal-jazz elegidas para la investigación: *Solo suite for horn and improvisatory percussion* y *Jazz Suite for Four Horns and Rhythm Section* de Alec Wilder, *Sonata No.1 for Piano and Horn* de Christopher Caliendo, y *Sonata para Corno y Piano* de Manuel Matarrita fueron analizadas a nivel de edición, según propuestas de fraseo y articulaciones.

2. Se profundizó en las piezas grabadas por los cornistas de jazz antes mencionados: *Linda Delia*, *Bella Pulcinella*, *Sparkling Burgundy* y *Sheffield Blues*, que comparten rasgos estilísticos y técnicos con las piezas seleccionadas para esta investigación, de las cuales se realizaron transcripciones para analizar elementos como articulación: cualidad de las articulaciones, uso de diferentes consonantes para el golpe de lengua, finalización de las notas. En relación al fraseo se atendieron aspectos como: extensión de las frases, acentuación del beat y del off-beat, y uso del vibrato.
3. Se analizaron los registros de audio que existen del repertorio formal-jazz escogido y se profundizó en los aspectos técnicos y musicales mencionados para el anterior punto metodológico. Con este insumo se pudo contrastar los resultados obtenidos en este punto y en los dos anteriores.
4. Con las conclusiones obtenidas de la contrastación de las propuestas sonoras y de las intenciones de los compositores y editores en la partitura, se propuso una ejecución del repertorio elegido que se acercó a las caracterizaciones propias del estilo jazzístico.
5. Se grabó en video el recital final de graduación, dejando un registro de la estética propuesta en la investigación.

CAPÍTULO 1. TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE PIEZAS GRABADAS POR JAZZISTAS

Para Jerry Coker, teórico de jazz, existen ciertos elementos técnicos que un músico debe tener desarrollados para poder acercarse al jazz y a la improvisación. En su libro *Improvising Jazz*, asegura que el estudiante de improvisación debe tener un manejo eficiente de las escalas y arpeggios mayores y menores, también establece como necesidad fundamental una escucha intensa del jazz para asimilar el estilo (Coker, 1964).

Con esos dos principios antes mencionados, el autor propone la primera tarea para la práctica de la improvisación que es justamente en lo que se basa esta práctica que se ha realizado: la transcripción de solos (debe entenderse solo como la improvisación de un músico). Así, se definirán esos términos:

Improvisación musical: Es la acción de crear y ejecutar de manera espontánea ideas musicales que no han sido determinadas con anterioridad, basándose en estímulos musicales característicos del estilo en el que se hace la improvisación. Por ejemplo, armonía, ritmos e ideas melódicas anteriores.

Transcripción musical: Es una herramienta que permite trasladar una expresión musical de un código a otro, contribuyendo al entendimiento y reinterpretación de sus contenidos.

En este caso, el tipo de transcripción que se utilizó fue una notación musical del audio de la ejecución del tema y de la improvisación de un cornista, haciendo énfasis en anotar de la manera más precisa su fraseo, articulaciones y ornamentos.

El proceso de transcribir un solo consta de varias etapas. Primero se debe aprender y poder cantar el solo de memoria, lo que conlleva un entendimiento profundo de las ideas musicales y una imitación de la ejecución de un experto.

Como segunda acción debe poder interpretarse con el instrumento todo el solo, en general se hace sobre la grabación del solista para así poder continuar la imitación del lenguaje. Esto va a generar dominio técnico en el instrumento sobre las necesidades estilísticas.

Como tercer paso, la improvisación se escribe en notación musical, con todos los elementos musicales posibles, con la mayor especificidad. Esto junto a las primeras dos actividades van a permitir el análisis de la improvisación y sintetizar así información útil de la manera en que se diseña un solo.

Se estudiaron piezas de dos cornistas de jazz: Julius Watkins y Willie Ruff, los cuales fueron elegidos por ser parte esencial del desarrollo del lenguaje del corno en el jazz. Watkins se considera muy importante porque:

“Primero, aportó la experiencia del conjunto de jazz de cámara tocando a su manera el jazz. En segundo lugar, estructuró una combinación única de preferencias instrumentales. Finalmente, como componente individual, el propio Watkins desarrolló características técnicas únicas que influyeron en el género” (Smith, 2005).

Y que junto a Ruff, como menciona Braud, proporcionaron al mundo musical la primera visión de las capacidades solistas del instrumento en el género del jazz (Braud, 2018).

Linda Delia

Grabada por Julius Watkins Sextet (Watkins, 1954).

Esta obra fue seleccionada porque es un jazz latino, un lenguaje similar al que desarrollan el primer movimiento del *Solo suite for horn and improvisatory percussion* y el primer movimiento de la *Sonata para corno y piano* de Matarrita.

En esta pieza Watkins utiliza la articulación de manera muy discreta en general con el uso de la “D” salvo en ciertos lugares donde hay notas cortas en las que se entiende su intención de hacerlas más percusivas con una articulación de “T” como en los compases 24, 26, 32 y 34, atendiendo al estilo de las paradas rítmicas de la música latina que están presentes en el latin jazz. Cabe resaltar que esta pieza no tiene uso de swing en las corcheas.

Las notas articuladas siempre tienen bastante conexión con lo anterior pero no son legato, tienen una separación clara. Además, las notas finales de las frases tienen una terminación precisa, no se diluyen. Este tipo de delimitaciones pueden recordar al fraseo de un cantante donde las palabras delimitan las inflexiones en la energía de las ideas musicales.

En las frases de la primera sección, usa mucho legato acorde a los ritmos amplios que la componen, en esta parte se hace uso de trinos y glissandos.

En la segunda sección y en el solo no usa el legato, pero siempre da la sensación de amplitud en las frases del solo. En estas partes hace uso de shakes, caídas y bouche.

En general hace uso de un vibrato poco intenso y de oscilación lenta.

Cabe resaltar que tanto en el tema como en la improvisación se hace uso del registro medio y agudo del corno, lo que ayuda en la proyección del sonido y estar en un plano solista totalmente perceptible.

Figura 1.

Transcripción del tema y el solo de Watkins en la pieza Linda Delia.

Linda Delia
Julius Watkins Sextet
Blue Note

Julius Watkins / transcripción Mario Mora

Corno en Fa

$\text{♩} = 146 \gamma$

15

24

31

37

16

59

64

71

78

84

Sparkling Burgundy

Grabada por Julius Watkins Sextet (Watkins, 1954).

Esta pieza de Watkins es un bebop, este estilo suele ser rápido y ágil, demanda una gran habilidad técnica del ejecutante para ser preciso en la ejecución, también requiere un desarrollo grande de la habilidad en el manejo del fraseo para que en un tempo tan acelerado la música sea entendible y posible. Razón que motivó a realizar esta transcripción.

En esta interpretación Watkins reduce sus articulaciones (en relación a la pieza analizada anteriormente) en dos aspectos; primero, a nivel general el golpe de lengua es más sutil, lo necesario para que se entienda la separación pero que no reste agilidad a los pasajes. Segundo, utiliza una menor diversidad de articulaciones, se pueden notar dos articulaciones que serían: la que usa dentro de las frases donde están los movimientos de corcheas donde acentúa con el aire generalmente en los puntos donde cambia de dirección la melodía o en lugares donde quiere resaltar alguna nota de entre varias en la misma dirección, y en las negras en varios lugares donde la nota es sostenida pero con un cierre suave hacia el final de la nota, como se observa en los compases 30, 36, 46, 47 y 48.

Otro aspecto relevante es la manera en que utiliza el aire y por consiguiente la intensidad sonora de las frases, ya que nunca se mantiene igual por varias notas de la frase, es decir siempre hay una inflexión en todo momento, lo que produce que ninguna nota suene al mismo nivel que otra nota. El elemento a apreciar es el dinamismo y el ir

Figura 2.

Transcripción del tema y el solo de Watkins en la pieza Sparkling Burgundy.

Sparkling Burgundy
Julius Watkins Sextet
Blue Note

Corno en Fa

Julius Watkins / transcripción Mario Mora

$\text{♩} = 114$

5 To Coda 1. 2.

10

15 D.S. al Coda ⊕

21

25

30

36

41

46

y venir de las ideas musicales, en vez de una apreciación a la estética sonora del instrumento.

Para esta pieza Julius no hace uso del vibrato, ni de otros elementos de ornamentación más que un rip en el compás 30.

Bella Pulcinella

Grabada por Willie Ruff (Ruff, 1968)

La pieza fue elegida por su relación con el primer movimiento de la *Sonata N.1 para corno y piano* de Caliendo y por el interés de estudiar la propuesta estilística de una pieza en métrica ternaria.

Esta pieza de Ruff es un jazz vals, utiliza corcheas de swing y por su velocidad el swing es ligero. En todo momento las articulaciones son con una “D”, nunca el golpe de lengua sobresale del cuerpo de la nota.

Cuando utiliza notas cortas la nota siempre tiene una duración considerable, es decir, nunca son notas que duran solo el momento del ataque, siempre son un poco sostenidas y luego tienen un cierre conciso pero no agresivo.

Como Watkins en *Linda Delia*, las notas articuladas están conectadas con lo anterior sin ser legato, y los finales de frase tienen un cierre claro.

En esta pieza el tema es contrastante con la parte del solo, el tema tiene características melódicas amplias y sostenidas, Ruff toca con mucha conexión casi legato pero siempre articula suavemente las notas a excepción de los compases 10, 11 y 12 donde articula las corcheas 1 y 4 con mucho golpe de aire para acentuar los ritmos que hace la base y dar una sensación de 6/8.

Figura 3.

Transcripción del tema y el solo de Ruff en la pieza Bella Pulcinella. (parte 1)

Bella Pulcinella
The Smooth Side Of Ruff

Corno en Fa Willie Ruff / transcripción Mario Mora

$\text{♩} = 72$

The musical score is written for Horn in F (Corno en Fa) and consists of ten staves of music. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 72. The score includes various musical notations and performance instructions:

- Staff 1: Introduction of the theme with a repeat sign and a fermata.
- Staff 2: Measure 12, marked "To Coda". It features a first ending (1.) and a second ending (2.) leading to a Coda.
- Staff 3: Measure 25, marked "poco vibrato" and "D.S. al Coda". It contains a long, flowing melodic line.
- Staff 4: Measure 37, starting with a C-clef (soprano clef) and a common time signature (C), indicating a change in the solo section.
- Staff 5: Measure 46, featuring a second ending (2.) and a melodic phrase.
- Staff 6: Measure 56, continuing the solo with various rhythmic patterns.
- Staff 7: Measure 64, showing a melodic line with a fermata.
- Staff 8: Measure 74, featuring a melodic line with a fermata.
- Staff 9: Measure 83, marked "gliss." and containing a glissando passage.
- Staff 10: Measure 93, marked "2" and containing a melodic phrase.
- Staff 11: Measure 105, marked "eccho" and "bouche", featuring a series of glissando passages.

Figura 4.

Transcripción del tema y el solo de Ruff en la pieza Bella Pulcinella. (parte 2)

2

117

128

137

145

154

162

En la sección del solo que tiene características rítmicas más vivas conserva su manera de articulación con “D” e incluye elementos de ornamentación varios como caídas, shakes, ghost notes, bouche y echo.

Hace uso de un vibrato poco intenso y de oscilación lenta.

En ciertas ocasiones su sonido en el registro medio grave se pierde un poco dentro del acompañamiento.

Sheffield Blues

Grabada por Willie Ruff (Ruff, 1968)

Esta pieza fue seleccionada por la semejanza estilística con *Blues and Variations For Monk* de Amram y por entender el estilo predecesor del Swing. La pieza es ejecutada por un combo que tiene batería, contrabajo, guitarra, vibráfono y corno, lo cual tímbricamente proporciona un contexto favorable para explotar las sonoridades más dulces y suaves del corno.

Sheffield Blues utiliza corcheas atresilladas, y en rasgos generales Willie Ruff toca con un sonido oscuro y una articulación muy suave (utilizando la “D”) en toda la pieza, todas las notas tienen un cierre suave; genera todos los vértices del fraseo con la emisión de su aire. No hace uso del vibrato.

En términos de ornamentación, Ruff utiliza muchos scoop up como apoyaturas (que hace digitadas) para emular la característica de articulación del vibráfono quien toca al unísono la melodía de la pieza, hace uso de scoop up desde una nota tapada en los compases 16 y 25 cuando hace el solo y hace uso de un pitch fall en compás 17.

También hace uso de bends producidos al mantener una nota cambiando de abierto a bouche para que la afinación baje medio tono como en los compases 34, 35, 36 y 41.

En la construcción del fraseo y el estilo Willie R. utiliza en muchos momentos el Lay back: que consiste en crear un efecto de que se cae atrás del tiempo. Es decir que la base rítmica continúa tocando con el tempo estable y el solista ejecuta la sección melódica levemente atrás que la base (podría pensarse como un poco rallentando), eso sí al iniciar la nueva frase entra en el tempo que la base rítmica ha mantenido, sin dar

Figura 5.

Transcripción del tema y el solo de Ruff en Sheffield Blues

Sheffield Blues
The Smooth Side Of Ruff

Corno en Fa

Willie Ruff / transcripción Mario Mora

$\text{♩} = 123$ (swing)

5

9 *fp*

14

20

25

29

34

41

46

la sensación de una recuperación del tempo (acelerando). Esto se puede encontrar de manera muy marcada en los compases 20, 21 y 22, como también en los compases 24, 25 y 26.

Dentro de la práctica de estas transcripciones fue utilizada una aplicación en la que se programa la armonía y la estructura de una sección musical y a partir de esa información se genera una pista de audio que contiene el acompañamiento rítmico en el estilo que se necesite. La pista contiene piano, bajo y batería. Este recurso fue usado para practicar el lenguaje de los temas y solos de manera independiente a la grabación del artista.

CAPÍTULO 2. ESTUDIO E INTERPRETACIÓN DE LAS PIEZAS SELECCIONADAS PARA EL RECITAL FINAL DE MAESTRÍA

El repertorio formal-jazz, como se ha mencionado anteriormente, constituye el punto de encuentro de dos vertientes musicales que provienen de realidades socioculturales y épocas distintas, por lo cual presenta en esencia un reto para su interpretación.

Considerando que representa una suma de elementos tradicionales de la música formal y del jazz, la aproximación a esta música desde ambos puntos de vista en su interpretación es igualmente válida y dependerá únicamente de los intereses e intención del ejecutante.

En el caso de este proyecto de maestría, la intención fue acercarse a una interpretación afín al lenguaje del jazz, por lo que se tomaron decisiones en esa dirección.

2.1 Blues and Variations for Monk. David Amram

David Amram nació en Filadelfia en 1930 y es compositor, director de orquesta y multiinstrumentista estadounidense de música clásica, jazz y folk. Tras un año en el Conservatorio de Oberlin (1948), donde estudió corno, Amram asistió a la Universidad George Washington, donde se licenció en Historia en 1952. De 1951 a 1952 fue contratado como cornísta de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington D.C., y después tocó con la Seventh Army Symphony Orchestra en Europa. Durante los tres años que pasó allí, también realizó giras como solista, tocó con grupos de cámara y participó en proyectos de jazz.

Amram regresó a Estados Unidos en 1955 y estudió con Dimitri Mitropoulos, Vittorio Giannini y Gunther Schuller; también fue miembro del Manhattan Woodwind Quintet. La

carrera jazzística de Amram floreció a su regreso a Estados Unidos. Fue parte del Jazz Workshop de Charles Mingus y de la big band de Oscar Pettiford, y entabló amistad con Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Thelonious Monk. Más tarde, participó en grupos con los saxofonistas George Barrow, Jerry Dodgion y Pepper Adams.

Amram fue nombrado primer compositor residente de la Filarmónica de Nueva York en 1966, y en 1972 dirigió los conciertos juveniles de la Filarmónica de Brooklyn. Realizó varias giras musicales, entre ellas la de Brasil en 1969, Kenia en 1975, Cuba en 1977 con Dizzy Gillespie, Stan Getz y Earl Hines, y Oriente Medio en 1978. En 1982 fue nombrado director musical del Festival Internacional de las Artes Judías (The New York Public Library, Music Division, s.f.)

Esta pieza fue compuesta en 1982 para la memoria de su amigo Thelonious Monk, y del repertorio elegido es la que cuenta con más grabaciones, tanto en estudio como en vivo en recitales.

El estilo con que mayormente es abordada esta pieza suele ser el canónico (música europea del siglo XX), de un carácter bastante sobrio en cuanto a articulaciones y uso de técnicas del jazz (como bend, scoop, vibrato) y en la mayoría de las versiones no se hace uso de la corchea de swing.

En cuanto a la corchea no hay ninguna especificación de Amram que indique qué tipo es; solamente se pueden encontrar secciones en donde el swing está escrito con tresillos y hard swing con corchea con punto y semicorchea. Pese a la falta de especificación del tipo de corchea, la pieza es titulada como "*Blues and Variations...*" lo que implícitamente sugiere, al enunciarse como un blues, que las corcheas tienen el feeling que estilísticamente es característico de este estilo musical.

En una grabación de Howard Wall se percibe un gran cuidado en las articulaciones, una consistencia en su timbre y notas sostenidas casi sin inflexiones en su intensidad (Wall, 2012). No usa corcheas de swing salvo en los momentos donde se escriben rítmicamente. Jeffrey Lang en su grabación, ejecuta las corcheas de la misma manera que Wall. Lang demuestra la potencia de su sonido en los fortes y utiliza un poco más de vibrato que Wall . (Lang, 2013)

La versión de Chris Castellanos (2020), quien pertenece a agrupaciones donde se tocan muchos estilos musicales, entre ellos el jazz, es una aproximación a la pieza cercana a los objetivos que tiene este proyecto, ya que utiliza articulaciones propias del jazz, hace grandes inflexiones en su sonido, utiliza siempre la corchea de swing y mantiene el pulso bastante estable a lo largo de la pieza lo que le da un sentido de continuidad característico de la forma de canción popular. Además, en los momentos donde el autor escribe una parte percutida, Castellanos hace improvisaciones melódicas con el corno características también del jazz. Por lo tanto, esta versión sirvió de base en el montaje de esta pieza durante el proyecto.

Se decidió ejecutar esta pieza siempre con las corcheas y las articulaciones propias del blues aprovechando así las sugerencias de hard swing y explotar el recurso en varias ocasiones. En el preludio se eligió usar un timbre brillante y un sonido amplio para acercarse al sonido de la trompeta solista del blues; el tempo del tema se mantiene hasta la variación IV, luego baja un poco en la variación V, y un poco más en el preludio. La coda se ejecuta con mucho vibrato y swing fuerte para evocar el blues de una armónica.

En el montaje de esta pieza se hizo evidente la necesidad de desarrollar al mejor nivel posible la precisión para llegar a cada nota debido al uso de intervalos grandes y poco usuales en las músicas que normalmente aborda el cornista. Por lo que se estudiaron los *60 Selected Studies* de Georg Kopprasch tocados completamente en el corno en “Fa” así como la primera rutina de *Embouchure Building for French Horn* de Joseph Singer, con la idea de estudiar la emisión de sonido en el corno en fa y así mejorar la precisión.

También fue fundamental la escucha activa de cornistas de jazz para, dentro del trabajo técnico general, buscar emular sonoridades y articulaciones propias de la ejecución del corno en el jazz.

2.2 Horn Sonata No.1, Primer movimiento. Christopher Caliendo

Caliendo es compositor, guitarrista, artista de grabación y conferencista. En su catálogo se puede encontrar el tango, el gitano, el flamenco, el jazz y los estilos clásicos en una nueva síntesis de músicas del mundo. Ha compuesto para los principales estudios cinematográficos, orquestas, el Vaticano y el ejército estadounidense.

Las partituras cinematográficas de Christopher han recibido dos premios Heritage de la Academia de las Artes y las Ciencias.

En su página web, Caliendo ofrece la siguiente nota al programa:

Movimiento 1 - Los improvisadores de bop a menudo desplegaban frases a lo largo de un número impar de compases y solapaban sus frases a través de líneas de compás y a través de cadencias armónicas mayores. Charlie Christian y otros de los primeros boppers también empezaban a enunciar una armonía en su línea improvisada

antes de que apareciera en la forma de la canción esbozada por la sección rítmica. Esta disonancia momentánea crea una fuerte sensación de avance en la improvisación y fue una de las inspiraciones para el material del movimiento. 3'58. (Caliendo, 2010).

El compositor hizo esta pieza para el cornista estadounidense Richard Todd, quien es un cornista de jazz consolidado con varias grabaciones de muy alto nivel, y también es profesor de corno en Frost School of Music en la Universidad de Miami.

Existen dos grabaciones de esta pieza al momento de esta publicación; la que se estudió fue la de Richard Todd, con el interés de entender cómo ejecuta un jazzista una pieza formal-jazz, lo cual es el objetivo principal de este trabajo.

Todd comenta acerca de este movimiento:

Lo importante en esta pieza es poner el tipo adecuado de sonido y aire en el instrumento. Creo que es muy importante no forzar el aire, simplemente tocar, sin forzar la articulación, dejar que suceda, y no alargar demasiado las notas porque eso tampoco funcionará. La idea básica de esto... si intentas tocarlo demasiado largo, el sentimiento es incorrecto. Realmente tienes que tocar con un estilo diferente al que usarías en cualquier repertorio clásico tradicional. (Todd, 2014)

Para esta pieza se decidió utilizar siempre shuffle en las semicorcheas; además de seguir la sugerencia de articulaciones que Todd comenta, se decidió no hacer ligaduras en las semicorcheas 1-2, 3-4, 5-6, salvo cuando es un patrón que desplaza la sensación métrica como en los compases del 106 al 112.

En los compases 141 y 142 el patrón rítmico se ejecuta de manera libre y un poco precipitada para desafiar la sensación métrica; también se agregó un scoop up en el compás 174 para hacer una variación en la última aparición del tema.

Para desarrollar la destreza mecánica en los dedos con el fin de lograr las digitaciones ágiles que requiere la pieza, así como intervalos no convencionales en el lenguaje cornístico, se utilizó *Patterns for Jazz de Coker et al.* (1982), haciendo especial énfasis en los patrones de arpeggios ascendentes y descendentes.

2.3 Sonata para Corno y Piano. Manuel Matarrita

Manuel Matarrita es un pianista, docente, investigador y compositor costarricense que realizó sus estudios en Costa Rica y en los Estados Unidos. Ha mostrado especial interés en el repertorio costarricense e iberoamericano, ha publicado un libro de canciones populares costarricenses y ha grabado varios discos recopilando música de autores y autoras costarricenses y música original suya.

Como solista ha tocado en las más importantes salas de Costa Rica, así como en otros escenarios en todo el istmo centroamericano, los Estados Unidos, el Caribe, Suramérica y Europa. Entre los galardones recibidos se encuentran el Premio Nacional de Música de Costa Rica en tres ocasiones (2012, 2015 y 2021), Primer Premio en el Concurso Composición para piano WPTA-Argentina (2018) y la nominación a los Premios ACAM 2021 en la categoría Instrumental (Matarrita, s.f.).

La pieza fue compuesta durante la pandemia de COVID-19 para el cornista Hugo Valverde, quien tiene una grabación publicada en YouTube del estreno de la obra con Manuel Matarrita al piano.

El compositor comenta que la pieza y en general su producción musical no tiene una idea generadora de latinoamericanidad, pero que como resultante de su cultura y de

sus vivencias siempre se ve impregnada de esta esencia. (M. Matarrita, comunicación personal, 23 de setiembre 2024)

Hugo Valverde es un cornista costarricense de una gran trayectoria en la música académica; es posiblemente el cornista costarricense con más proyección en el ámbito de la música clásica, siendo miembro de la Metropolitan Orchestra de Nueva York, una de las principales orquestas de ópera del mundo.

Como características generales de la ejecución, Valverde (2021) hace evidente la belleza y el dominio de su sonido como un elemento de disfrute principal, y utiliza un fraseo largo y horizontal donde puede explotar su recurso técnico.

En el primer movimiento hay una gran horizontalidad en las frases y una conexión plena en cada nota; las articulaciones son con una “T” bastante mesurada. No utiliza vibrato en ningún momento. Las articulaciones de la parte B de la sonata son más concisas y se mantienen muy similares en todo momento, siendo las inflexiones de la frase su motor principal de expresividad.

El segundo movimiento tiene una interpretación de la habanera al estilo de Bizet, con una gran sensación de horizontalidad en las frases; hay uso del vibrato sobre todo en las notas largas finales de la frase. El tempo, salvo en el solo del inicio que es prácticamente una cadenza, es muy estable a lo largo de todo el movimiento.

El tercer movimiento tiene una interpretación muy enérgica que recuerda el final de grandes conciertos románticos para corno como el segundo concierto de R. Strauss o el concierto de Gliere. El primer tema de la sonata es ejecutado con un gran sonido y de manera muy sostenida, contrastante al segundo tema que es interpretado con una

gran suavidad en el sonido y en el fraseo. En cuanto al uso de las articulaciones, la raya es pensada como un sostenuto, y el punto como una nota corta redondeada.

Cuenta Matarrita en la entrevista que su sonata para trompeta y piano, la cual es dedicada a Juan Carlos Meza (trompetista costarricense), está más pensada para explorar el lenguaje popular ya que Meza es un trompetista clásico y popular, por lo que se pueden apreciar mucho estos rasgos de música popular latina en esta obra.

El lenguaje de Matarrita ya está muy definido identitariamente, y a nivel idiomático la aproximación desde la interpretación de música popular latina funciona muy bien como en la sonata de trompeta, por lo cual se decide abordar esta pieza en esta investigación de repertorio formal-jazz y darle una intención de jazz latino.

En el primer movimiento se decidió utilizar las ligaduras de fraseo con la idea estricta de una propuesta de agrupación más no de legato, esto pensando en la manera de ejecución de Watkins en Linda Delia, una pieza de rasgos estilísticos similares. También en esa misma línea de ideas se buscó interpretar las síncopas con la acentuación propia del jazz latino, que consiste en una articulación con “d” y un empuje de aire enérgico y una caída rápida de la intensidad de la nota pero sin desconectar de la siguiente articulación.

En el desarrollo del primer movimiento se decidió tomar la ligadura de fraseo como una frase legato, porque es un material completamente nuevo que sirve de transición en la retórica hacia la sección donde se van a empezar a desarrollar los motivos de la Exposición de la forma sonata de este movimiento.

El segundo movimiento se decidió tocar en el estilo de una balada jazz con las corcheas normales como en la pieza Soundboard de Willie Ruff (citar el disco), la cual

tiene una similitud en el diseño rítmico de la melodía que va de secciones donde el pulso se divide de manera ternaria y en otras de manera binaria, por lo que no hacer corcheas de swing saca provecho de esta sensación métrica variante.

Como parte de la idea de fraseo en el estilo se tomó la licencia de hacer un vibrato muy marcado en las notas largas, de hacer un gran rubato en todo el inicio donde el corno presenta sin acompañamiento el tema, y lay back en algunos finales de frase del movimiento en general.

Para el tercer movimiento se decidió dar un estilo de afrolatino al primer tema de la exposición, como la versión de *A Night in Tunisia* del disco Afro de Dizzy Gillespie; para esto el fraseo es muy enérgico siempre buscando los tiempos fuertes. En el segundo tema se optó por darle un estilo “académico” del romanticismo, evocando las melodías amplias y redondas de una pieza como el *Adagio y Allegro* de R. Schumann.

Para alcanzar el desarrollo técnico requerido en esta pieza se trabajó el tratado de *48 Etudes for French Horn* de Verne Reynolds, en específico los estudios 2 y 34. Este método fue seleccionado por las características melódicas que presenta, ya que las melodías de la sonata están conformadas por intervalos cromáticos en muchos momentos y esto resulta en un reto mayor para la técnica que el cornista promedio suele dominar. Como dice el propio Reynolds en su tratado:

“Los 48 estudios para trompa están diseñados para explorar más allá de los límites actuales de la técnica de la trompa y pretenden constituir una extensión contemporánea de los antiguos estudios de Kopprasch, Gallay, Maxime-Alphonse, etc. Aunque a primera vista muchos de estos estudios pueden parecer difíciles hasta el

punto de resultar impracticables, han sido escritos deliberadamente así...” (Reynolds, 2012).

2.4 Alec Wilder

Alec Wilder (16 de febrero de 1907 - 24 de diciembre de 1980) nació en Rochester, Nueva York. Estudió composición y contrapunto de manera privada en la Eastman School of Music, pero como compositor fue en gran parte autodidacta.

Mitch Miller y Frank Sinatra fueron inicialmente los responsables de presentar su música al público. Fue Miller quien organizó las históricas grabaciones de octetos de Wilder a partir de 1939. Combinando elementos de la música de cámara clásica, melodías populares y una sección rítmica de jazz, los octetos se hicieron populares a través de estas grabaciones. En 1945, Frank Sinatra, un temprano fanático y ferviente defensor de la música de Wilder, convenció a Columbia Records de grabar un álbum con las obras solistas de viento de Wilder con orquesta de cuerdas, con Sinatra como director. Los dos se convirtieron en amigos de toda la vida y Sinatra grabó muchas de las canciones populares de Wilder. Su última canción, *A Long Night*, fue escrita en respuesta a la solicitud de Sinatra de una “canción de salón”.

Los músicos de jazz fascinaban a Wilder con su capacidad para crear composiciones extemporáneas. Las canciones populares de Wilder han sido grabadas, notablemente por artistas de jazz como Stan Getz, Chet Baker, George Shearing, Keith Jarrett, Kenny Burrell, Maynard Ferguson, Bill Dobbins, Fred Hersch y Bill Charlap.

A principios de la década de 1950, Wilder se sintió cada vez más atraído por escribir música de concierto para solistas, conjuntos de cámara y orquesta. A lo largo del resto

de su vida, produjo docenas de composiciones para el salón de conciertos, escribiendo en su estilo típicamente melodioso y cautivador. Su producción incluye suites solistas con piano o sonatas para cada instrumento orquestal (a menudo más de una, como con trompa, fagot y tuba), diez quintetos de metales, casi veinte quintetos de viento y numerosas combinaciones de vientos y metales —especialmente para clarinete, fagot, trompa y tuba. Sus obras son frescas, fuertes y líricas, y muy “en la veta americana”. Muchas piezas incluyen movimientos que expresan una especie de desolación melancólica, una soledad sin autocompasión que contrasta con los movimientos rápidos más animados y agudos que los rodean.

Alec Wilder proporcionó al músico literatura funcional y ejecutable para todos esos instrumentos y conjuntos instrumentales que la mayoría de los compositores suelen ignorar. Fue casi una misión en la vida de Wilder saciar la sed de buena música para los llamados instrumentos “olvidados”: contrabajo, tuba, eufonio, corno, marimba, entre otros (Alec Wilder Music and Life, s.f.).

En la realización de este proyecto, Alec Wilder es un eje fundamental, ya que es el compositor que más obras tiene para corno en el estilo formal-jazz. Se estudiaron 4 de sus piezas a lo largo de esta investigación:

- *Jazz Suite for Four Horns* (1951), 4 cornos, clavecín, guitarra, bajo, batería
- *Solo Suite for Horn and Improvisatory Percussion* (1954)
- *Suite for Horn and Piano* (1960)
- *Sonata No. 3 for Horn and Piano* (1970)

En este documento se desarrollan las primeras dos obras mencionadas en la lista.

2.4.1 Solo Suite for Horn and Improvisatory Percussion

En esta pieza Wilder aproxima al corno de una manera diferente al jazz (a lo que comúnmente se lograría con el acompañamiento del piano); el acompañamiento rítmico provee un contexto sonoro muy atractivo y enérgico del cual el cornista puede sacar provecho para el feeling requerido en una pieza de jazz. Además es clave la intención de un acompañamiento improvisatorio, que es otra característica del jazz.

Para esta pieza no hay grabaciones de estudio, solo se cuenta con grabaciones tomadas de recitales con recursos de grabación no profesionales. Entre las cuales hay dos que llaman la atención: la de Gill Williams que ejecuta la pieza en su recital de graduación de maestría en corno en el 2013 (Williams, 2014), esta versión es acompañada por un baterista que utiliza un set de batería pequeño. En los tres movimientos hace un acompañamiento básico sin tener muchas interacciones de improvisación, salvo en el último movimiento que utiliza un poco más el recurso.

Williams utiliza la corchea atresillada en todos los movimientos, e inclusive en el segundo movimiento la base de la batería propone una sensación métrica de 12/8. En general las articulaciones son discretas y demuestra su gran sonido con un fraseo muy horizontal.

La otra versión de interés es la de Ben Wulfman (2018), es también un recital de maestría y la ejecución a nivel de articulaciones y horizontalidad del fraseo es similar. Esta grabación es acompañada por un baterista con un set pequeño al igual que la otra.

Wulfman hace el primer movimiento con un feeling cercano al rock, no utiliza corcheas de swing en este caso; luego en el segundo movimiento hace una balada de jazz con

swing en las corcheas y un acompañamiento de la batería con escobillas. Por último, el tercer movimiento tiene una buena energía de swing y bastante improvisación por parte del baterista.

Las dos versiones tienen decisiones de estilo y de fraseo con las que llegan a acercarse de manera muy fiel a los estilos populares a los que se proponen llegar, alejándose de la sonoridad “academicista” del corno. Más aún, para el interés de este proyecto, en el aspecto de articulaciones distan un poco de la manera de los cornistas de jazz, ya que siempre el tipo de articulación usado es el mismo a lo largo de la pieza, mientras que en una frase los jazzistas cambian la articulación y la dicción en muchos casos de nota a nota.

Para la interpretación de esta obra se decidió dar en el primer movimiento un estilo de latin jazz, ya que en términos de rítmica de la melodía hay muchas síncopas que llevan a lugares comunes de melodías de este estilo. Se decidió que la percusión por ende hiciera uso de timbales y de cencerro además del set estándar de batería de jazz.

Las articulaciones en este movimiento se utilizaron de manera contrastante a los otros movimientos, haciendo énfasis en los staccatos muy cortos y los acentos bastante energéticos con una entrada muy prominente y una caída rápida como lo hace Watkins en *Linda Delia*.

En el segundo movimiento se utilizó acompañamiento armónico de vibráfono en lugar de batería, para lo cual se diseñó una armonía con la que el vibráfono acompaña e improvisa junto al corno (ver figuras 6 y 7); se usó la corchea sin swing y hay una libertad en el tempo recordando Suite for the Duo de Ruff en su disco en dúo con el pianista Dwight Mitchell *Strayhorn: A Mitchell-Ruff Interpretation* (1971), en donde

pareciera una gran improvisación libre del corno y el piano donde la interacción de los instrumentos va más allá de la rigidez de un pulso estable.

Para el tercer movimiento se utilizó la corchea de swing y un estilo semejante al de Sheffield Blues de Willie Ruff, donde se explotan momentos muy enérgicos de matiz y articulación como secciones muy dulces y redondas. La batería ejecutó una base de swing e improvisó siempre en los compases de cuenta del corno, con una idea transitoria de los diferentes momentos de la pieza.

Como ornamento estilístico se agregó un scoop down de una octava para iniciar el compás 84, y se decidió migrar los acentos de la frase que abarca de los compases 120 a 125 al segundo y cuarto tiempo en vez del primero y tercer tiempo, con el fin de dar una sensación más orgánica al swing.

Para el montaje de esta obra se estudió el libro de melodías de jazz de Niehaus para saxofón; en cuanto a la manera de ejecutar las articulaciones, Niehaus comenta que en el acento “>” la nota se acentúa y mantiene su valor completo, para el marcato “^” se acentúa la nota y se hace un poco más corta del valor completo y para el tenuto “—” se hace el valor completo de la nota pero con articulación legato. También comenta Niehaus que en su método omite las marcas de staccato ya que en el estilo no debe usarse notas tan cortas y separadas (Niehaus, 1964).

2.4.2 Jazz Suite for Four Horns

La suite de jazz se eligió por presentar a nivel de instrumentación la experiencia más cercana a lo que es tocar jazz en el contexto en el que naturalmente se hace, en acompañamiento de una base rítmica completa, pero esta vez usando una

Figura 6.

Segundo movimiento con armonía. (parte 1)

||

The musical score consists of seven staves. The first staff is for Trompa en Fa, starting with a 'SLOW' tempo and a 'DOLCE p' dynamic. The second staff is for Trompa (TRMP.), starting at measure 5 with a 'CRESC.' dynamic. The third staff continues the Trompa part at measure 8. The fourth staff starts at measure 13. The fifth staff starts at measure 18. The sixth staff starts at measure 23. The seventh staff starts at measure 28. The score includes various chords such as Dbm(add9), Abm7, Ab7, Dbm(add9), Dbm6, C#o7, C#m7, F#m7, B7, D+, C#m11, Am(add9), Am7, Gmaj7, Bb9, Em6, D, Dmaj7, G#11, Dbm(add9), Abm7, Ab7, C#m, Dm, Em(maj7), Em7, F#m7, Amaj7, and Gmaj7. Dynamics include p, mf, and cresc.

Figura 7.

Segundo movimiento con armonía. (parte 2)

2

32 *Gm7*

TRMP. *Gm7*

35 *Am7 G#m9 G(ads) F#m Bm C#m7*

TRMP.

40 *F#m6 F#m9 F#m(ads) C#m7 C#7*

TRMP. *p*

45 *F#m(ads) F#m6*

TRMP.

48 *A#maj7 G(ads)*

TRMP. *mp*

51 *Ebm C7 F0 Bb7 Abmaj7*

TRMP. *p mf*

56 *Abmaj9*

TRMP. *mf p*

60 *Gm Fm(ads) MUTE Cm*

TRMP.

63 *F#m Dmaj7 OPEN*

TRMP. *p*

66 *Bm A#maj7 D C#m9*

TRMP.

instrumentación un tanto diferente ya que además de batería y bajo la sección rítmica cuenta con clavecín y guitarra. Además de una sección completa de cornos quienes hacen la función de una sección monoinstrumental de orquesta de jazz.

Alec Wilder compuso esta pieza a pedido de Mitch Miller quien era ejecutivo de Columbia Records y la grabaron los cornistas: Jim Buffington, John Barrows, Ray Alonge y Gunther Schuller (2017). En esta producción discográfica la pieza se tituló *Conversation Piece* y el orden de los movimientos fue: *Conversation Piece* (con el nombre de *Singing Horns*), *Horns O'Plenty*, *Horn Belt Boogie* y *Serenade* (con el nombre de *Serenade for Horns*).

Luego Schuller la editó para publicarla en la editorial Margun y cambió los movimientos de orden para darle una forma más amigable para el espectador con los movimientos más vivos al inicio y al final, y subió levemente las marcas de tempo de los movimientos centrales.

Hay otra grabación de estudio liderada por el cornista Charles Tibetts, pero para el enfoque de este proyecto se decidió utilizar la versión comentada primero ya que fue grabada por cornistas de jazz de la época del compositor.

En el recital esta pieza se ejecutó en el orden propuesto por Schuller, por lo que de aquí en adelante se referirá a los movimientos de esa manera.

En la versión que se estudió siempre las corcheas están ejecutadas con swing.

En el primer movimiento *Horns O'Plenty* los cornistas proponen un estilo bastante enérgico, explotan de manera muy marcada los diferentes matices sobre todo contrastando las texturas del forte y del piano. Los tenutos del primer motivo del

movimiento tienen una articulación muy clara y una dirección de la nota repetida que crece hacia la primera nota que cambia y así sucesivamente. Los acentos de los compases 10 y 11 son muy enérgicos y luego tienen una caída progresiva en el valor de la nota hasta casi desaparecer antes de la siguiente articulación, y la última corchea del compás 11 se percibe como un marcato “^” (esto basándose en la concepción de estas marcas de articulación propuesta por Niehaus).

Los efectos de flare (que se puede traducir como ensanchar) son muy violentos, explosivos y sonoros. En el caso de la indicación de smear (que se puede entender como untar) los ejecutantes hacen un bending con cambio de posición para llegar a la segunda nota.

Para el segundo movimiento —Conversation Piece— utilizan un fraseo bastante dulce y con una articulación en general más suave que en el primer movimiento; en las figuras de corchea con punto y semicorchea se conserva el feeling de tresillo y se reserva el momento enérgico para los shakes del final del movimiento que son muy veloces desde el inicio. El balance de las voces del cuarteto de cornos en general es muy homogéneo y se pueden percibir de manera clara todas las voces, pero en este movimiento en especial no se siente ninguna voz en una capa más sobresaliente que las otras.

En Serenade, el tercer movimiento, hay un swing muy sutil como se puede experimentar en las baladas de big band. En la sección del solo de corno hay un poco de rubato, y en la repetición de esta melodía en un unísono del cuarteto se ejecuta con una gran conexión y horizontalidad.

En el último movimiento —Horn Belt Boogie— articulan de manera clara y hasta incisiva, salvo en los tenutos donde hacen una articulación legato; la sonoridad de los cornos es muy brillante en todo momento, asemejándose a las trompetas de un big band. En la última modulación de la pieza, en el segundo compás, la intención de las articulaciones de las corcheas del segundo pulso se escuchan como un tenuto en la primera y en la segunda un ghost note que es “una nota débil, a veces apenas audible, o una nota que está implícita en lugar de sonar. Las ghost notes pueden producirse intencionalmente como un medio sutil para articular una frase...” (Kernfeld, 2003). Esto sucede todas las veces que aparece este motivo melódico.

En la realización de esta pieza se tomó como base esta interpretación analizada, por lo que a continuación se comentan los aspectos en los que se tomó una decisión de interpretación distinta.

En el primer movimiento, en los grupos de corcheas del inicio se acentúa levemente la tercera corchea de cada cuatro, así todas las veces que se encuentra esta idea melódica. Los smear se hacen como un bend, el primero de abierto a bouché y el segundo de bouché a abierto digitado la posición de la nota de llegada en este segundo caso.

En el segundo movimiento, en los shakes se incrementó la velocidad y matiz hacia el final de la nota para volverlas más explosivas, y todos los staccatos se ejecutaron como staccato con tenuto.

En Serenade, en la sección del unísono melódico de los cornos se hizo un hard swing por ocho compases para luego volver al swing ligero.

En el cuarto movimiento, las notas que son el punto de llegada del efecto flare se usaron con la articulación de marcato utilizando la explicación que da Maxwell en que la nota debe hacerse con un cierre de “t” (Maxwell, 1982).

La instrumentación que se utilizó en la base rítmica fue batería, bajo y piano para lograr una sonoridad más tradicional de jazz y buscar una experiencia más cercana al estilo que subversiva al mismo.

Para esta pieza se estudió el método *The First Trumpeter* de Jim Maxwell donde explica los diferentes efectos y articulaciones pensado desde el rol de un líder de sección (que es uno de los retos de esta pieza que la distingue de las otras tocadas en el recital final) y contiene múltiples ejercicios técnicos para prepararse físicamente y conseguirlos a cabalidad.

CONCLUSIONES

La intención inicial de desarrollar más destrezas técnicas y musicales en el corno a partir de la exploración del lenguaje del jazz es un objetivo logrado a cabalidad.

El objetivo de interiorizar y manejar el lenguaje del jazz se logra con de buena manera, pero queda claro que es un proceso que conlleva tiempo de estudio y escucha que posiblemente es más extenso que el tiempo que ofrece una carrera universitaria el trabajo debe ser continuo y abnegado para llegar a un alto nivel de ejecución.

REFERENCIAS

Alec Wilder Music and Life. (s.f.). *Biography*. Alec Wilder Music and Life.
<https://www.alecwildermusicandlife.com/biography/>

Braud, L. M. (2018). *The Well-Rounded Musician: A New Degree Path for Horn in Jazz* [Louisiana State University].
<https://www.proquest.com/pqdtglobal/docview/2665132130/8A4AB79CDB1A4528PQ/5?accountid=28692>

Breon, Eric. (2017). *Alec Wilder - Conversational Piece (“Jazz Suite”) for Horns and Harpsichord* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/cuOlzTbihFg?si=P9G9y8gLcwnCo3Vj>

Caliendo, C. (2010). *Horn Sonata No. 1*.
<https://christophercaliendo.com/store/classicaljazz/horn-sonata-no-1/>

Caliendo World Music Publishing. (s.f.). Horn Sonata No. 1 the Bebop Sonata featuring Rick Todd [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=k3NhUO6NSTI>

Castellanos, C. (2020). Amram – Blues and Variations for Monk / Chris Castellanos – French Horn [Video]. YouTube. <https://youtu.be/5197q9J64gc>

Coker, J., Casale, J., Campbell, G., & Greene, J. (1982). *Patterns for Jazz*. Alfred Music.

Coker, J. (1964). *Improvising Jazz*. Prentice Hall.

Lang, J. (2013). Blues and Variations for Monk [Canción]. En *One World Horn*. Jeffrey Lang.

Matarrita, M. (2021). Manuel Matarrita: Sonata in F minor for Horn and Piano (2020) I. Vivace / II. Tempo de habanera / III. Allegro [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IB1erm2bxag>

Matarrita, M. (s.f.). Página principal. Manuel Matarrita.

<https://manuelmatarrita.net/>

Maxwell, J. (1982). *The First Trumpeter*. Charles Colin.

Niehaus, L. (1964). *Jazz Conception for Saxophone*. Try Publishing Company.

Northwestern University Bienen School of Music. (2018, mayo 24). Ben Wulfman, Horn Recital (5/24/2018) [Video]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=vwqH3KaY2u4>

Reynolds, V. (2012). *48 Etudes for French Horn*. G. Schirmer, Inc.

Ruff, W. (1968). Bella Pulcinella [Canción]. En *The Smooth Side of Ruff*. Columbia Records.

Ruff, W. (1968). Sheffield Blues [Canción]. En *The Smooth Side of Ruff*. Columbia Records.

Schuller, G., & Greenland, T. (2013, October 16). Third stream. Grove Music Online.

<https://oxfordmusiconline.proxyucr.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527>

Smith, P. G. (2005). JULIUS WATKINS AND THE EVOLUTION OF THE JAZZ FRENCH HORN GENRE. UNIVERSITY OF FLORIDA.

The Mitchell-Ruff Duo. (1971). Suite For The Duo [Canción]. En *Strayhorn: A Mitchell-Ruff Interpretation*. Mainstream Records.

The New York Public Library, Music Division. (s.f.). David Amram papers, 1937–2011. NYPL Digital Collections. <https://archives.nypl.org/mus/22972>

Wall, H. (2012). Blues and Variations for Monk [Canción]. En *The Chamber Music of David Amram*. Urlitch.

Watkins, J. (1954). Linda Delia [Canción]. En *Sextet Vols. 1 & 2*. Blue Note Records.

Watkins, J. (1954). Sparkling Burgundy [Canción]. En *Sextet Vols. 1 & 2*. Blue Note Records.

Williams, G. (2014). *Gill Williams - Masters Horn Recital 2013 - Alec Wilder Suite for Horn and Improvisatory Percussion* [Video]. YouTube.
https://www.youtube.com/watch?v=YID_nA9eTrE