



ESCUELA DE MÚSICA



Simple ≠ Fácil: Investigación sobre el estilo y lenguaje de el bajista Steve Swallow mediante un análisis de transcripciones, aplicado a un recital final.



AUTOR

Andrés Felipe Cornejo Bermeo

AÑO

2021



ESCUELA DE MÚSICA

SIMPLE ≠ FÁCIL: INVESTIGACIÓN SOBRE EL ESTILO Y EL LENGUAJE DE EL BAJISTA STEVE SWALLOW MEDIANTE UN ANÁLISIS DE TRANSCRIPCIONES, APLICADO A UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad con los requisitos establecidos para optar por el título de Licenciada en Música con especialización en performance.

Profesor Guía

Carlos Manuel Iturralde Muirragui

Autor

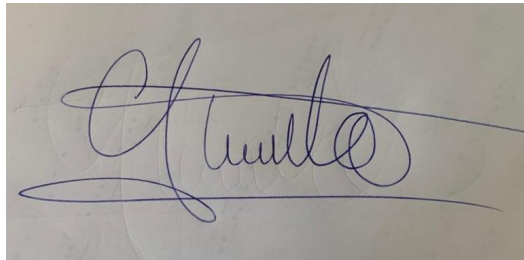
Andrés Felipe Cornejo Bermeo

Año

2021

DECLARACIÓN PROFESOR GUÍA

"Declaro haber dirigido el trabajo, *Simple ≠ Fácil*: Investigación sobre el estilo y lenguaje de el bajista Steve Swallow mediante un análisis de transcripciones, aplicado a un recital final, a través de reuniones periódicas con el estudiante Andrés Felipe Cornejo Bermeo, en el semestre 2021-10, orientando sus conocimientos y competencias para un eficiente desarrollo del tema escogido y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

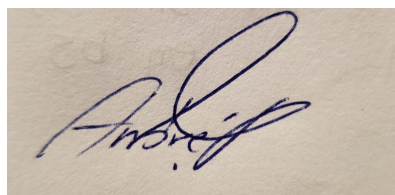
A photograph of a handwritten signature in blue ink on a light-colored surface. The signature is cursive and appears to read 'C. Iturralde'.

Carlos Manuel Iturralde Muirragui

1713281556

DECLARACIÓN PROFESOR CORRECTOR

"Declaro haber revisado este trabajo, *Simple ≠ Fácil*: Investigación sobre el estilo y lenguaje de el bajista Steve Swallow mediante un análisis de transcripciones, aplicado a un recital final, del Andrés Felipe Cornejo Bermeo, en el semestre 2021-10 dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación".

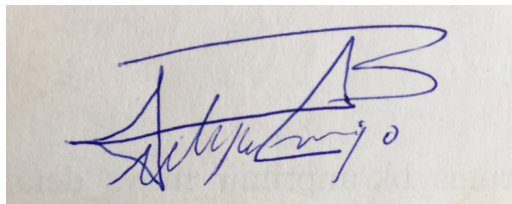
A rectangular image showing a handwritten signature in blue ink on a light-colored, textured paper. The signature is cursive and appears to read 'Andre Pazmiño'.

Andre Sebastian Pazmiño Betancourt

1715111512

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

A handwritten signature in blue ink on a light-colored background. The signature is stylized and appears to read 'Andrés Felipe Cornejo Bermeo'.

Andrés Felipe Cornejo Bermeo

1715820849

RESUMEN

El presente documento se propone explorar el lenguaje y el estilo del bajista norteamericano Steve Swallow, enfocándose en los rasgos característicos de sus facetas como compositor, acompañante y solista. Actualmente no existen suficientes publicaciones o fuentes que analicen a profundidad los rasgos constitutivos del lenguaje y del estilo de Steve Swallow. Los resultados adquiridos permiten aprender más acerca del bajista en estos tres ámbitos. Dentro de los hallazgos existen recursos recurrentes como existen recursos poco recurrentes, sin embargo todos son objetos de estudio interesantes. Las conclusiones exploran estos recursos y sus implicaciones, mediante extractos que se pueden visualizar en las transcripciones y en los análisis.

ABSTRACT

The goal of this study is to understand the language and style of the American bass player Steve Swallow. By focusing on his developments as a composer, accompanist and soloist, it is possible to understand Swallow's musicianship as a whole. The research delves into Swallow's creative and technical processes through the transcription and subsequent analysis of audible material. The study's findings examine a wide range of devices utilized by Swallow in the three facets of his career. Some of these devices are recurrent while others are not; nonetheless the findings provide interesting material for examination that can engage the reader with different perspectives on how to make music.

INDICE

Introducción.....	1
1 Marco teórico.....	4
1.1 Steve Swallow: del contrabajo al bajo eléctrico	4
1.2 El contrabajo y la tuba	5
1.3 El origen de la guitarra y el bajo eléctrico	6
1.4 Reacciones de músicos al aparecimiento del bajo eléctrico	7
1.5 La técnica y el sonido de Steve Swallow	8
1.6 La búsqueda del instrumento óptimo	10
1.7 Reflexiones sobre el estilo y la musicalidad de Swallow	10
1.8 Swallow como compositor	11
1.9 Reflexiones sobre la educación musical y el aprendizaje....	12
2 Metodología	14
2.1 Enfoque.....	14
2.2 Metodología	15
2.3 Estrategias metodológicas.....	16
2.4 Plan de Trabajo.....	17
3 Resultados.....	21
3.1 <i>Confirmation</i>	21
3.1.1 Maj7 en Acordes de Séptima Menor.....	22
3.1.2 'Ida y Vuelta'	24
3.1.3 Notas Repetidas	26

3.2	<i>Everything I Love</i> (Acompañamiento)	27
3.2.1	Análisis Rítmico: Semicorcheas no ligadas	28
3.2.2	Análisis Rítmico: Semicorcheas Ligadas	29
3.2.3	Análisis Rítmico: otras características	30
3.2.4	Análisis Melódico: ‘ida y vuelta’	31
3.2.5	Análisis Melódico: notas repetidas	31
3.2.6	Análisis Melódico: otros recursos	32
3.3	<i>Everything I Love</i> (Solo)	32
3.3.1	Análisis de Motivos	33
3.3.2	Análisis de aproximaciones y resoluciones	34
3.3.3	Frases Cromáticas	36
3.4	<i>Falling Grace</i>	36
3.4.1	<i>Falling Grace</i> Análisis de Composición	38
3.4.2	Análisis del solo en <i>Falling Grace</i>	41
3.4.2.1	Análisis de Aproximaciones y resoluciones	42
3.4.2.2	Análisis Rítmico	43
3.5	<i>Eiderdown</i>	45
3.5.1	Análisis de la composición	46
3.5.2	Análisis del acompañamiento en <i>Eiderdown</i> (de tres grabaciones distintas)	48
3.5.2.1	Sección A (primera A)	49
3.5.2.2	Sección A1 (segunda A)	50

3.5.2.3	Sección B	51
3.5.2.4	Sección C (A2 o cierre)	52
3.5.2.5	Otros Recursos	54
3.5.2.6	Otras Características.....	56
3.5.3	Análisis del solo en <i>Eiderdown</i>	57
3.5.3.1	Análisis de Motivos.....	57
3.5.3.2	Aproximaciones y Resoluciones	63
3.5.3.3	Otros hallazgos	65
3.6	<i>Hullo Bolinas</i>	66
3.6.1	Análisis de Composición.....	67
3.6.2	Análisis del Acompañamiento.....	71
3.6.2.1	Análisis Rítmico.....	72
3.6.2.2	Análisis Melódico.....	73
3.7	Composiciones	75
4	Conclusiones y Recomendaciones.....	77
4.1	Recurso: Mantiene ritmo mientras adapta la melodía	77
4.2	Recurso: Frases Cromáticas	78
4.3	Recurso: Motivos	78
4.4	Recurso: Síncopa	79
4.5	Recurso: Ida y Vuelta	80
4.6	Recurso: maj7 o b7 donde no corresponde.....	80
4.7	Recurso: Inversiones	81
4.8	Acompañamiento en $\frac{3}{4}$ (<i>Hullo Bolinas</i>)	81

4.9	Conclusiones sobre las composiciones de Swallow.....	81
4.10	Dificultades de la investigación.....	82
4.11	Futuras líneas de investigación y oportunidades para próximos trabajos.....	82
	Referencias	83
	ANEXOS	88

Introducción

Steve Swallow es uno de los bajistas más significativos de los últimos 35 años y mantiene una carrera activa trabajando con los mejores músicos de jazz de la actualidad. Swallow destaca por su estilo melódico y es reconocido por haber llevado a cabo la inagotable tarea de insertar el bajo eléctrico en la escena del jazz, donde el predominio del contrabajo siempre fue un elemento casi determinante. En las palabras del baterista Adam Nussbaum, Steve Swallow es un músico del más alto nivel, que aporta una cantidad de conocimiento gigante al momento de subirse a un escenario, ya que conoce una amplia cantidad de estilos (Nussbaum, 2002 en Waters, 2003, pp. 94-95).

Steve Swallow nació en la ciudad de Nueva York el 4 de octubre de 1940. Fue criado en *Fair Lawn, New Jersey*. Su padre y su madre eran melómanos, por lo que siempre se encontró en un ambiente musical. Su padre tocaba el trombón y el saxofón mientras asistía a la universidad. A continuación, Swallow empezó a estudiar el piano clásico con Howard Kasschau desde los siete años y continuó hasta los doce. A los nueve años empezó a estudiar la trompeta e insistió a su padre que retomara el saxofón para que puedan tocar a dúo. Swallow tomó sus primeras lecciones de improvisación con su compañero Ian Underwood, quien subsecuentemente formó parte del grupo *Mothers Of Invention* (Waters, 2003, pp. 14-15 & wattxtrawatt). Swallow empezó a tocar el contrabajo a los catorce años. También recuerda el encuentro con este instrumento en una *jam session* donde no había bajista y todos los alumnos rotaron el instrumento, cuando llegó el turno de Swallow él no quiso pasar el contrabajo al siguiente (Swallow, 1997 en Waters, 2003, pp. 16).

Por otro lado, la incertidumbre que sentía Swallow sobre convertirse en un músico profesional terminó cuando escuchó al pianista Paul Bley, entonces se mudó a Nueva York en 1960 para reemplazar a Charlie Haden, el anterior bajista de Bley. Bley entrenó a Swallow para ayudarlo a convertirse en un bajista y acompañante competente, lo forzaba a mejorar marcando tempos más rápidos y más lentos de lo que Swallow era capaz de soportar (Waters, 2003,

pp. 17). Por consiguiente, Swallow llegó a formar parte de *The Jimmy Giuffre Three*, una agrupación de *free jazz* en la que se dedicaron a expandir las barreras de la improvisación, alejándose del sonido tradicional; el trío explora el ritmo, la tonalidad, el uso del registro y la resolución de problemas en tiempo real en el contexto de música libre (Johnston, 2012, pp. 15-20).

El entrenamiento, impartido por Bley a Swallow, fue de gran ayuda ya que en los 60's Swallow tocó y grabó con músicos como Chick Corea, Benny Goodman y Clark Terry. Además, Swallow ha compuesto más de cien canciones desde 1964 de las cuales una docena están incluidas en los *Real Books*, sus canciones han sido grabadas por músicos prominentes como Bill Evans, Al di Meola, Gary Burton, Chick Corea, Stan Getz, Jack DeJohnette, Steve Kuhn, Lyle Mays, Jim Hall, Pat Metheny y Art Farmer. Es más, muchas se han convertido en *standards*, incluyendo *Eiderdown*, *Falling Grace*, y *Arise her Eyes*. (Waters, 2003, pp.18-19, 113). Más tarde, Swallow recibió una importante lección sobre la composición en jazz por parte de Jimmy Giuffre; Giuffre le aconseja hacer foco en el diseño de un mapa para la improvisación, antes que poner demasiada atención en la creación de melodías y armonías *hermosas*. Este consejo concuerda con la creencia de Swallow que al escribir jazz la improvisación va primero y la composición segundo (Swallow, 1981 en Waters, 2003, pp. 114, 116-117).

Swallow a participado en grupos como *Art Farmer Quartet*, *Stan Getz Quartet*, *Gary Burton Quartet*, *Carla Bley Band*, Henri Texier, John Scofield (trío con el baterista Bill Stewart o Adam Nussbaum) y muchos más. Swallow también ha liderado proyectos propios como *Swallow Songs* (con la *Bohuslän Big Band*), *L'Historie du Clochard* (con el sexteto de *Ohad Talmor*), *Damaged in Transit* con el saxofonista Chris Potter y el baterista Adam Nussbaum; explora el formato del quinteto en *Real Book* (1994), *Deconstructed* (1996), *Always Pack Your Uniform on Top* (2000) y *Into the Woodwork* (2013). Dentro de sus proyectos están los discos *Home* (1980) y *So There* (2006), en los que musicalizó poemas de Robert Creeley (*wattxtrawatt*). En su adolescencia Swallow quería ser poeta. Para él tocar detrás de Creeley es semejante a

acompañar a un gran trompetista o saxofonista (Swallow, Steve Swallow Interview, 2020).

Swallow, su esposa Carla Bley y Karen Mantler (hija de Bley) crearon un sitio web llamado *wattxtrawatt* que da libre acceso a una gran parte de las composiciones de Swallow y Bley en formato de *lead sheet*. Adicionalmente, cuando Phil Farnsworth le preguntó sobre qué le motivó a hacer esto, Swallow reitera que el beneficio económico de vender su música no tiene comparación con permitir a una comunidad de músicos acceder libremente a estas composiciones. Opina que es mucho más importante que la música se conozca y que se interprete, asimismo ama escuchar su música siendo re-imaginada por otros artistas y considera que muchas veces las grabaciones ajenas son las que resultan más emocionantes (Swallow, *Expert Testimony: Steve Swallow*). Swallow también publica sus *lead sheets* en las notas de sus discos, para dejarlas al alcance del oyente y para preservar la exactitud de la versión original (Waters, 2003, pp. 114).

En la tesis: *Steve Swallow: Electric Bass Innovator with Analysis of Selected Works*, Andrew James Waters apoya su investigación en entrevistas con Steve Swallow; esto convierte a esta en una excelente referencia para aprender acerca de la vida personal y la obra del bajista. Sin embargo, el autor de esta investigación considera que para entender a la interpretación de Swallow, es necesario desarrollar un trabajo más a fondo que opere desde el análisis exhaustivo de transcripciones de composiciones, acompañamientos y solos del bajista.

1 Marco teórico

1.1 Steve Swallow: del contrabajo al bajo eléctrico

Steve Swallow tuvo su primer encuentro con el bajo eléctrico en junio de 1969, al trabajar en la feria de instrumentos NAMM con Gary Burton. Swallow describe ese día como el peor día de su vida ya que el momento en el que sostuvo un Gibson EB-2 se dio cuenta de que había encontrado el instrumento indicado para él y de el duro camino que eso implicaba (Swallow en Waters, 2003, pp. 23). Esta situación marcaría un antes y un después en la carrera del músico: ahora tendría que transitar un largo y duro camino para readaptar su forma de tocar y para lograr que el bajo eléctrico sea aceptado en la música que siempre tocaba.

Previamente había sido un contrabajista muy exitoso y reconocido. En 1962 Swallow era una nueva estrella en el mundo del contrabajo y llegó a ser considerado el número cuatro de los *Top Ten* en los *Down beat Polls* (Waters, 2003, pp.54). Sin embargo, a partir de su cambio al bajo eléctrico, Swallow no fue reconocido por los críticos de *Down Beat* hasta 1975. Antes de 1969, Swallow grababa aproximadamente nueve discos por año y después de su transición al bajo eléctrico no grabó ningún disco desde Noviembre de 1970 hasta Junio de 1973. En la primera semana de *monogamia de instrumento*, como Swallow la describe, su determinación por tocar únicamente el bajo eléctrico, hizo que pierda oportunidades de trabajo con Sarah Vaughan, Keith Jarrett, Bill Evans y Thelonious Monk (Swallow en Waters, 2003, pp. 52; 55). La resistencia y rechazo del bajo eléctrico en el jazz tradicional se abordará más adelante.

Por añadidura, en la entrevista realizada por Pablo Held, Swallow afirma que no realizó esta transición con la intención de convertirse en un bajista de blues o de rock n roll. Él seguía siendo fiel a sus gustos musicales y quería seguir tocando la misma música con los mismos músicos (Swallow, 2019). Swallow consideraba al baterista Roy Haynes como la personificación del *bebop*, por lo cuál, cuando Haynes aprobó su cambio al bajo eléctrico, Swallow

sintió que su decisión había sido la correcta (Swallow, *Conversations with Steve Swallow & John Scofield*, 2018). Además, Swallow recalca que se debe reflexionar sobre que tipo de persona se es para poder darle uso a esas habilidades particulares y considera que esto permite a la persona hacer algo bien hecho, incrementando el placer de hacerlo y reduciendo la frustración (Swallow, 2019).

En la tesis *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*, Schroeder, D. (2011) afirma que bajistas como Monk Montgomery, Steve Swallow y Bob Cranshaw fueron rebatidos por críticos y otros músicos por su transición al bajo eléctrico (pp. 94). A continuación indagaremos brevemente en los orígenes del contrabajo y del bajo eléctrico para contextualizar luego, el entorno musical en el que se encontraban Steve Swallow y sus contemporáneos.

1.2 El contrabajo y la tuba

En el inicio del jazz los principales instrumentos utilizados para cumplir la función de bajo eran la tuba y el contrabajo; el contrabajo reemplazaba a la tuba en ambientes callados ya que no era audible en ambientes exteriores (Schroeder, 2011, pp.8; Nash, 1999, pp.8). La técnica del contrabajo en jazz tiene un acercamiento basado en el *pizzicato*, esto surgió alrededor del año 1911 cuando Bill Johnson tocaba con *Original Creole Band* y olvidó traer su arco, viéndose forzado a implementar la técnica de *pizzicato*. En los años de las primeras grabaciones de jazz el *pizzicato* ya era algo común (Schroeder, 2011, pp.11). Retomando la convivencia del contrabajo y la tuba cabe mencionar que, el bajista de Duke Ellington, Wellman Braud implementó sus técnicas de *slap*, *arco* y *pizzicato* para demostrar que el contrabajo podía ser un mejor instrumento que la tuba, al momento de grabar (Schroeder, D. 2011, 23). Swallow se identifica con Braud ya que a pesar de que la norma de ese tiempo era el uso de la tuba, Braud logró que Ellington prefiriera grabar con contrabajo, similarmente Swallow se esfuerza por lograr que sus contemporáneos vean al bajo eléctrico como un instrumento provechoso dentro

del jazz tradicional (Swallow, *Conversations with Carla Bley & Steve Swallow*, 2018).

Un aspecto importante mencionado por Swallow, en la entrevista realizada por Held (2019), es lo poco entendible que puede ser el contrabajo. Esto es algo que Swallow considera parte de la belleza del instrumento y afirma que debido a las ambigüedades de afinación que se dan en el instrumento, el solista puede idealizar lo que está escuchando (Swallow, 2019). Esta característica se ha visto a lo largo de la historia del jazz: en sus inicios los contrabajistas no tenían un sistema de amplificación, lo cuál era un limitante para la audibilidad melódica del instrumento, sin embargo esto enfatizó la importancia de la parte rítmica que lleva el mismo, exponiendo al ritmo como una parte fundamental del contrabajo; esta falta de audibilidad al inicio del siglo XX fue algo que mantuvo a los contrabajistas en la parte de atrás del escenario (Schroeder, 2011, pp. 27).

1.3 El origen de la guitarra y el bajo eléctrico

Por otro lado, el contrabajo no era el único instrumento con este problema. Alrededor de 1930, Les Paul estaba buscando soluciones a este mismo impedimento en el mundo de la guitarra ya que no podía soportar el hecho de que las personas que estaban a una distancia considerable del escenario solo escuchaban la mitad de su acto (Shaughnessy, 1993, pp. 63 en Waters, 2003, pp. 35), por lo que Les Paul desarrolló la guitarra eléctrica, con prototipos como *The Log* un diseño que estaba basado en tener un material pesado que permitiera que el *pick up* no vibrara y que solo vibrara la cuerda (*Les Paul Talking About Some of His Inventions*, 2016).

A pesar del temor de los músicos por las fallas eléctricas existentes en las presentaciones de esa época, la guitarra eléctrica fue aceptada dentro de los círculos del jazz y la música popular en tan solo diez años. El bajista neoyorquino, Mike Richmond explica que esto se debe a que los guitarristas de jazz tocaban la guitarra eléctrica de la misma manera que tocaban la guitarra acústica, la cual se complementaba con los instrumentos acústicos (Richmond,

2000 en Waters, 2003, pp. 34; 36-37). Esta relativamente pronta aceptación no se dió de igual manera tras la aparición del bajo eléctrico

El primer bajo eléctrico fue el #736 *Electronic Bass Fiddle*, diseñado por el inventor Paul Tutmarc y producido por su compañía *Audiovox Manufacturing Company*. Este bajo es considerado el primer bajo eléctrico ya que se sostenía horizontalmente, tenía trastes, era eléctrico y era compacto (Blecha, 2005). Por otro lado, Fender tenía motivaciones similares a las de Les Paul, ya que concibió su diseño con la intención de compensar la falta de volumen que emanaba el contrabajo, en especial en agrupaciones con otros instrumentos. Por otro lado el bajo eléctrico es ergonómicamente más accesible que el contrabajo lo cual permite que se puedan tocar melodías y secciones musicales de mayor velocidad y complejidad (Schroeder, 2011, pp. 20, 25). Fender también desarrollo el bajo eléctrico para aumentar el nivel de precisión que se podía lograr con la implementación de trastes, esto dio origen al nombre del *Precision bass* (Kernfeld, en Waters, 2003, pp. 38).

1.4 Reacciones de músicos al aparecimiento del bajo eléctrico

Por consiguiente, el bajista Monk Montgomery afirmó que el bajo eléctrico significaba mucho menos esfuerzo, mucha más velocidad y precisión (Schroeder, 2011, pp. 37). Swallow afirma que se debe ser más cuidadoso al momento de acompañar con el bajo eléctrico ya que la claridad y audibilidad del bajo eléctrico es mucho mayor. Aunque esta innovación tiene muchos aspectos positivos, hubo una oposición por parte de puristas del jazz que mantienen la creencia de que el timbre y las cualidades sonoras de el contrabajo contribuyen al sonido característico de la estética y la historia de el jazz (Schroeder, D. 2011, 19).

Entre los músicos que prefieren y apoyan el uso del contrabajo se encuentran el saxofonista David Liebman y el contrabajista John Goldsby. Liebman opina que el contrabajo es un instrumento más cálido y que es más sentido que escuchado, esta característica es algo que funciona como un complemento al ser fusionado con el *ride* de la batería, que permite al bajo ser parte de la sección rítmica y no algo ajeno ó exterior a ella. Goldsby concuerda

con Liebman ya que para él, el sonido del contrabajo y el *ride* tienen un ataque, *sustain* y luego decaen relativamente rápido. Goldsby concluye que el bajo eléctrico tiene una tendencia a sostenerse mucho más tiempo y no decae tan rápidamente por lo cuál su sonido no es compatible con la naturaleza del *ride* (Liebman y Goldsby, 2002 en Waters, 2003, pp.42-44).

El baterista Adam Nussbaum ha grabado en varios proyectos con Steve Swallow. Nussbaum tiene un razonamiento distinto en el que afirma que la mayoría de bajistas que tocan el bajo eléctrico vienen de una música como el rock, funk ó pop, por ende ese es el bagaje cultural que aportan al momento de tocar jazz; considera que el bajo eléctrico puede funcionar en un contexto de jazz tradicional pero solo si está siendo empleado por un bajista que tiene conocimiento sobre las sutilezas del jazz acústico (Nussbaum, 2002 en Waters, 2003, pp. 45). Steve Swallow es uno de los mejores ejemplos de un bajista exitoso que logró utilizar un instrumento eléctrico en un contexto acústico porque conoce el *jazz* acústico y el contrabajo. El guitarrista Pat Metheny afirma que lo más importante es el músico y no el instrumento; considera a Jaco Pastorius y a Steve Swallow como los dos bajistas que tienen la capacidad de emular el ataque y la diversidad dinámica que se genera con el contrabajo, también afirma que estas características son las que permiten el desarrollo de un mejor *swing* (Schroeder, 2011, pp. 38).

1.5 La técnica y el sonido de Steve Swallow

No obstante, a apreciación de Metheny no es una casualidad ya que Swallow hace esfuerzos notables por lograr emular al contrabajo. Swallow tuvo que desarrollar su propio método técnico para tocar el bajo eléctrico ya que era un instrumento que estaba en sus etapas iniciales. En la entrevista realizada por Pablo Held, Swallow reitera que es un bajista autodidacta, excepto por haber hecho muchas preguntas a bajistas mayores que él (Swallow, 2019).

En este proceso Swallow tenía que desaprender los hábitos del contrabajo, por ejemplo, su técnica consistía en utilizar tres dedos de la mano izquierda, técnica que aprendió observando tocar a los contrabajistas Paul Chambers, Doug Watkins, Red Mitchell y Percy Heath; una vez que se decidió

por el bajo eléctrico comenzó a tocar el instrumento utilizando los cuatro dedos de la mano izquierda, es decir uno por traste (Swallow en Waters, 2003, pp. 73 & Swallow, 2020). En una reflexión del vibrafonista Gary Burton, señala que Swallow tuvo que tomar una decisión y elegir uno de dos sistemas: el del contrabajo o el del bajo eléctrico. Swallow afirma que el instrumento le forzó a modificar su manera de tocar a los 30 años y considera que esto es un regalo maravilloso (Blumenthal, pp.2 en Waters, 2003, pp.78-79). Swallow afirma que el efecto que tiene el cambio al bajo eléctrico sigue siendo un asunto en evolución (Swallow, 2019).

Swallow recalca que hasta este día, basa su ataque y sonido en el contrabajo, también aplica conceptos del contrabajo como el uso de cuerdas abiertas, los acompañamientos de walking bass con negras de una duración completa y el uso de *ghost notes*, incorpora a su estilo el uso de los registros graves como referencia a bajistas tradicionales como Paul Chambers y Percy Heath (Waters, 2003, pp. 76-77, 144).

Una característica singular de Swallow es su uso del plectro ó vitela de acero, esto es algo muy raro entre los bajistas de jazz. La incorporación de la vitela se dio porque al inicio de su transición al bajo eléctrico, Swallow necesitaba un sonido más claro porque utilizaba un Gibson EB-2 y un amplificador *Ampeg* B-15 que producían un sonido demasiado oscuro (Bimbaum, 1977, pp. 28 en Waters, 2003, pp. 70). La vitela no solo le permitió conseguir claridad, también permite producir un mayor efecto de *legato* (Swallow, 2019). Otra característica que hace aún mas idiosincrática a su técnica, es que Swallow utiliza sobre todo el plectro con ataques de abajo hacia arriba ó *up-strokes*; también ataca el mayor porcentaje de las notas que toca. El origen de los *up-strokes* se da porque Swallow tocaba el contrabajo sin alternar entre el dedo índice y el dedo medio, esto se puede considerar el equivalente de implementar la vitela con un movimiento unidireccional (Swallow en Waters, 2003, pp. 71).

Otra parte de la exploración por un mejor sonido es la relación que Swallow desarrollo con el amplificador. Swallow considera al amplificador algo

que es igual de importante que el bajo y afirma que esto lo aprendió del guitarrista Jimi Hendrix (Swallow, 2019). También recalca que él no siempre tuvo esa relación y que al inicio veía al amplificador como la caja por la cual salía el sonido (Bimbaum, 1997, 26-29 en Waters, 2003, pp. 85-86).

1.6 La búsqueda del instrumento óptimo

Además, Swallow ha llevado a cabo muchas exploraciones y trabajos con *luthiers* como Ken Parker, Froc Fillipetti y Harvey Citron. Su búsqueda consiste en intentar desarrollar un bajo eléctrico que produzca un sonido cálido y complejo que se parezca al del contrabajo (Swallow, *Steve Swallow-The Epitome of Elegance*, 2009). En una entrevista realizada por Rich Osweiler, Citron afirma que los guitarristas tratan de emular el sonido de sus héroes con la ilusión de que por tener los mismos equipos van a lograr recrear el mismo sonido, Citron recalca que él nunca tuvo el deseo de crear algo que ya fue hecho y por eso trabaja con bajistas que en su opinión tienen la mente más abierta a nuevos sonidos (Citron, 2012). El bajo *AE5 Swallow Signature Custom*, diseñado por Citron, tiene cinco cuerdas afinadas de Mi a Do, tiene 6 *pick-ups* Piezo: dos para la cuerda de Mi, dos para las tres cuerdas (de La, Re y Sol) y dos para la cuerda de Do; esto se da porque Swallow busca tener control sobre los diferentes registros de su bajo, como por ejemplo los registros graves en la cuerda de Mi y las notas agudas que emplea bastante al solear o al tocar melodías en la cuerda de Do (Citron, 2020). Swallow sostiene que los *pick-ups* Piezo son el futuro, ya que estos amplifican el sonido de la madera en lugar de las vibraciones magnéticas de las cuerdas, logrando así un sonido más acústico (Swallow en Waters, 2003, pp. 89).

1.7 Reflexiones sobre el estilo y la musicalidad de Swallow

De modo que, este arduo trabajo por lograr un sonido cálido, complejo y semejante al del contrabajo ha puesto a Swallow en una categoría única dentro del mundo del bajo; él afirma que no existe una 'escuela Swallow' por el hecho de que su estilo es demasiado idiosincrático, también sostiene que esto no es algo malo ya que si alguien quiere el sonido de Swallow, tiene que llamarlo él (Swallow en Waters, 2003, pp. 60). Swallow no es único por el simple hecho de

utilizar el plectro o los *pick-ups* Piezo; su singularidad proviene de su manera de tocar el bajo. El guitarrista John Scofield considera que Swallow es un improvisador diferente ya que expresa sus ideas de una manera sencilla y hermosa en lugar de llenar un solo con pirotecnia. Su esposa Carla Bley lo llama *Yma Sumac* que significa cantor del bajo, de hecho el punto de referencia de Swallow en cuanto a fraseo es el cantante Marvin Gaye (Zwerin, 1987, pp. 14 en Waters, 2003, 93-94; 106). Gary Burton concuerda con Scofield sobre el estilo de Swallow, lo considera un solista más melódico y menos rápido y elaborado (Schroeder, 2011, pp. 38-39). En el libro *Interviews With the Jazz Greats...and More!* Scofield menciona a Swallow como una persona que lo ayudó a convertirse en un músico maduro, que le enseñó a introducir una especie de arquitectura dentro de la improvisación y a tocar lo que escucha en lugar de solo mover los dedos (Scofield, 2010).

La manera de acompañar de Swallow es una faceta compuesta por una fusión de conducción de voces ó *voice leading*, inversiones y una noción de la armonía en la música clásica. Para Swallow es imperativo concentrarse en la mano derecha del baterista para lograr sincronizarse rítmicamente; esto se ve en el artículo '*Studying Temporal Co-ordination in Jazz Duets*' que señala que cada individuo debe moverse en relación a las acciones y señales del otro individuo (Schögler, BW, 1999, p. 2 & Swallow en Waters, 2003, pp. 57, 98).

1.8 Swallow como compositor

Como ya se mencionó Swallow ha compuesto alrededor de cien canciones de las cuales una docena están incluidas en los *Real Books*. Afirma que en el jazz hay muy pocas personas a las que les importa si alguien es compositor ya que la mayoría de los músicos solo están interesados en improvisar (Swallow, 2019). A pesar de estas actitudes, él afirma que componer ha alimentado su crecimiento como interprete y viceversa (Waters, 2003, pp. 117).

Para Swallow, la composición es un acto de obsesión donde el compositor explora posibilidades musicales detalladamente (Swallow, 2019). Su proceso compositivo consiste en concebir una idea, explorar las

posibilidades dentro de esa idea y eventualmente armar las piezas del rompecabezas de una manera coherente (Swallow, *All About Jazz*, 2020). Reitera que de la idea inicial vienen muchos indicios de la velocidad, tonalidad, armonía y sonoridad que serán parte de la composición. Interesantemente Swallow escribe principalmente en su cabeza y utiliza el piano para comprobar las ideas que surgieron en su mente, utiliza este método a propósito para no tocar cosas que ya sabe y que le resultan cómodas (Swallow, 2020). Similarmente, acepta que por ser un intérprete, utiliza métodos de improvisación al momento de componer, él aspira a componer con métodos libres de las predisposiciones de un improvisador así como lo hacen los compositores Carla Bley y Mike Gibbs (Swallow, *Conversations with Carla Bley & Steve Swallow*, 2018).

Considera a la composición en jazz como un servicio para la comunidad de músicos. Como líder, piensa que es mejor no ser demasiado específico con lo que quisiera escuchar, para que los aportes e interpretaciones de otros músicos tengan su lugar; esto dice que se debe hacer ya que esta libertad es algo que existe como un carácter distintivo del jazz (Swallow, *Conversations with Carla Bley & Steve Swallow*, 2018). Esta apertura a los aportes de otros músicos se puede ver en su disco *Swallow Tales*. En una entrevista conducida por Bob Bakert, Swallow reflexiona sobre la re-conceptualización de sus composiciones en la guitarra de Scofield y afirma que este aporte le ha permitido examinar nuevas posibilidades que previamente no percibía, considera que Scofield logró convertir sus canciones en música para guitarra y eso lo emociona (Swallow, '*Swallow Tales*' *Audio Interview*, 2020).

1.9 Reflexiones sobre la educación musical y el aprendizaje

En cuanto a la educación, Swallow impartió clases de música en *Berklee College of Music* en los mediados de los 70's pero eligió dedicar su tiempo a la interpretación. Swallow concuerda con, el saxofonista, Paul Desmond quien considera que el jazz se puede aprender pero no se puede enseñar. Esto se refleja en el aprendizaje que Swallow obtuvo escuchando a bajistas de generaciones anteriores y en su preferencia por aprender a tocar en Nueva

York antes que estudiar en una universidad (Swallow, Steve Swallow: *Embracing Music And Greater Awareness*, 2008 & Waters, 2003, pp. 18).

El jazz es una música de constante evolución y el aprendizaje de la misma, en las palabras del trompetista Clark Terry, consiste en: imitar, asimilar e innovar (Goldsby, J. 2002, *Section 1 The History*). En la entrevista conducida por Pablo Held, Swallow reflexiona sobre imitar: considera que lo maravilloso de emular a otros músicos es que está destinado a fracasar, para él esto es algo bueno ya que al no lograr ser exacto al otro, su voz propia se expresa (Swallow, 2019). John Scofield concuerda ya que para él copiar es la manera en la que se aprende y si no logra emular exactamente a otro, esto le permite sonar más a si mismo (Scofield J, 2020).

Swallow reflexiona sobre como ha sido el proceso de lograr encontrar su voz propia y menciona la importancia de ampliar la vista a otras artes como la poesía, ya que considera que ver más allá del cuarto de práctica es importante y afirma que los músicos que más ama, son los que cuentan su vida al interpretar. Al decir esto, no se refiere únicamente a eventos grandes en la vida de una persona pero también a eventos pequeños como el trafico que había en el trayecto al concierto o la temperatura del día (Swallow, *Steve Swallow on finding one's own musical voice*, 2020). Habiendo revisado todas estas facetas que componen la manera de ser de Swallow, se avanzará a la presentación de la metodología del escrito donde se hablará de como se desarrolló el proyecto.

2 Metodología

Objetivo General: Este escrito propone entender el lenguaje y el estilo del bajista Steve Swallow.

Objetivos específicos:

1. Analizar las composiciones (*Falling Grace*, *Eiderdown* y *Hullo Bolinas*), para comprender de mejor manera a Swallow como compositor.
2. Transcribir y analizar acompañamientos de Steve Swallow para comprender su lenguaje y estilo.
3. Transcribir y analizar solos de Steve Swallow para comprender su lenguaje y estilo.

2.1 Enfoque

En el libro *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Rubén López Cano afirma que los enfoques cuantitativos son los que “pretenden medir parámetros en los fenómenos a investigar”, mientras que los cualitativos son los que “persiguen aprehender las cualidades de los mismos” (López Cano, 2014, pp. 108). Por consiguiente, el enfoque de este proyecto es cualitativo ya que se concentra en comprender características subjetivas de la interpretación de Swallow como la articulación, fraseo, ideas melódicas, ideas rítmicas, etc.

Por otro lado, López Cano (2014) afirma que las investigaciones cualitativas “ponen su énfasis no en descubrir grandes normas sociales ni tendencias cuantificables, sino en indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas” (pp. 108); esto refleja la aspiración por entender el arte de Swallow. Además, los métodos cualitativos “prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada” (López Cano, 2014, pp. 108), esta investigación concuerda, ya que mediante el

uso de transcripciones y análisis se pretende estudiar, comprender e interpretar a Swallow. Por añadidura, López Cano (2014) afirma que “habitualmente nos interesa una práctica precisa desarrollada por algún sujeto específico, cuyo interés, en muchos casos, deriva no de su representatividad como miembro de un colectivo, sino de su singularidad y distinción” (pp. 109), es difícil encontrar una mejor cita que la referida sobre lo que representa la motivación para estudiar a fondo a Steve Swallow.

“Mientras que en los métodos cuantitativos el registro es muy sistematizado y los datos se recogen por medio de formularios o plantillas estables, en los cualitativos su recolección es más compleja y menos estandarizada” (López Cano, 2014, pp. 109). Esto se ve en la implementación de transcripciones pero también en el enfoque dentro de las mismas. Se optó por analizar el material para resaltar más su valor artístico ya que se considera que lo más valioso de Swallow es su capacidad de ‘contar historias’ al interpretar. Sin embargo fue posible ajustar el enfoque entre técnico y artístico de acuerdo a las necesidades del proyecto y al contenido de las transcripciones. Esto se debe a que la “flexibilidad de los métodos cualitativos los inserta en un continuo proceso interactivo que se va ajustando de acuerdo al desarrollo de la investigación y sus necesidades” (López Cano, 2014, pp. 108-109).

Se debe mencionar que únicamente en el análisis del acompañamiento de *Eiderdown* se utilizó un enfoque cuantitativo: se seleccionaron tres versiones de los años 1985, 2010 y 2020 y los resultados fueron proyectados en tablas y gráficos que comparan la recurrencia de los recursos utilizados en cada año.

2.2 Metodología

El tipo de método que fue seleccionado para este trabajo es el de la investigación documental, ya que “es un proceso ordenado y lógico de pasos que se siguen para formalizar una propuesta de investigación surgida de un problema en especial o derivada del planteamiento de una investigación teórica específica” (Muñoz Razo, 2011, pp. 102). En este caso el ‘problema’ es la falta de conocimiento disponible sobre la interpretación de Swallow y la propuesta

es proporcionar al lector con transcripciones y análisis que permitan enriquecer su conocimiento acerca de Swallow y su vocabulario musical.

Muñoz enfatiza que la investigación documental “se puede definir como aquella investigación científica que, mediante un proceso formal de análisis y reflexión, examina, recopila, interpreta y concentra datos e información sobre un tema específico” (Muñoz Razo, 2011, pp. 103). A pesar de que la información analizada consiste en extractos interpretativos de Swallow y no información cuantificable, el método concuerda con el escrito ya que hay un proceso de recolección (transcripción), examinación, reflexión e interpretación.

El método exacto que se utilizó puede categorizarse como investigación videográfica, también conocida como investigación audiovisual, ya que “se apoya en películas, videos, filminas, diapositivas y otros medios audiovisuales similares que permiten recopilar información” (Muñoz Razo, 2011, pp. 106), en este caso se utilizaron grabaciones de discos elaborados en estudio y de conciertos en vivo.

La finalidad de la investigación documental “es llegar a resultados que pueden ser el fundamento científico para la aceptación, el rechazo, la modificación o la generación de nuevos conocimientos de una disciplina en especial o en la ciencia en general” (Muñoz Razo, 2011, pp. 103). Debido a que, para cada lector, el valor de estudiar a Swallow es algo subjetivo, se decidió eludir las finalidades relacionadas con la aceptación y rechazo de los conocimientos, para concentrarse simplemente en esclarecer conocimientos de Swallow desempeñados en composiciones, acompañamientos y solos.

2.3 Estrategias metodológicas

Debido a que el trabajo se llevo a cabo mediante el método de investigación audiovisual, se utilizaron varios instrumentos propios del método. El término investigación audiovisual es intercambiable con observación, en este caso específico, esto se refiere a la escucha atenta de material fonográfico. Cano (2014) define a la observación “como la percepción no mediada por instrumentos (como la encuesta o los experimentos) donde destaca la relación directa entre el investigador y el fenómeno estudiado” (pp.111). Este estudio consiste en observación indirecta porque “la actividad que deseamos estudiar

no la observamos presencialmente sino a través del relato verbal, escrito o mediatizado (vídeo, audio, etc.) de alguien que participó en ella” (López Cano, 2014, pp. 111).

A pesar de que Cano enfatiza que la observación es la percepción no mediada por instrumentos, si existieron instrumentos beneficiosos. Entre estos están: *Amazing Slow Downer* (aplicación que permitió reducir la velocidad y crear *loops* que facilitaron el aprendizaje y subsecuente análisis del material) y *MuseScore* (*software* de notación musical que permite el desarrollo y visualización clara de las transcripciones y análisis).

2.4 Plan de Trabajo

El primer paso que se dio para iniciar este proyecto fue elegir a Swallow como el bajista a estudiar. Esto se dio porque el autor de este trabajo lo considera único. Después se investigó el material de Swallow para llegar a tener una mayor comprensión de los aportes que ha hecho al mundo del bajo y de la música en general, mediante una escucha atenta de sus discos como líder y como acompañante. También se llevó a cabo una investigación de la vida y carrera musical de Swallow donde se profundizó en sucesos relevantes como su transición al bajo eléctrico, su implementación del plectro o vitela, su método de composición, su técnica, su método de práctica, el amplificador como parte instrumento y más.

Subsecuentemente se creó un cuaderno de campo en donde se anotaron las canciones con una descripción de que podían aportar al ser estudiadas para crear un registro audiovisual (López Cano, 2014, pp.113). Luego se llevaron a cabo reflexiones sobre la naturaleza que tendría el análisis del escrito, esto se refiere a la definición de los objetivos específicos, donde el autor señaló al primero como el análisis y comprensión de las composiciones de Swallow, subsecuentemente se eligió el análisis de acompañamientos de Swallow y finalmente designó al tercer objetivo como la comprensión de los solos de Swallow. Sin embargo se decidió que el primer objetivo no debía llevar el mismo peso que los otros dos ya que el objetivo general se concentra en el lenguaje y estilo de Swallow, lo cuál es mucho más homogéneo a la interpretación que a la composición. Por otro lado solamente se analizaron las

composiciones de la autoría de Swallow que están en la lista de transcripciones, es decir: *Eiderdown*, *Falling Grace* y *Hullo Bolinas*, ya que al hacer esto se estudian canciones significativas de Swallow y al mismo tiempo hay un aporte teórico que permite una mejor asimilación del conocimiento en los análisis de los objetivos dos y tres.

El material que fue seleccionado para ser transcrito y analizado es el siguiente:

- El acompañamiento de la primera vuelta del solo de Steve Kuhn interpretando *Confirmation*
(https://www.youtube.com/watch?v=wRxAPqj-_R8)
- El acompañamiento de la última vuelta de Scofield y la primera vuelta del solo de Swallow interpretando *Everything I Love*, con Bill Stewart y John Scofield en *Leverkusener Jazztage 2010*
(<https://www.youtube.com/watch?v=zDN8mEjpNKY>)
- La primera vuelta del solo de bajo en *Falling Grace* del disco *Morning... Dreaming...* (2013) con Thomas Clausen.
- El acompañamiento durante la última vuelta de Burton y el solo de Swallow (2 primeras vueltas) en *Eiderdown* con *Gary Burton Quartet* en *Montreal Jazz Festival* (1985)
(<https://www.youtube.com/watch?v=LGAWj-f56TU>)
- El acompañamiento sobre *Eiderdown* en el disco *I.S.* (2010) de la primera vuelta del solo de trompeta de Tore Johansen.
- El acompañamiento de *Eiderdown* (en la primera vuelta de solo de Scofield) en el disco *Swallow Tales* (2020) de John Scofield, Steve Swallow y Bill Stewart.
- Finalmente se seleccionó el acompañamiento en el *head in* y en las primeras dos vueltas del solo de vibráfono de Burton en *Hullo Bolinas* del disco *Quartet Live!* (2009).

Una vez transcrito el material fonográfico, se empezaron a organizar las ideas para comenzar a analizar: esto se hizo mediante “interpretaciones o análisis intuitivos o sistematizados sobre lo que se observó (ya sea directamente o a través del análisis de un registro)” (López Cano, 2014). Es decir se empezó a direccionar el análisis mediante el aprendizaje de las líneas

de Swallow en el bajo eléctrico, la visualización en la partitura y la escucha de sus grabaciones.

Se desarrolló el primer objetivo que, como ya se señaló, consiste en el análisis armónico, rítmico y melódico de las composiciones *Falling Grace*, *Eiderdown* y *Hullo Bolinas*. Esto permitió entender de mejor manera a los acompañamientos y solos que fueron interpretados sobre las mismas composiciones en las siguientes etapas de la investigación.

El siguiente paso fue el análisis de los acompañamientos. Este giró en torno a la identificación de los recursos recurrentes y enfatizar la interpretación melódica de Swallow. En el caso del acompañamiento de *Eiderdown* el enfoque se centró en lo melódico ya que la mayoría del tiempo utiliza únicamente la figura rítmica de la negra; por otro lado en *Everything I Love* se llevó a cabo un análisis rítmico y melódico. Es importante mencionar que los acompañamientos fueron analizados como una sola melodía, es decir en su totalidad y no solo de una manera microscópica o específica. También se recalca que en el caso de *Eiderdown* se eligieron tres vueltas de acompañamientos sobre la misma forma pertenecientes a tres grabaciones distintas. Esto se hizo para poder entender las similitudes y diferencias en la interpretación de Swallow al acompañar sobre la misma base armónica en tres etapas de su vida: 1985, 2010 y 2020.

El último objetivo específico consiste en el análisis de los solos. Aquí se implementó una óptica específica a partir de la cual se analizaron los contenidos 'de compás en compás' para entender como se está delineando la armonía en la improvisación. Se realizó un análisis rítmico y un análisis melódico de todos los solos enfocado en recursos como el desarrollo de motivos, aproximaciones y resoluciones y frases cromáticas.

Estos análisis fueron inicialmente hechos a mano sobre las impresiones de los documentos y subsecuentemente fueron pasados a limpio en *MuseScore* para que su visualización sea más clara. También se utilizaron colores, *noteheads* distintos y anotaciones escritas para señalar las secciones

donde se está analizando o definiendo algo. Entre las dimensiones analizadas se encuentran: el ritmo, el uso de cromatismos, la implementación de arpeggios, movimientos escalares, uso del registro, melodías, motivos rítmicos y melódicos, la síncopa, balance rítmico entre tiempos débiles y fuertes e 'ida y vuelta' (como la llama el autor).

Por otro lado es importante mencionar que esta investigación fue aplicada a un recital final donde se interpretaron todas las canciones excepto *Confirmation*. También se realizó una composición, un *contrafact*, dos acompañamientos y un solo para expresar el aprendizaje que se obtuvo mediante la exploración de Swallow.

3 Resultados

3.1 Confirmation

Esta composición realizada por el saxofonista Charlie Parker en 1945 es una de las pocas elaboradas en su totalidad por Parker ya que él acostumbraba a utilizar las armonías de otras canciones para generar nuevas melodías sobre estas y por ende los resultados más recurrentes eran *contrafacts* (Goia, 2012, pp. 70 y Jr, 2019, pp. 2). A pesar de ser reconocida como una de las mejores composiciones de Parker, *Confirmation* no fue grabada hasta 1953 en la antepenúltima sesión grabación de Parker (Martin, 2020, pp. 94). La composición se caracteriza por el desarrollo lineal de su melodía, donde a pesar de llevar una forma AABA, Parker no repite fragmentos melódicos e incluso utiliza al puente como una sección para desarrollar su melodía (Koch, 1988, pp. 249).

En la versión de Steve Kuhn Trío (2012) el tema inicia con una introducción de piano por Kuhn que desemboca en un *contrafact* sobre el *head in*, donde la sección rítmica se incorpora. Para este análisis se transcribió el acompañamiento de la primera vuelta del solo de Kuhn, es decir el *chorus* que sigue inmediatamente al *head in*, que inicia en el minuto 2:15. Cabe recalcar que el arreglo de Kuhn no contiene cambios en la armonía ni en la forma y preserva la duración original de 32 compases. En las dos primeras A's, de este *chorus*, el baterista Billy Drummond está tocando un ritmo sencillo en los platillos mientras Swallow 'camina', Drummond se integra al *walking bass* en la sección B del tema y luego regresa al patrón rítmico de los platillos esta vez correspondido por Swallow.

Entre los principales resultados obtenidos del proceso de análisis están: la implementación de *Maj7 donde no corresponde*, el uso de 'ida y vuelta' y el uso de notas repetidas. Swallow está utilizando las séptimas mayores en acordes que tienen séptima menor, la razón de esta implementación inusual se puede ver en el análisis de 'ida y vuelta'.

3.1.1 Maj7 en Acordes de Séptima Menor

Las séptimas mayores están marcadas de rojo y rodeadas por un círculo.

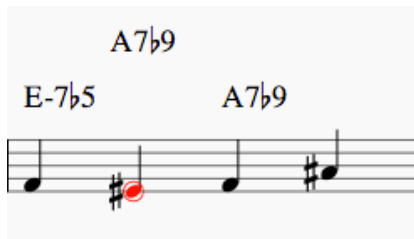


Figura 1. Sol sostenido en A7b9



Figura 2. Si Natural en C-7



Figura 3. La natural en Bb7



Figura 4. Fa sostenido en G7



Figura 5. Mi natural en C-7



Figura 6. La natural en Bb7

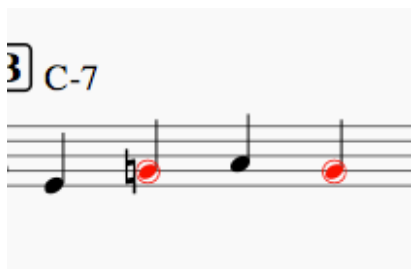


Figura 7. Si natural en C-7

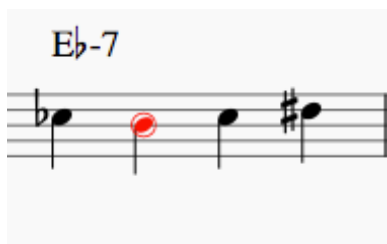


Figura 8. Re natural en Eb-7

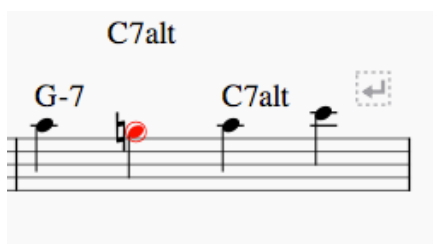


Figura 9. Si natural en C7alt



Figura 10. Sol sostenido en A7b9

La implementación de séptimas mayores se da siempre en tiempo débil (tiempos 2 o 4) lo cuál implica que Swallow las está utilizando como notas de paso. Estos hallazgos están directamente relacionados a los de el análisis de 'ida y vuelta'.

En Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1, Enric Herrera define bordadura como “una nota de aproximación, que va de una nota del acorde a la misma nota del acorde, por grado conjunto diatónico” (1995, p. 53). El autor de escrito no considera a los extractos analizados como bordaduras ya que Swallow no utiliza movimientos diatónicos mas cromáticos. En lugar de bordadura, se denominó 'ida y vuelta' a las líneas de Swallow que consisten en tocar una nota, tocar otra y regresar a la primera; este recurso se tomó en consideración ya que es bastante recurrente en la interpretación de Swallow y está relacionado a otras tendencias inusuales como el uso del maj7 en acordes de séptima menor.

3.1.2 'Ida y Vuelta'

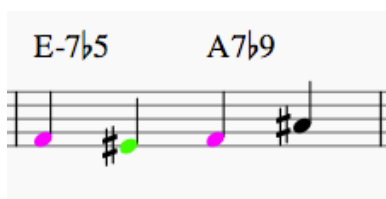


Figura 11. Ida y Vuelta sobre A7b9.



Figura 12. Ida y Vuelta sobre ii V7 a Bb.

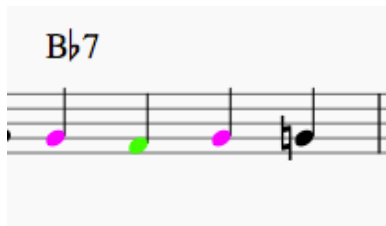


Figura 13. Ida y Vuelta sobre Bb7

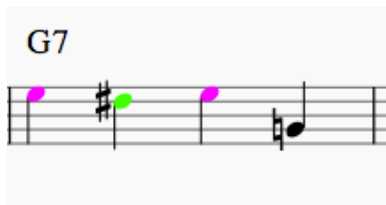


Figura 14. Ida y Vuelta sobre G7.



Figura 15. Ida y Vuelta sobre Bb7 y un ii V7 a G.



Figura 16. Ida y Vuelta. Tendencia de resolución a G.



Figura 17. Ida y Vuelta. Crea tendencia de ir a C la quinta de F7.



Figura 18. Ida y Vuelta funcionando como motivo en 3 primeros *beats* de cada compás.



Figura 19. Ida y vuelta sobre C7alt.

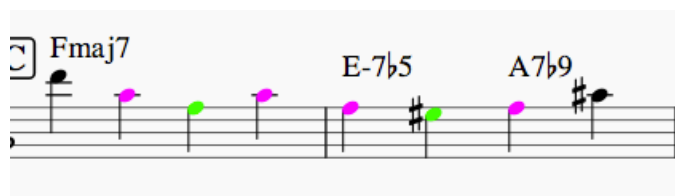


Figura 20. Ida y vuelta sobre Fmaj7 y otro sobre ii-7b5 V7b9 de D-7.

3.1.3 Notas Repetidas

Un recurso utilizado, aunque con menor frecuencia fueron las notas repetidas. Esto se puede ver en los siguientes ejemplos:



Figura 21. Notas repetidas en D-7 y el sustituto tritonal de G7 (Db7).

Esto sucede dos veces: en el tercer compás de la A y en el tercer compás de la A1.

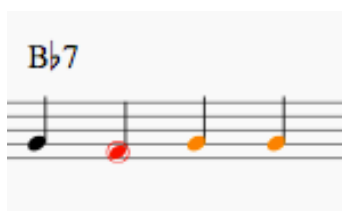


Figura 22. Bb repetido en *beats* 3 y 4.

3.2 *Everything I Love* (Acompañamiento)

Compuesta en 1941 por Cole Porter, su forma es AB y contiene 32 compases (16 la A y 16 la B). Porter utiliza armonías similares en las dos secciones, sin embargo en la parte B hay variaciones armónicas y melódicas que llevan a una resolución en el penúltimo compás. Debido a que es una canción que ha sido grabada por varios artistas, se llevó a cabo una transcripción de los acordes de la versión de Scofield, Swallow y Stewart. A continuación se presentan los resultados obtenidos del análisis rítmico y melódico del acompañamiento de Swallow sobre esta composición.

Análisis Rítmico:

Se analizaron los ritmos utilizados en esta línea ya que tiene una riqueza rítmica y no solo melódica. Entre los hallazgos principales están el uso de la última semicorchea de un pulso de negra (es decir: mi de ta-ka-di-mi), la ligadura de la misma (al siguiente ritmo) como un modo de anticipación y la implementación de esta última semicorchea no ligada combinada con una negra en el tiempo siguiente. También se señalaron los motivos rítmicos existentes en la línea de acompañamiento.

Las semicorcheas que anticipan están marcadas con un triángulo, las semicorcheas (no ligadas) que se combinan con el siguiente tiempo para formar un ritmo están marcadas de color cian, y los motivos están representados por color morado (el primero) y rojo (el segundo o la respuesta).

Cabe mencionar que en este y en análisis posteriores, los ritmos están escritos utilizando las figuras provenientes de la subdivisión de cuatro semicorcheas en el pulso de negra (ta-ka-di-mi), sin embargo lo que Swallow interpreta, en realidad, se debería expresar con figuras provenientes del tresillo de corchea (ta-ki-da). La decisión de expresar las figuras de esta manera se tomó ya que la mayoría de recursos educativos sobre jazz (que fueron explorados por este autor) utilizan las figuras provenientes de la subdivisión ta-ka-di-mi y no la subdivisión ternaria de ta-ki-da. Un ejemplo de un recurso estudiado que utiliza esta subdivisión es el libro *Modern Walking Bass Technique* de Mike Richmond.

3.2.1 Análisis Rítmico: Semicorcheas no ligadas

(ver notas en color cian)



Figura 23. Semicorchea no ligada (1er sistema, 4to compás)



Figura 24. Semicorchea no ligada (2dos sistema, quinto compás)

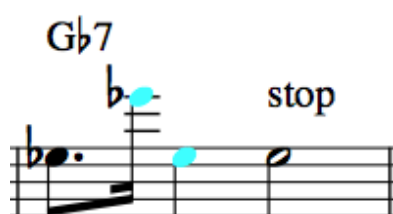


Figura 25. Semicorchea no ligada (3er sistema, decimo compás)

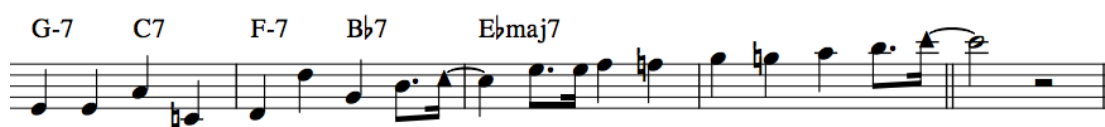


Figura 31. Semicorcheas ligadas en compases 30 y 32 del 8vo sistema.

En la gran mayoría de los casos Swallow esta quitando el énfasis del tiempo fuerte (primer tiempo) mediante la ligadura de la semicorchea del anterior tiempo.

3.2.3 Análisis Rítmico: otras características.

Otra característica singular de este acompañamiento se da en el compás 10, donde Swallow utiliza una blanca para crear una pausa en la línea que hasta ese momento era bastante activa.

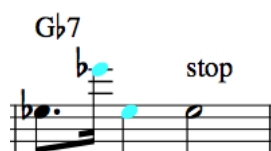


Figura 32. Blanca para crear *Stop time*



Figura 33. Motivo y Respuesta (compases 18-20)



Figura 34. Motivo y respuesta (compases 20-22)

Análisis Melódico:

Los principales hallazgos del análisis de este acompañamiento son: la implementación de 'ida y vuelta', el uso de notas repetidas y el contorno melódico, que Swallow realiza deliberadamente, para dar entrada a su propio solo.

3.2.4 Análisis Melódico: 'ida y vuelta'.

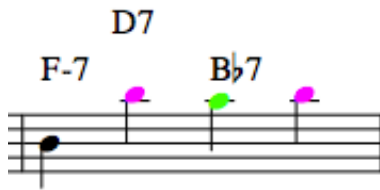


Figura 35. Ida y Vuelta en D7 (compás 8)

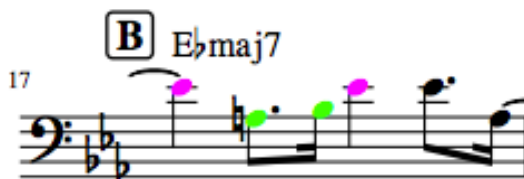


Figura 36. Ida y Vuelta en Ebmaj7 (nótese que usa dos notas en el centro)



Figura 37. Ida y Vuelta para delinear la raíz y séptima (compás 24)



Figura 38. Ida y Vuelta en Ebmaj7 y A7#11 (compases 1 y 2)

3.2.5 Análisis Melódico: notas repetidas.



Figura 39. Repite el sol en ii V7 (compás 29).



Figura 40. Repite las raíces en compases 27 y 28.

3.2.6 Análisis Melódico: otros recursos.

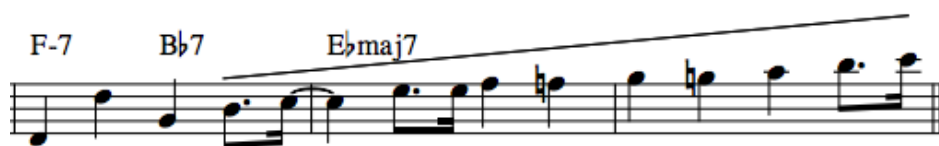


Figura 41. Crea línea ascendente que lleva a su solo.

3.3 Everything I Love (Solo)

El solo de Swallow es un gran recurso de estudio por varios motivos, entre los cuales cabe destacar: su amplio uso del registro, creación de melodías coherentes, la implementación de motivos rítmicos y melódicos, la delineación de la armonía y muchos más. Se iniciará con la presentación del análisis de los motivos que Swallow implementa en su improvisación. Para esto se utilizaron conceptos teóricos que permiten entender cada motivo de una mejor manera para generar un análisis provechoso. Estos conceptos son: la definición del tipo de motivo y la definición del tipo de semifrase (dos o más motivos).

Entre los tipos de motivo existen 3:

“Anacrúsico: comienza antes del inicio de la frase.”

“Tético: comienza en el primer pulso.”

“Acéfalo: comienza con silencio.”

Entre los tipos de Semifrase están:

“Masculino: (conclusivo) el final coincide con el acento.”

“Femenino: (suspensivo) el final se produce luego del acento produciendo una sensación de suspensión.”

(Crespo, 2009)

3.3.1 Análisis de Motivos

Figura 42. Semifrase suspensiva (compases 1-4)

Figura 43. Mi de Takadimi (compases 7-10)

Figura 44. continuación de Mi de Takadimi (compases 9 y 10).

Figura 45. Crea motivo recurriendo a Ab (compases 11 y 12).

Figura 46. Recurre a Ab en (compás 13), Motivos Anacrúsico y el desarrollo pero Acéfalo.

Musical notation for Figure 46. The staff shows a melodic line with chords A-7 \flat 5, D7, and G7. The notation includes various motifs and phrases labeled below the staff:

- M. Acéfalo/
- M. Anacrúsico/
- M. Acéfalo/
- M. Tético/
- Espejo/
- Semifrase Suspensiva (en 2 1/2)
- Semifrase Suspensiva (en 4 1/2)

Figura 47. Dos semifrases suspensivas (compases 22-24).

Musical notation for Figure 47. The staff shows a melodic line with chords Fm7 and F \sharp dim. The notation includes a motif labeled below the staff:

- M. Tético Suspensivo/

Figura 48. Motivo Tético (compás 28)

Musical notation for Figure 48. The staff shows a melodic line with chords G-7 and C7. The notation includes a motif labeled below the staff:

- M. Acéfalo suspensivo

Figura 49. Responde al compás 28 con un motivo Acéfalo suspensivo.

3.3.2 Análisis de aproximaciones y resoluciones.

En *Developing a Jazz Language*, Jerry Bergonzi define a una nota de aproximación o *target note* como una o varias notas que enmarcan o rodean a una nota objetivo o de resolución (Bergonzi, 2003, pp. 53). Este escrito utiliza únicamente el enfoque de Bergonzi para analizar a Swallow ya que los términos apoyatura, bordadura o anticipación, corresponden al campo de la composición y no se prestan de una manera adecuada al momento de analizar música improvisada. Las aproximaciones se pueden visualizar en color magenta mientras que las resoluciones están marcadas con anaranjado.



Figura 50. Compás 5

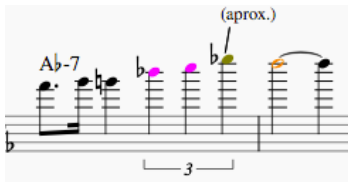


Figura 51. Compases 13 y 14



Figura 52. Compases 15 y 16

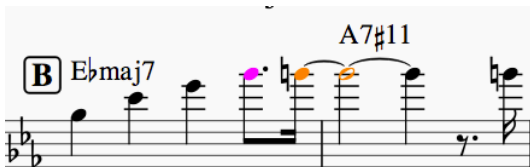


Figura 53. Compases 17 y 18

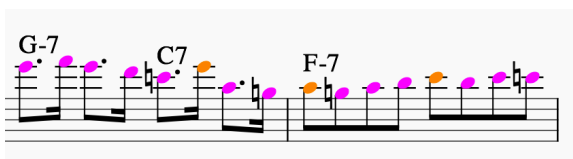


Figura 54. Compases 20 y 21



Figura 55. Compases 21-24



Figura 56. Compases 30 y 31

3.3.3 Frases Cromáticas

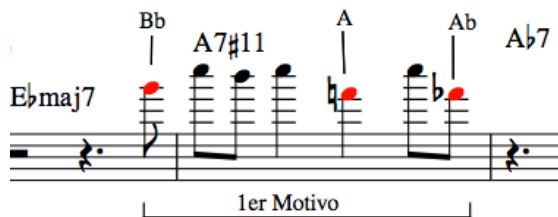


Figura 57. Idea con base cromática (compases 1 y 2)



Figura 58. Rodea al fa y se aproxima a otras resoluciones mediante cromatismos (compás 5 y 6)

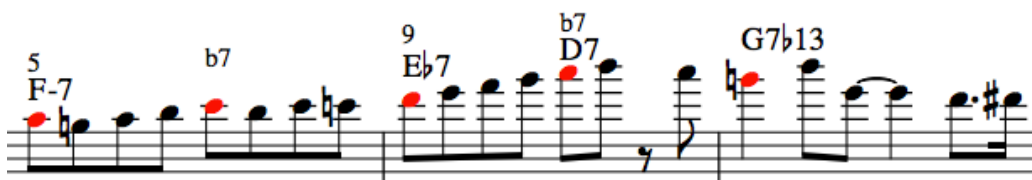


Figura 59. Especialmente cromático en compás 21 (F-7), resuelve a la tercera de G7 mediante un cromatismo (compás 23).

3.4 Falling Grace

Falling Grace es una de las composiciones más conocidas de Steve Swallow. La composición forma parte del Real Book desde los mediados de los 70's. En la entrevista realizada por Phil Farnsworth, Swallow reflexiona sobre el proceso creativo de la composición de esta canción. Menciona que esta es la segunda composición de la cuál asume el crédito compositivo, la considera un pequeño ensayo de lo que aprendió durante Marzo y Abril de 1965 y la

compuso en el piano del compositor George Russell debido a que Swallow se quedó en la casa de Russel unos meses. Se considera una persona afortunada ya que siempre pensó que esa canción debía pertenecer a Russel (el dueño del piano) pero terminó siendo suya debido a su breve estadía en la casa de Russel (Swallow, Expert Testimony: Steve Swallow).

Swallow menciona que al componerla estaba pensando en escribir una canción que pudiera resonar con el idioma de el pianista Bill Evans. De hecho, su título viene de un juego de palabras donde implica "*Falling Race*", Swallow consideraba que la cultura blanca de la época estaba en decadencia y al mismo tiempo era capaz de producir obras de arte increíblemente hermosas, Swallow consideraba a Bill Evans como la figura que personificaba a estas dos fuerzas polarizadoras. Swallow acepta que no está orgulloso de los pensamientos que dieron origen a ese título y menciona que si la hubiera compuesto recientemente la nombraría de otra manera (Swallow, Expert Testimony: Steve Swallow). A continuación se presentará un análisis de la composición *Falling Grace*.

3.4.1 *Falling Grace* Análisis de Composición

Falling Grace
Análisis de Composición

Steve Swallow

♩ = 175 Neapolitan Vi Chord (bIIImaj7 de Gm) V7b9b13
A♭maj7 D7♯9♯13

Inicia en Gm aeolico

I-
Gm (F-7) V7 B♭7 Imaj7 V7b13
E♭maj7 D7♯13

Modula a Eb pero regresa enseguida a Gm

ii-7 Gm V7 Imaj7
C7 Fmaj7

Pero es Gm Dorian ya que cumple una funcion de ii-7 en un (ii V7 Imaj7) de Fmaj7

vii-7b5 V7b13/vii- Em
F♯m7♯5 B7♯13

Em: ii-7b5 V7 i

Figura 60. Arreglo original y análisis de *Falling Grace* (pg. 1) tomado de (wattxtrawatt)

13 ii-7 Am7 V7 D7 Imaj7 Gmaj7 ii-7 Cm7

16 #iidim C \flat dim Imaj7 B \flat maj7/D o iii- IVmaj7 Ebmaj7

19 iim7b5 Em7 \flat 5 V7b13 A7 \flat 13 i- Dm (G7)

22 (C-7) V7/Imaj7 F7 Imaj7 B \flat maj7 IVmaj7 Ebmaj7

25 Imaj7 A \flat maj7 IVmaj7 D \flat maj7

Acende cromáticamente desde el segundo grado de B \flat utilizando un disminuido para el #ii.

inicia una cadena de ii V7, ii V7, etc.

La cadena resuelve en Bbmaj7 que sube al lidio de la tonalidad y vuelve a subir una cuarta hasta el Abmaj7 inicial.

Llega al mismo Abmaj7 que al inicio pero vuelve a subir siguiendo el motivo de la melodía hasta el Dbmaj7 lidio.

2

Figura 61. Arreglo original y análisis de *Falling Grace* (pg. 2) tomado de (wattxtrawatt)

Como se puede visualizar el arreglo original de la composición está caracterizado por la riqueza rítmica que propone mediante la interacción entre la mano izquierda y la mano derecha del piano. Igual que en

Confirmation de Charlie Parker, *Swallow* no repite secciones, lo cuál genera mayor libertad melódica y armónica por los 26 compases que componen la forma. *Swallow* implementa motivos como el uso del tresillo de negra para la melodía (compases 2, 5, 7-9, 16-17 y 23-25) y el motivo melódico de ascenso y descenso (ver figuras 62-65).



Figura 62. Motivo de ascenso y descenso (compás 11)



Figura 63. Motivo de ascenso y descenso (compás 13)



Figura 64. Motivo de ascenso y descenso (compás 20)



Figura 65. Motivo de ascenso y descenso (compás 22)

Swallow también utiliza los tresillos de negra para desarrollar la melodía del cierre del tema, en estos se omite la primera nota del tresillo y las siguientes son la raíz (u octava) y la segunda (o novena) del acorde, la tercera nota (perteneciente al siguiente compás) es siempre la séptima del nuevo acorde. Esto se repite mientras la progresión armónica va subiendo por cuartas: Bbmaj7 (con La en la melodía), Ebmaj7 (con Re en la melodía), Abmaj7 (con Sol en la melodía) y cierra en Dbmaj7 (con Do en la melodía) (ver compases 23-26 en la Figura 61).

Otra característica que hace única a esta composición es el acorde de sexta napolitana en los primeros compases. Swallow utiliza un Abmaj7 que va a un D7/ F# para ir a un G-7, esto analiza: G-7: bIIImaj7 V7, también se podría considerar proveniente de un G-7: IV V7 pero en este caso la tercera del IV se hace menor y la quinta aumentada.

Por otro lado la armonía se caracteriza por no tener un centro tonal estable ya que cuando utiliza progresiones como ii V I, la resolución forma parte de una nueva tonalidad (ver ejemplo en figura 66).

Figura 66. Resolución de G eólico a G dórico

Cabe recalcar que este arreglo no es interpretado frecuentemente de manera exacta y que la mayoría de las versiones, como la de Bill Evans & Eddie Gómez (Intuition, 1975) o Chick Corea & Gary Burton (In Concert, Zurich, 1979), lo interpretan de maneras distintas, esto también sucede en las versiones que ha grabado Swallow.

3.4.2 Análisis del solo en *Falling Grace*

La versión que se eligió para este análisis es la del disco *Morning...Dreaming...* (2014) de Thomas Clausen con Steve Swallow. Este disco es único por su simplicidad que proviene del formato de bajo eléctrico y

piano, la interpretación es bastante interactiva y el pulso es estable a pesar de no tener batería en el formato. Se transcribió la primera vuelta del solo de bajo que inicia después del *head in* (minuto 1:14 - 1:46), a pesar de ser corta en duración el contenido fue muy provechoso para el análisis. El análisis se centró en entender las aproximaciones y resoluciones y aspectos rítmicos como la síncopa, ya que estas son las que proporcionan el mayor aporte.

3.4.2.1 Análisis de Aproximaciones y resoluciones

Las aproximaciones se pueden visualizar en color magenta mientras que las resoluciones están marcadas con anaranjado.

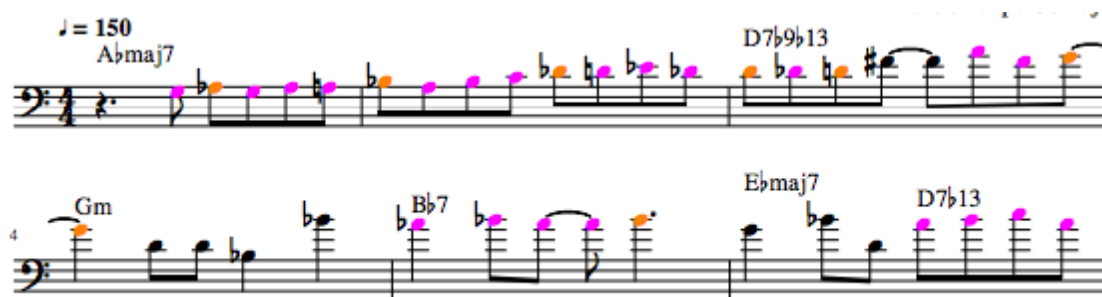


Figura 67. Aproximaciones y resoluciones (compases 1-6).

Nótese que la última nota resuelve en la siguiente figura (Figura. 68).

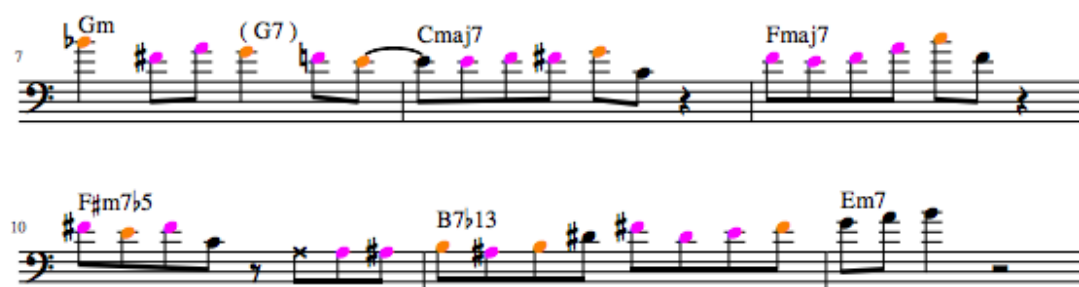


Figura 68. Aproximaciones y Resoluciones (compases 7-12)

Figura 69. Aproximaciones y resoluciones (compases 13-18)

Figura 70. aproximaciones y resoluciones (compases 19- 24)

3.4.2.2 Análisis Rítmico

Figura 71. Análisis Rítmico (compases 1-6)

En el libro *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*, Enric Herrera define la síncopa como “las notas que atacan en tiempo o parte débil o semifuerte y se prolongan más allá del tiempo o parte en la que han atacado sobre otro de igual o mayor importancia” (1995, p. 21). Al analizar la Figura 71 se puede observar como Swallow utiliza la síncopa en dos ocasiones (compases 3 y 5), esta implementación cambia la dirección de sus frases y

expande las posibilidades rítmicas para el desarrollo de motivos (compás 5 y su respuesta en el compás 6).

Figure 72 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 7 with a Gm chord and contains two rhythmic motifs: 'Motivo' and 'Mismo Motivo'. The second staff starts at measure 10 with an F#m7b5 chord and contains a 'Resuelve en Downbeat' label. Chords shown include Gm, (G7), Cmaj7, Fmaj7, F#m7b5, B7b13, and Em7. 'ghostnotes' are indicated with arrows pointing to notes in the second staff.

Figura 72. Análisis Rítmico (Compases 7-12)

La anticipación que sucede yendo del compás 7 al 8, también se puede considerar una síncopa.

Figure 73 shows a close-up of measures 8 and 9. It features two 'Motivo Anacrúsico' labels under the notes. Chords shown are Cmaj7 and Fmaj7. 'ghostnotes' are indicated with arrows pointing to notes in measure 9.

Figura 73. Motivos en compases 8 y 9

Se observa el uso recurrente de motivos rítmicos iguales o similares en los que únicamente cambia las notas para delinear la armonía pero mantiene el ritmo, también implementa *ghost notes* utilizando el plectro y finaliza la idea a 'cayendo a tierra' para cerrar.

Figure 74 shows two staves of musical notation in bass clef. The first staff starts at measure 13 with an Am7 chord and contains labels for 'Resuelve en Downbeat', 'Motivo 1', and 'Igual a Motivo 1+ resolución en upbeat'. The second staff starts at measure 16 with a C#dim chord and contains labels for 'Upbeats' and 'Corchea Swing'. Chords shown include Am7, D7, Gmaj7, Cm7, C#dim, Bbmaj7/D, and Ebmaj7.

Figura 74. Análisis Rítmico (compases 13-18).

Swallow implementa ideas sincopadas para generar variedad rítmica.

The image displays two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains three measures with chords $Em7\flat5$, $A7\flat13$, and $Dm7$. The second staff contains three measures with chords $F7$, $B\flat maj7$, and $E\flat maj7$. Brackets under the first two measures of each staff are accompanied by the text: "La mezcla entre corchea *Swing* y negras crea un movimiento hacia adelante".

Figura 75. Análisis Rítmico (compases 19-24).

La mezcla entre corchea swing y negras crea un movimiento hacia adelante (similar al de sus acompañamientos), nótese como la síncopa puede ser considerada una anticipación.

3.5 Eiderdown

Esta fue la primera composición de Swallow, la realizó porque su amigo, el baterista, Pete LaRoca le retó a escribir una canción ya que Swallow siempre hablaba de componer pero nunca lo hacía. En la época de 1960, Swallow estaba en Berlín con *Art Farmer Quartet* y utilizó el piano del bar en el que tocaban para componer la canción, al finalizarla se la presentó a Art Farmer y la siguieron tocando desde entonces, Swallow considera este evento como el inicio de su carrera como compositor (Swallow, a fireside chat with Steve Swallow, 25 & Swallow, Expert Testimony: Steve Swallow).

3.5.1 Análisis de la composición

EIDERDOWN
Análisis de composición

Steve Swallow

Med. Fast
♩ = 110

A

R b9 #9 E-7
5 4 b3

C-7 G-(maj7)
5 6 b7 R b7 6 b3 2 1

A1

B7alt E-7
#9 3 #11 3 #9 b9 5 4 b3

C-7 G-(maj7)
5 R
anticipa el C7

B

C7 Fmaj7
3 2 3 5
anticipa el Fmaj7 Implica Dórico

F-7 Bb7 Ebmaj7
6 9 3 9 3 5
anticipa el Ebmaj7

Eb7 D7(alt) (es D7b13 no Alt) G-(maj7) G-7 C7
5 5 b6 b7 5 4 b3 6 b7

Fmaj7 A7(alt) D-7 G7 G-7 C7
5 maj7 b6 b7 5 4 b7 5 4 G-11 R
anticipa el D-7

Figura 76. Análisis de *Eiderdown* (AA1B) tomado de (wattxtrawatt)

Es un ritmo similar a otras A's.

Anticipa el E-7

Figura 77. Análisis de *Eiderdown* (A2 o C) tomado de (wattxtrawatt)

Se puede observar que Swallow utilizó un concepto mucho más simple para esta composición, ya que se basa en la utilización de ritmos repetitivos (tresillo de negra y corcheas). También se puede observar como adapta la melodía de su motivo rítmico a la armonía (ver números/ 'grados de la escala' que están escritos debajo de cada nota), esto mantiene un nivel de simplicidad en la composición mientras se delinea la armonía perfectamente (ver ejemplo en Figura 78).

Med. Fast
♩ = 110

Figura 78. Adaptación de melodía a la armonía

Un recurso recurrente es la enfatización del *upbeat* del tercer tiempo (ver notas marcadas en rojo en las figuras 76 y 77). Otro recurso son las anticipaciones rítmicas en la sección B. Swallow utiliza la parte débil del cuarto tiempo para anticipar la nota del siguiente compás (Herrera, E. 1995, p. 74), de esta manera está delineando el acorde subsecuente y no el acorde en el que se encuentra (ver ejemplos en Figuras 79 y 80).



Figura 79. Anticipación a Fmaj7



Figura 80. Anticipación a Ebmaj7

3.5.2 Análisis del acompañamiento en *Eiderdown* (de tres grabaciones distintas).

Para el análisis de este acompañamiento se eligieron tres vueltas de tres grabaciones distintas:

1. El acompañamiento durante la última vuelta del solo de Gary Burton en *Eiderdown* con *Gary Burton Quartet* en *Montreal Jazz Festival* (1985) (inicia en el minuto 6:10) <https://www.youtube.com/watch?v=LGAWj-f56TU>.
2. El acompañamiento sobre *Eiderdown* en el disco *I.S.* (2010) de la primera vuelta del solo de trompeta de Tore Johansen (inicia en el minuto 0:44).
3. El acompañamiento de *Eiderdown* (en la primera vuelta de solo de Scofield) en el disco *Swallow Tales* (2020) de John Scofield, Steve Swallow y Bill Stewart (inicia en el minuto 0:41).

Los resultados se presentan de una manera comparativa para ilustrar como Swallow acompaña en cada sección de la canción en tres etapas de su vida. Dentro de las figuras del análisis se pueden observar notas en color magenta y verde que ilustran los lugares donde Swallow esta utilizando 'ida y vuelta', también hay notas (en el primer tiempo) que están rodeadas por un círculo,

estas indican los lugares donde Swallow utiliza inversiones para iniciar el compás, finalmente se anotaron los notas donde Swallow utiliza maj7 o b7, 'donde no corresponde' (teóricamente), mediante el uso de *note heads* triangulares; en las ocasiones donde Swallow toca un Fa natural sobre el acorde G-maj7 se utilizó un triángulo horizontal para distinguir a las séptimas menores (sobre acordes de séptima mayor) de los más recurrentes, que son, séptimas mayores (sobre acordes de séptima menor).

3.5.2.1 Sección A (primera A)

Figura 81. Sección A en Montreal (1985)

Figura 82. Sección A en I.S. (2010)

Figura 83. Sección A en Swallow Tales (2020)

El proceso de análisis toma prestado elementos del método cuantitativo para que la visualización de los elementos sea más fácil de percibir.

Tabla 1. Tabla comparativa de la primera A en los años 1985, 2010 y 2020.

Sección A	Montreal (1985)	I.S (2010)	Swallow Tales (2020)
Ida y Vuelta	5	5	3
Inversiones	4	2	1
Maj7/ b7	0	2	6

3.5.2.2 Sección A1 (segunda A)

Figura 84. A1 en Montreal (1985)

Figura 85. A1 en I.S. (2010)

Figura 86. A1 en Swallow Tales (2020)

Tabla 2. Tabla comparativa de segunda A en 1985, 2010 y 2020.

A1	Montreal (1985)	I.S. (2010)	Swallow Tales (2020)
Ida y Vuelta	7	5	1
Inversiones	5	1	3
Maj7/ b7	1	2	4

3.5.2.3 Sección B

Figure 87 shows the musical score for Section B in Montreal (1985). The score is written in bass clef and consists of four staves. The first staff (measures 17-20) starts with a **C7** chord and features a melodic line with chromaticism (cromatismos) leading to an **Fmaj7** chord. The second staff (measures 21-24) includes **F-7**, **Bb7**, and **Ebmaj7** chords. The third staff (measures 25-28) includes **Eb7**, **D7alt**, **G-maj7**, **G-7**, and **C7** chords, with a performance instruction "Toca D7b13" above the **D7alt** chord. The fourth staff (measures 29-32) includes **Fmaj7**, **A7alt**, **D-7**, **G7**, **G-7**, and **C7** chords, also featuring chromaticism (cromatismos). Brackets labeled "1" and "2" are placed under the first two measures of the third staff.

Figura 87. Sección B en Montreal (1985)

Figure 88 shows the musical score for Section B in I.S. (2010). The score is written in bass clef and consists of four staves. The first staff (measures 17-20) starts with a **C7** chord and features a melodic line leading to an **Fmaj7** chord. The second staff (measures 21-24) includes **F-7**, **Bb7**, **Ebmaj7**, and **G-maj7** chords. The third staff (measures 25-28) includes **Eb7**, **D7alt**, **G-7**, and **C7** chords, with a performance instruction "Descenso Cromático" above the **D7alt** chord. The fourth staff (measures 29-32) includes **Fmaj7**, **A7alt**, **D-7**, **D7**, **G7**, **G-7**, and **C7** chords.

Figura 88. Sección B en I.S. (2010)

Figura 89. Sección B en Swallow Tales (2020)

Tabla 3. Tabla comparativa de la sección B en 1985, 2010 y 2020.

Parte B	Montreal (1985)	I.S. (2010)	Swallow Tales (2020)
Ida y Vuelta	4	4	6
Inversiones	4	7	9
Maj7/ b7	2	1	6

3.5.2.4 Sección C (A2 o cierre)

Figura 90. A2 en Montreal (1985)

Figura 91. A2 en I.S. (2010)

Figura 92. A2 en Swallow Tales (2020)

Tabla 4. Tabla comparativa de la sección C o A2 en 1985, 2010 y 2020.

A2 o C	Montreal (1985)	I.S. (2010)	Swallow Tales (2020)
Ida y Vuelta	5	4	2
Inversiones	3	2	2
Maj7/ b7	1	0	3

Estos datos también se pueden expresar en un gráfico de manera general, sumando los valores todas las secciones, se expresa la totalidad de los recursos utilizados por Swallow en una vuelta entera.

Tabla 5. Tabla comparativa de los recursos utilizados sobre una vuelta entera en 1985, 2010 y 2020.

1 Vuelta entera	Montreal (1985)	I.S. (2010)	Swallow Tales (2020)
Ida y Vuelta	21	18	12
Inversiones	16	12	15
Maj7/ b7	4	5	19

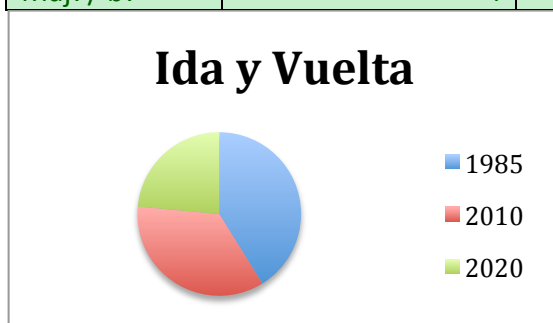


Figura 93. Gráfico comparativo de la implementación de 'ida y vuelta' sobre *Eiderdown* en 1985, 2010 y 2020.



Figura 94. Gráfico comparativo de la implementación de Inversiones sobre *Eiderdown* en 1985, 2010 y 2020.

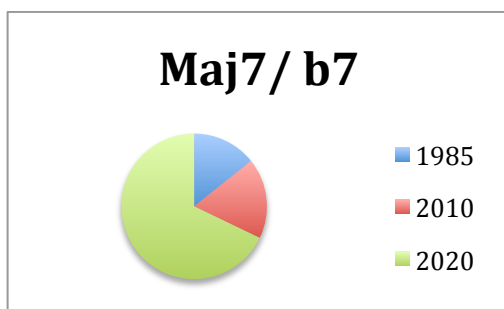


Figura 95. Gráfico comparativo de la implementación de Maj7/ b7 donde no corresponden sobre *Eiderdown* en 1985, 2010 y 2020.

3.5.2.5 Otros Recursos

Otros recursos utilizados en estos acompañamientos son: el uso de cromatismos, la implementación del b9 en los compases 25 y 26 de la sección B y la inserción de la nota Fa natural sobre G-maj7 al final de la A1 o A2 para regresar al acorde B7alt.

Frases Cromáticas: Existen ejemplos que emplean elementos de cromatismo en las tres grabaciones estudiadas, sin embargo los ejemplos más representativos están en la versión del concierto de Montreal de 1985. Estos extractos son únicos por los ascensos prolongados que siempre llegan a un objetivo coherente (ver figuras 96 y 97).



Figura 96. Ascenso cromático (compases 17-20) en Montreal año 1985.

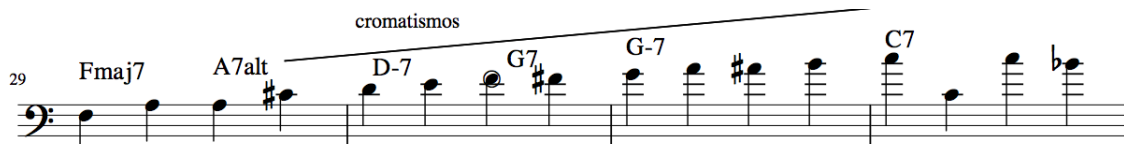


Figura 97. Ascenso cromático (compases 29-32) en Montreal año 1985.

Implementación de b9: Estos ejemplos suceden sobre los acordes Eb7 y D7alt de la sección B en los compases 25 y 26, a diferencia de las frases cromáticas, estas suceden únicamente en Swallow Tales (2020) y en I.S. (2010). Swallow emplea la segunda bemol como inversión en ambos ejemplos, a pesar de que este delineando el primer tiempo un semitono arriba de la raíz, el efecto que se crea es interesante. Otra característica de estas frases es que al utilizar estas inversiones para delinear los acordes (Eb7, D7alt y G-maj7), Swallow esta creando un descenso cromático a partir del primer tiempo de cada compás (ver Figuras 98 y 99).

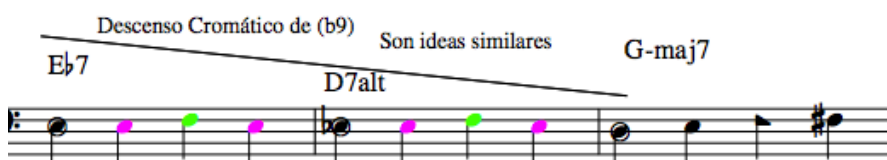


Figura 98. Descenso cromático empleando inversión de b9 (compases 25-27 en Swallow Tales)

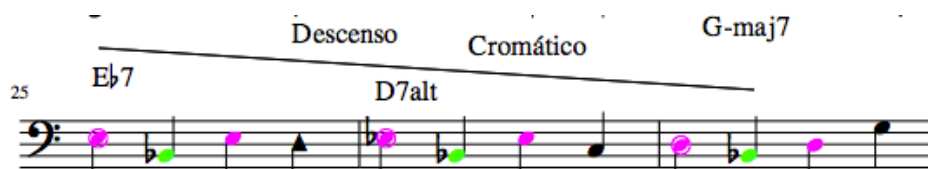


Figura 99. Descenso cromático empleando b9 en I.S. (compases 25-27)

Fa natural sobre G-maj7 para ir a B7alt: En el concierto de Montreal (1985) Swallow toca un Fa natural sobre el último tiempo del compás de G-maj7 para regresar a B7alt, esto crea una sensación de que Swallow está anunciando el

cambio armónico que sucede en el siguiente tiempo. Esto es más notorio cuando Swallow implica el F# sobre el G-maj7 y luego el F natural (ver Figuras 100 y 101).



Figura 100. Fa natural en último tiempo (final de Sección A en Montreal)

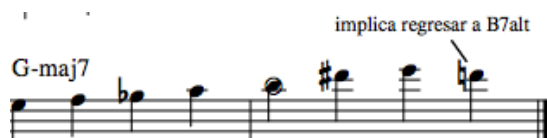


Figura 101. Fa natural en el último tiempo (final de Sección C)

3.5.2.6 Otras Características

Un hecho muy interesante es que Swallow repite líneas exactas o casi exactas a lo que tocó en grabaciones 35 años antes o simplemente a lo que tocó en la anterior A (ver Figuras 102-105).



Figura 102. Frase en Montreal compases 3 y 4

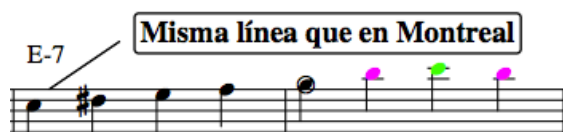


Figura 103. Compases 3 y 4 en I.S. = a compases 3 y 4 en Montreal

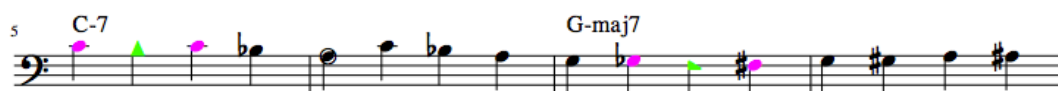


Figura 104. Compases 6-8 en I.S.



Figura 105. Compases 14-16 en I.S.

3.5.3 Análisis del solo en *Eiderdown*

El solo que fue seleccionado pertenece únicamente a la versión de Montreal en 1985. En este concierto la agrupación *Gary Burton Quartet* está conformada por Gary Burton en el vibráfono, Makoto Ozone en el piano, Adam Nussbaum en la batería y Steve Swallow en el bajo eléctrico. Durante su solo Swallow es acompañado por Burton y Nussbaum; Ozone entra en el *head out*. El análisis de este solo se centró principalmente en los motivos, aproximaciones y resoluciones e hizo foco en entender aspectos rítmicos como la síncopa.

3.5.3.1 Análisis de Motivos



Figura 106. Semifrase suspensiva (compases 7 y 8)

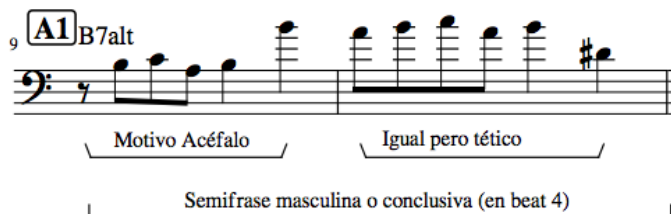


Figura 107. Semifrase conclusiva (compases 9 y 10)

Figure 108: Musical notation for E-7. The first measure contains a 'M. tético' motif, and the second measure contains an 'Espejo' motif. The entire phrase is labeled 'Semifrase/ motivo suspensivo en 4 1/2'.

Figure 109: Musical notation for G-maj7. The first measure contains a 'M. tético' motif, and the second measure contains an 'Espejo' motif. The entire phrase is labeled 'Semifrase/ motivo suspensivo en 4 1/2'.

Figura 108. Semifrase suspensiva (compases 11 y 12)

Figura 109. Semifrase suspensiva igual a la anterior (compases 15 y 16)

Son dos finales para dos sistemas consecutivos (3 y 4), a pesar de que exista mucho contenido melódico entre estos dos cierres Swallow es consciente de las ideas que ya tocó, esto se evidencia ya que repite el mismo ritmo tres compases después.

Figure 110: Musical notation starting at measure 17 with a C7 chord. The motif is labeled 'Motivo Acéfalo' and the phrase is labeled 'Semifrase suspensiva en 4 1/2'.

Figura 110. Motivo Suspensivo (compás 17)

Implementa el valor de la negra sobre la parte débil de los tiempos 3, 4 y altera ritmo en la exposición final del motivo.

Figure 111: Musical notation starting with an Fmaj7 chord. The first motif is labeled 'M. Acéfalo' and the second is 'M. tético'. The phrase is labeled 'Semifrase suspensiva o femenina en beat 3'.

Figura 111. Semifrase suspensiva (compases 19 y 20)

Figure 112: Musical notation starting at measure 21 with an F-7 chord. The motif is labeled 'M. Anacrúsico' and the phrase is labeled 'Semifrase Musculina o conclusiva en beat 4'.

Figura 112. Semifrase conclusiva (inicia al final del compás 20 hasta compás 22)

Su motivo introduce *upbeats* (tiempos débiles) pero estos siempre resuelven a *downbeats* (a tierra).

$E\flat$ maj7
 Sincopa / M. Anacrúsico / M. tético / A tierra /
 Semifrase conclusiva en beat 4 de segundo compás

Figura 113. Semifrase conclusiva compuesta de dos motivos uno exterior y otro interior (compases 23 y 24)

El primer motivo exterior tiene síncopa mientras el segundo motivo exterior no es sincopado. Esta variedad enriquece la idea ya que crea un desarrollo rítmico pequeño.

G-7 C7
 Motivo tético masculino /
 29 Fmaj7 A7alt
 Motivo tético masculino /

Figura 114. Motivo tético conclusivo (compás 28)

Figura 115. Motivo tético similar a compás 28 en compás 29.

Mantiene el ritmo mientras adapta su melodía a los requerimientos armónicos.

D-7 G7 G-7
 R apoyatura escala / R apoyatura cromatismo / R apoyatura escala / R apoyatura cromatismo /
 Motivo melódico suspensivo termina en 1 1/2 del siguiente compás /

Figura 116. Motivo melódico suspensivo (compases 30-32).

Su motivo se crea a partir de sus decisiones melódicas, obsérvese como Swallow repite la fórmula melódica del primer compás en el segundo.



Figura 117. Motivo rítmico suspensivo (compás 32)

La implementación de *ghost notes* crea la sensación de que la Figura 117 es la continuación de la sucesión de corcheas de la Figura 116, sin embargo si se ignorara el efecto de *ghost notes* se puede percibir como Swallow en realidad esta creando una idea sincopada con las notas que esta enfatizando.

Figura 118. Semifrase suspensiva (compases 33 y 34)

Figura 119. Semifrase masculina conclusiva (compases 37-39)

Figura 120. Motivo Acéfalo (compás 40)

Figura 121. Mismo motivo pero Tético (compás 41)

Aquí Swallow utiliza el mismo motivo basado en aproximaciones y solo se adapta a la armonía que cambia al inicio de su segunda vuelta.

Figura 122. Motivo Anacrúsico, y su continuación en Tético, forman una semifrase conclusiva (compases 43-45)

Nuevamente introduce un motivo muy notorio en su improvisación, mediante la repetición rítmica y la adaptación melódica. En ambos motivos respeta la síncopa que es lo que constituye a la idea rítmica.

Figura 123, . Semifrase conclusiva compuesta de dos ritmos sincopados (compases 53-57)

Las síncopas en las partes débiles de los tiempos 1 y 3 son lo que dan estructura al motivo.

Figura 124. Motivo y variación forman semifrase suspensiva (compases 65 y 66)

Nuevamente utiliza la síncopa para alterar al motivo de respuesta.

Figura 125. Motivo tético y su desplazamiento (compases 67 y 68)

En este ejemplo Swallow utiliza un motivo rítmico sincopado, en su repetición lo desplaza (iniciando en *up beat*) y al mismo tiempo adapta su melodía pero mantiene la esencia del ritmo sincopado.

Figura 126. Motivos de cierre similares compás 69 y compás 72.

Figura 127. Semifrase compuesta de 4 motivos dos iguales, una variante y uno de cierre.

El ejemplo de la Figura 127 es muy interesante porque Swallow utiliza la célula rítmica de una negra, una corchea y una negra con punto en el motivo 1 y 2, sin embargo altera esta célula en la tercera repetición, quitándole 1/3 del valor a la negra con punto, es decir, toca dos corcheas, esto causa que el motivo se desplace y que inicie en tiempo fuerte dándole un perfecto cierre a esta semifrase. En otras palabras, en los primeros dos motivos mantiene la síncopa

(negra con punto) y elimina la síncopa de su tercer motivo, adelantando su motivo de cierre.

3.5.3.2 Aproximaciones y Resoluciones

Ver aproximaciones en magenta y resoluciones en anaranjado.

Figure 128 shows two staves of music in 4/4 time. The top staff contains a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a half note, and finally a quarter note. Above the first two measures are the chords B7alt and E-7. The bottom staff shows a bass line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, then a series of eighth notes. Above the bass line are the chords C-7 and G-maj7. Magenta dots indicate chromatic approaches to notes, and orange dots indicate resolutions.

Figura 128. A y R (sección A primera Vuelta)

Figure 129 shows two staves of music in 4/4 time. The top staff starts with a box labeled 'A1' above the first measure. The melodic line consists of eighth notes. Above the first two measures are the chords B7alt and E-7. The bottom staff shows a bass line with eighth notes. Above the bass line are the chords C-7 and G-maj7. Magenta dots indicate chromatic approaches, and orange dots indicate resolutions.

Figura 129. A. y R. (sección A1 primera vuelta)

Figure 130 shows four staves of music in 4/4 time. The top staff starts with a box labeled 'B' above the first measure. The melodic line consists of eighth notes. Above the first two measures are the chords C7 and Fmaj7. The second staff shows a bass line with eighth notes. Above the bass line are the chords F-7, Bb7, Eb7, and G-maj7. The third staff shows a bass line with eighth notes. Above the bass line are the chords D7alt, G-maj7, G-7, and C7. The bottom staff shows a bass line with eighth notes. Above the bass line are the chords Fmaj7, A7alt, D-7, G7, G-7, and C7. Magenta dots indicate chromatic approaches, and orange dots indicate resolutions.

Figura 130. A. y R. (sección B 1era vuelta)

33 **C** B7alt E-7

37 C7 G-maj7

Figura 131. A y R (Sección C primera vuelta)

41 **A** B7alt E-7

45 C-7 G-maj7

Figura 132. A y R. (sección A segunda vuelta)

49 **A1** B7alt E-7

53 C-7 G-maj7

Figura 133. A y R (sección A1 segunda vuelta)

57 **B** C7 Fmaj7

61 F-7 Bb7 Ebmaj7 G-maj7

65 Eb7 Dalt7 G-7 C7

69 Fmaj7 A7alt D-7 G7 G-7 C7

Figura 134. A y R (Sección B segunda vuelta)

Figura 135. A y R (Sección C segunda vuelta)

3.5.3.3 Otros hallazgos

Figura 136. Frase cromática (compases 71 y 72)

Figura 137. Frase cromática (compases 30-32)

En estos ejemplos Swallow utiliza frases cromáticas para delinear progresiones de ii V7, nótese la precisión melódica del bajista para tocar notas del acorde en cada tiempo fuerte del compás.

Figura 138. Repetición de notas (compases 49-52)

Enriquece a su idea rítmica mediante el uso de notas repetidas.

Figura 139. Patrón Rítmico (compases 53-56)

Inicia la secuencia en el *upbeat* del tiempo dos (en color magenta) y luego continua desde el *upbeat* del cuatro (anaranjado), esta secuencia se repite constantemente.

3.6 Hullo Bolinas

Hullo Bolinas fue escrita por Swallow alrededor de los años 70's cuando se mudó de Nueva York a Bolinas, California. Es un *waltz* bastante emotivo que se mueve por armonías muy peculiares (Bentley, 2020). Ha sido interpretada por varios músicos entre los cuales están: Gary Burton y Chick Corea (Zúrich el 28 de octubre de 1979), Bill Evans (*Solo Piano at Carnegie Hall* el 7 de julio de 1973) y Chano Domínguez en el disco *Con Alma* (2005), Swallow lo ha grabado en varios discos entre los cuales están: *Swallow Tales*, *Morning...Dreaming...* y *L'histoire du clochard: The bum's tale*. A continuación se presenta un análisis de la composición *Hullo Bolinas*.

3.6.1 Análisis de Composición

Hullo Bolinas
Arreglo y composición original Steve Swallow

$\text{♩} = 116$
C

Swallow utiliza el Acorde E7 con el bajo en G# para subir cromáticamente

G: ii V7alt, pero resuelve a otro dominante, que va a E7b13= Caug. / Resuelve "diatónicamente" a Clidio

Esta en G jónico (compases 10 y 11), modula a C jónico (compases 12-14), utiliza un acorde de sexta napolitana (Fmaj#11) para ir a Em

D.S. al Coda
To Coda

Figura 140. *Hullo Bolinas* Composición y Arreglo Original por Steve Swallow, recuperado de: (wattxtrawatt)

Hullo Bolinas es un tema que tiene una forma irregular de 13 compases (18 contando el compás de inicio y el coda), se caracteriza por tener un movimiento circular donde es difícil percibir el inicio y el final de la forma. El arreglo original de *Hullo Bolinas* se basa en ritmos sencillos que sostienen el movimiento descendente de una melodía armonizada por sextas, la cuál salta a un nuevo punto de inicio más agudo que el anterior en tres ocasiones: compases 5, 9 y 11. La melodía es un componente que aporta a la circularidad de la composición ya que, al final de la forma, el compás trece resuelve al primer compás siguiendo la misma línea melódica que se utiliza en toda la forma, esto difumina el punto de inicio o fin ya que no hay una nota que señale

claramente dicho punto, mas una secuencia melódica que se repite incesantemente.

Rítmicamente Swallow divide las funciones de cada mano en el piano, utilizando la mano izquierda para tocar la raíz (o inversión) de cada acorde en el primer tiempo y luego tocar notas del acorde en el segundo tiempo. Por otro lado utiliza la mano derecha para tocar la melodía armonizada por sextas en el primer y tercer tiempo.

Armónicamente Swallow esta utilizando progresiones que pueden parecer completamente aleatorias, sin embargo al analizar la obra, se pueden percibir razonamientos que permiten entender la armonía del tema. A continuación se explicarán los movimientos armónicos de una manera detallada.

En la figura 141 se puede ver como en el inicio del tema Swallow inicia en C jónico, el acorde E7 es simplemente el V7/vii, sin embargo esto cambia a partir del siguiente sistema.

Figura 141. Compases '0'-3

En el segundo sistema Swallow utiliza una cadena de dominantes, resuelve de D7alt a G7alt y G7alt resuelve a E7b13 que podría ser considerado una inversión de C aumentado, finalmente enfatiza esta nueva tonalidad de Do tocando un Fa lidio. Cabe recalcar que Fa lidio no pertenece a la escala de Do aumentado, sino a Do jónico; es posible que esta discordancia se da por el color que Swallow buscaba conseguir en el séptimo compás (E7b13) (ver Figura 142).

Figura 142. Compases 4-8

En la figura 143 se puede visualizar el tercer y último sistema en la que Swallow implica la tonalidad de Sol mayor. En el compás 12 utiliza un acorde de Sexta napolitana (Fmaj7#11) para resolver a Em eólico.

Figura 143. Compases 9-13

Es importante recalcar que Swallow no es específico en el cifrado de la composición, pero utiliza la melodía para implicar tensiones y características modales de cada acorde, las notas de la melodía que aportan al contenido armónico están señaladas en color magenta (ver Figuras 144-153).

Figura 144. E7= E7b9b13

Figura 145. D7=D7alt

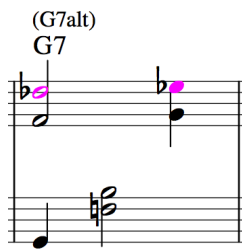


Figura 146. G7=G7alt



Figura 147. E7=E7b13 (no especifica la novena)

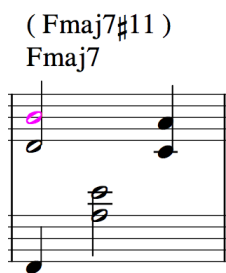


Figura 148. Fmaj7= Fmaj7#11

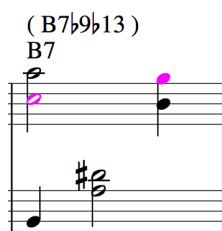


Figura 149. B7=B7b9b13

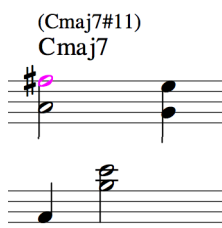


Figura 150. Cmaj7= Cmaj7#11



Figura 151. Am= Am Dorian



Figura 152. Fmaj7= Fmaj7#11

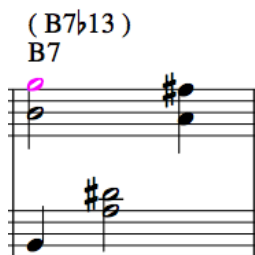


Figura 153. B7= B7b13

3.6.2 Análisis del Acompañamiento

Se transcribió el *head in* y las primeras dos vueltas del acompañamiento de Swallow sobre el solo de Burton en el disco *Quartet Live!* de *Gary Burton Quartet*. El acompañamiento de Swallow es un ejemplo perfecto de cómo interpretar una línea en $\frac{3}{4}$ que tenga variedad y al mismo tiempo fluidez. Swallow utiliza líneas melódicas relativamente simples pero se concentra en el desarrollo rítmico de su acompañamiento, implementando ritmos sincopados y repitiendo células rítmicas.

3.6.2.1 Análisis Rítmico

A continuación se presentan los principales ritmos utilizados por Swallow y el número de veces que suceden dentro de las tres vueltas transcritas:

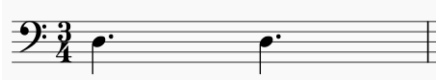


Figura 154. Ritmo 1: Dos Negras con punto= 7 veces.

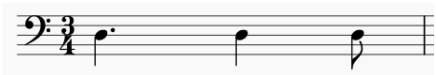


Figura 155. Ritmo 2: Negra con punto a Negra y corchea= 9 veces.



Figura 156. Ritmo 3: Negra con punto a corchea y negra= 2 veces.



Figura 157. Ritmo 4: 3 negras= 9 veces.



Figura 158. Ritmo 5: Negra y corchea a Negra y corchea= 6 veces.



Figura 159. Ritmo 6: Negra, dos corcheas y silencio= 3 veces.

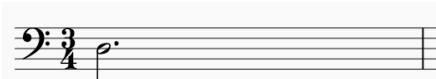


Figura 160. Ritmo 7: 'Redondas'= 2 veces.



Figura 161. Ritmo 8: Dos negras y un silencio de negra= 1 vez.

Como se puede observar los ritmos más recurrentes son los de las figuras (154,155,157 y 158), estos ritmos son derivados de la implementación de la negra con punto, con excepción de la implementación de tres negras (Figura 157) que se utiliza para contrastar al resto de ritmos sincopados. Otro ritmo importante es el número seis (Figura 159), que a pesar de ocurrir tan solo tres veces es significativo ya que Swallow lo toca en tres compases consecutivos lo cuál indica que esta creando un motivo rítmico.

3.6.2.2 Análisis Melódico

Entre los resultados del análisis melódico están:

Inversión de G# en E7: Swallow utiliza esta inversión únicamente en el segundo compás de la forma, ya que la progresión armónica se presta para subir cromáticamente desde el G7, E7/G# y A-. En el siguiente sistema esta Swallow utiliza la raíz de E7 ya que el acorde subsecuente es un Fmaj7 (compases 2 y 6 en la Figura 162).

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time with a tempo of 180. The first staff contains measures 1 through 4, with chords G7, E7, Am, and D7. The second staff contains measures 5 through 8, with chords G7, E7, Fmaj7, and B7. The notes in the bass clef show a chromatic ascent from G to A, with the E7 chord in measure 2 being an inversion (G# in the bass).

Figura 162. Ascenso cromático con Inversión y con la Raíz de E7

B7 b13: En los compases 21 y 25 Swallow implica que el B7 es un B7b13, ya que toca un sol en una línea de descenso.

The image shows a single staff of musical notation for a B7 chord. The notes are B, D, F#, and G, with a descending line connecting the notes.

Figura 163. B7b13

Como se puede ver esto proviene de la melodía del tema.



Figura 164. Melodía en el arreglo original, recuperado de: (wattxtrawatt)

Líneas melódicas: En general esta línea es relativamente simple, sin embargo hay momentos en los que Swallow utiliza un enfoque mucho más melódico.

En los compases 32-36, Swallow crea una melodía que genera que sus líneas no sean tan precisas. Sin embargo el efecto que crea es muy interesante: el uso de inversiones que en ocasiones son la séptima, la quinta del acorde o la novena (lo cuál es algo muy inusual) evidencian que, en esta sección, Swallow da más importancia al diseño de una línea melódica antes que tocar *perfectamente* cada compás (ver Figura 165). En el libro *The Bottom Line: The Ultimate bass Line Book*, Todd Coolman concuerda con este acercamiento ya que considera que hay ocasiones en las que el contorno ó la curva de la línea es más importante que poner la raíz de cada acorde en el primer tiempo (Coolman en Pinheiro, 2018, pp. 21).

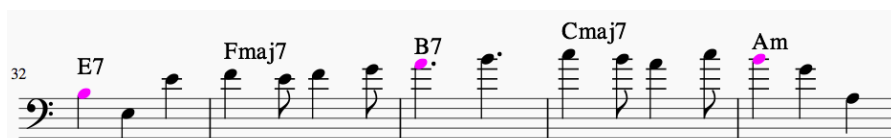


Figura 165. Línea melódica (compases 32-36)

Otra característica interesante es que Swallow implementa motivos en una sección y luego los repite para crear una respuesta al motivo previo (ver Figura 166). Aquí el motivo se puede ver en los compases 9 y 12, ya que Swallow toca la figura rítmica de tres negras y delinea la raíz, la séptima y la raíz nuevamente, utiliza el 'Ritmo 2' (ver Figura 155) para los compases 10,11 y 13 y genera un motivo contrastante (en estos compases solo toca las raíces).

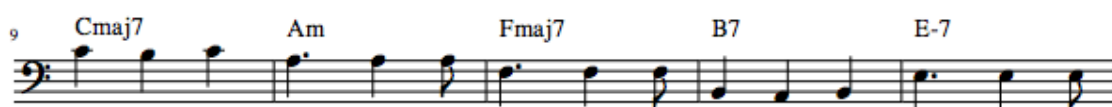


Figura 166. Motivos (compases 9-13)

Otro motivo melódico se puede ver en los compases 20-21 y 24-25, donde Swallow utiliza la misma línea para delinear el Fmaj7 y B7 de una manera repetitiva.

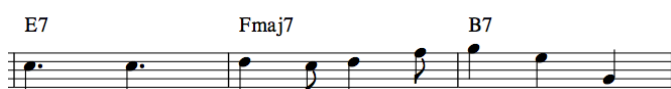


Figura 167. Línea melódica (Compases 19-21)



Figura 168. Línea melódica (compases 24-26)

3.7 Composiciones

Finalmente, para asimilar la totalidad de la investigación, se llevaron a cabo composiciones que reflejan los recursos utilizados por Swallow en cada ámbito. Estas incluyen una canción que aplica recursos como el acorde de sexta napolitana, una progresión armónica que es ambigua y que solo se vuelve específica mediante las notas de la melodía y la implementación de motivos rítmicos repetitivos para darle coherencia a una melodía cambiante. Por otro lado el estudiar el arreglo de *Falling Grace*, permitió producir un *contrafact* que maneje recursos como: ritmos repetitivos, adaptación melódica y la interacción entre la mano izquierda y la mano derecha del piano. Del mismo modo, el estudio del ritmo sobre los acompañamientos *Hullo Bolinas* permitió generar un acompañamiento que se acople de una manera coherente con los de Swallow. Similarmente, se realizó una vuelta de acompañamiento sobre *Eiderdown* con una variedad de recursos mucho más amplia como: 'ida y vuelta', inversiones y el uso de séptimas mayores sobre acordes menores (y viceversa). Por último se realizó una vuelta de solo sobre *Eiderdown* donde se

intentaron aplicar recursos como motivos rítmicos y aproximaciones y resoluciones. Estas composiciones serán incluidas en la sección de anexos.

4 Conclusiones y Recomendaciones

Los resultados obtenidos permiten entender a Swallow como intérprete en varios contextos. Existen recursos que son utilizados de una manera recurrente, como también existen recursos que se usan solo por uno o dos compases que no dejan de ser interesantes. A continuación se presentarán los principales recursos utilizados por Swallow y sus implicaciones.

4.1 Recurso: Mantiene ritmo mientras adapta la melodía

Entre los recursos más recurrentes se pueden destacar las ocasiones en donde toca un ritmo e inmediatamente lo repite pero cambia las notas, es decir adapta la melodía mientras mantiene la esencia del motivo rítmico; esto se da porque Swallow se ve obligado a adaptar sus melodías a los cambios armónicos, que son una parte determinante de la música que toca.

Estos ejemplos ocurren en varias ocasiones cuando improvisa, lo curioso es que no ocurren solamente en sus solos sino que también en sus composiciones. Algunos ejemplos de este recurso aplicado en solos se pueden ver en las figuras: 47, 108-109, 112, 117, 120-121, 122 y en la 123; como se puede ver la mayoría ocurren en el solo de *Eiderdown*. Existen ocasiones en las cuales Swallow adapta la melodía y mantiene el ritmo de una manera similar o casi exacta, estos ejemplos demuestran como una ligera variación rítmica propone desarrollos interesantes (observar ejemplos en las figuras 124 y 125).

Similarmente, Swallow explora este recurso en las melodías de *Eiderdown*, *Falling Grace* y *Hullo Bolinas*; en *Eiderdown* utiliza dos células rítmicas: el tresillo de negra en las A's y las anticipaciones mediante el uso de *upbeats* en la sección B, hay excepciones en las que utiliza otros ritmos, sin embargo el concepto de adaptación melódica sobre motivos rítmicos constantes está presente y en abundancia.

Del mismo modo, Swallow vuelve a implementar este recurso en el motivo de ascenso y descenso en *Falling Grace* (figuras 62-65) y en la implementación del tresillo de negra (compases 2, 5, 7-9, 16-17 y 23-25), esta

implementación crea una sensación de coherencia y de unidad dentro de la composición; el autor de este escrito opina que esto es algo necesario ya que la armonía de *Falling Grace* crea un movimiento unidireccional que parece no regresar a una sonoridad familiar.

Finalmente, Swallow utiliza este recurso en *Hullo Bolinas* de una manera más sencilla. La repetición del ritmo en la melodía permite que el oyente se despreocupe del ritmo y que se concentre en los colores que proponen la melodía del tema; este recurso también fortalece la circularidad de la composición, ya que al no proponer otros ritmos se pierde cualquier indicio de cambios de sección y se mantiene el movimiento circular constante.

4.2 Recurso: Frases Cromáticas

Como se puede observar en los solos transcritos, el recurso de las frases cromáticas es uno recurrente. Una de las características más destacables de este recurso es la precisión con la Swallow lo interpreta. Al analizar las frases se puede observar como acierta notas importantes del acorde en los tiempos fuertes de cada compás y toca notas de aproximación en los tiempos débiles; algunos ejemplos de este recurso en las improvisaciones se pueden ver en las figuras: 58, 59, 67, 68, 136 y 137. Por lo general estas frases implementan ritmos sencillos como corcheas, lo cuál facilita el proceso de precisión melódica que se necesita. Por otra parte, se pueden observar secuencias melódicas repetitivas en las que Swallow utiliza una frase para delinear un acorde y repite esa frase para delinear el siguiente, solo que cambia el punto de inicio de la misma (ver figura 137). En la figura 137 se puede ver como el uso de secuencias melódicas repetitivas funciona mejor sobre cadenas de: ii V7, ya que al moverse por cuartas el improvisador solo tiene que seguir la línea cromática que simultáneamente lleva al siguiente punto de inicio, una cuarta arriba.

4.3 Recurso: Motivos

Debido a que el análisis de los motivos está profundamente relacionado con el primer punto de reflexión (Mantiene ritmo mientras adapta la melodía), esta sección se concentrará en aportar perspectivas distintas sobre los

motivos. Lo primero que se puede concluir es que no se sabe si Swallow es consciente sobre los aspectos técnicos del desarrollo de motivos que se han estudiado en este escrito; esto se refiere a si un motivo es tético, anacrúsico o acéfalo o si la semifrase es conclusiva o suspensiva. En cualquier caso, si Swallow no fuese consciente de esto, no quitaría validez al estudio realizado porque lo importante es que los recursos que emplea pueden ser analizados mediante estas normas técnicas.

Es importante recalcar que al improvisar, un interprete no puede tomarse todo el tiempo necesario para construir un motivo perfecto ya que está componiendo música en tiempo real. Es más, inclusive compositores como Swallow, que necesitan varios días para concebir las ideas iniciales de un tema, deben responder con velocidad a los requerimientos del jazz. A pesar de la presión que ejerce el tiempo, Swallow es capaz de crear motivos coherentes y musicales. El mejor ejemplo de esto es la Figura 127: Swallow propone un motivo rítmico, lo repite, en la tercera repetición altera el ritmo y esta alteración provoca que la exposición final del motivo inicie en el primer tiempo (tiempo fuerte) en lugar de un *upbeat* (tiempo débil), dándole un cierre a la idea. Como se puede observar esto ocurre en el transcurso cuatro compases lo cual en el tempo: blanca= 104, equivale a cuatro segundos. De modo que, el estudio del caso de Swallow demuestra que un compositor que es tardo en la creación de canciones, puede ser, simultáneamente, un improvisador coherente, vivaz y ágil.

4.4 Recurso: Síncopa

Por otro lado, un recurso interesante es el de la síncopa. Algunos ejemplos de este recurso se pueden encontrar en las improvisaciones sobre *Falling Grace* (Figuras: 71, 74, 75) y en el solo de *Eiderdown* (Figuras: 106, 110, 113, 116, 117, 122, 123, 124, 125, 127). Un hallazgo interesante del análisis es que los recursos implementados por Swallow están directamente relacionados entre si. Por ejemplo, la síncopa se relaciona con el primer recurso recurrente (Mantiene ritmo mientras adapta la melodía), ya que muchas veces la síncopa se utiliza para generar cambios sutiles en los ritmos de los

motivos. Algunos ejemplos de esta correlación se pueden ver en las figuras: 71, 74, 113, 124 y 125.

La síncopa también se relaciona con la implementación de *ghost notes* en la figura 117. Este ejemplo es interesante porque tiene una doble función. En la Figura 116 Swallow crea una frase cromática compuesta únicamente por corcheas que lleva a la Figura 117, la cuál también implica estar compuesta por corcheas, pero en realidad no lo está. Swallow logra este efecto mediante un motivo formado por: la enfatización de dos corcheas y la omisión de una (en realidad toca un *ghost note*). Al repetir este motivo tres veces, Swallow esta generando una continuación rítmica de la frase previa (Figura 116) y al mismo tiempo un motivo rítmico completamente distinto. Esto se da porque que los *ghost notes* rellenan los silencios del motivo rítmico y crean el efecto ilusorio de que está tocando solo corcheas.

4.5 Recurso: Ida y Vuelta

Como se pudo observar en la sección de resultados, Swallow utiliza el recurso de 'ida y vuelta' con bastante frecuencia. Este recurso es implementado principalmente en sus acompañamientos y podría ser considerado uno que distingue a Swallow de otros bajistas. Los ejemplos de este recurso sobre los distintos acompañamientos se pueden ver en las figuras 11-20 (*Confirmation*), 35-38 (*Everything I Love*) y en las figuras 81-93 (*Eiderdown*: 3 versiones). Al utilizar este recurso se crean sonoridades y movimientos diferentes de los desarrollos lineales que son utilizados normalmente por bajistas al momento de acompañar, por ende, la implementación de 'ida y vuelta' permite expandir las posibilidades melódicas del bajista acompañante.

4.6 Recurso: maj7 o b7 donde no corresponde

Por otro lado, en el análisis de *Confirmation* se señala que el recurso de 'ida y vuelta' está directamente relacionado con la implementación de séptimas mayores o menores donde no corresponden teóricamente. Esto también se analizó como un recurso que se utiliza solo en los tiempos débiles del compás; es decir el tiempo dos y cuatro. Igual que 'ida y vuelta' la aplicación de este

recurso genera sonoridades distintas a las tradicionales y vale la pena ser explorado. Algunos ejemplos de este recurso se pueden observar en las figuras 1-10. Adicionalmente, la Figura: 95 demuestra que la cantidad de veces que Swallow lo implementa en el 2020 es mucho mayor que en los años 1985 y 2010.

4.7 Recurso: Inversiones

La implementación de inversiones al momento de acompañar hace que la conducción de voces en las líneas de Swallow, sean menos abruptas y más armoniosas. Existen varios ejemplos posibles para esto, sin embargo uno que expresa una melodía clara que resuelve a una inversión es el compás 38 de la Figura 92. En este extracto, Swallow está delineando el acorde de C-7 utilizando cromatismos y movimientos diatónicos. Al igual que en la Figura 165, Swallow prioriza el desarrollo de la línea melódica de su acompañamiento sobre la perfección teórica. Su línea melódica le permite resolver del compás 37 al compás 38 utilizando la inversión de la sexta (La natural).

4.8 Acompañamiento en $\frac{3}{4}$ (*Hullo Bolinas*)

Los principales resultados obtenidos del análisis de *Hullo Bolinas* son la variedad rítmica y el desarrollo de motivos. Analizando la interpretación de Swallow, se puede afirmar que al interpretar una canción en $\frac{3}{4}$ el desarrollo debe estar principalmente en lo rítmico, ya que si existe una base rítmica coherente y rica en variaciones, entonces las melodías pueden surgir naturalmente.

4.9 Conclusiones sobre las composiciones de Swallow

Las composiciones de Swallow son algo que tiene una riqueza semejante a la de su interpretación. No se hará un resumen de todos los hallazgos en esta sección, ya que estos están desglosados en su sección correspondiente del escrito. Sin embargo si se mencionará que cada composición esta creada mediante la implementación de recursos o componentes diferentes. Esto se refleja en la filosofía de Swallow sobre la composición; para él todo lo que escribe es un intento por clarificar algo acerca de la música, por ende, cada

canción es un proceso de aprendizaje (Swallow, Expert Testimony: Steve Swallow).

4.10 Dificultades de la investigación

La principal dificultad que se sobrellevo en este trabajo fue que los objetivos específicos generaron que el objetivo general sea demasiado amplio. La propuesta por lograr comprender a Swallow en sus tres facetas de acompañante, compositor y solista resulto en hallazgos excesivamente extensos y dispares. Por consiguiente, esto generó complicaciones al momento de llegar a una conclusión clara y concisa acerca del lenguaje y el estilo de Steve Swallow.

4.11 Futuras líneas de investigación y oportunidades para próximos trabajos.

La principal recomendación es que el futuro investigador se concentre solamente en una de las tres facetas de Swallow, ya que la información que se adquiriría generaría temas suficientemente homogéneos para ampliar el conocimiento de una sola rama específica, coherentemente. Por otro lado, otra oportunidad, para un trabajo próximo, es expandir el enfoque que se tomó en la sección del análisis comparativo de las tres versiones de *Eiderdown* para profundizar la investigación de la interpretación de Swallow en diferentes etapas de su vida. Semejantemente también se podría hacer un estudio de las diferencias de Swallow como contrabajista y como bajista eléctrico, esto también puede ayudar a comprender las diferencias técnicas de los instrumentos. Finalmente, se sugiere que se haga un estudio de las composiciones de Swallow ya que por un lado son de libre acceso y por otro pueden proveer al investigador con muchos conocimientos que el mismo Swallow ha aprendido a lo largo de su vida. En conclusión, la investigación de Swallow generó una amplia variedad de recursos interrelacionados que permiten aprender sobre los componentes de un gran bajista y compositor.

Referencias

- Alvira, J. R. (n.d.). *teoría: Espacio dedicado a la teoría musical*. Retrieved 22 de Noviembre de 2020 from Teoría: <https://www.teoria.com/es/>
- Bentley, A. (05 de June de 2020). *London jazz news*. From John Scofield, Steve Swallow, Bill Stewart – “Swallow Tales”: <https://londonjazznews.com/2020/06/05/john-scofield-steve-swallow-bill-stewart-swallow-tales/>
- Bergonzi, J. (2003). *Developing A Jazz Language Vol. 6*. Advance Music.
- Blecha, P. (18 de 09 de 2005). *historylink.org*. From Tutmarc, Paul (1896-1972), and his Audiovox Electric Guitars: <https://www.historylink.org/File/7479>
- Citron, H. (09 de July de 2012). Builder Profile: Citron Guitars and Basses. https://www.premiarguitar.com/articles/Builder_Profile_Citron_Guitars_and_Basses. (R. Osweiler, Interviewer)
- Citron, H. (2020). From Steve Swallow (Swallow AE5 Swallow Signature Custom): <https://citron-guitars.com/players/steve-swallow/>
- Collins, T. (01 de Noviembre de 2018). *"Falling Grace" and the Neapolitan Sixth Chord in Jazz*. Retrieved 25 de Noviembre de 2020 from Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=InzF-Pjk25U>
- Crespo, N. (2009). *Lenguaje musical 20 lecciones y 20 ejercicios*.
- Facey, M. (2020). *Early Proponents of Electric Bass In Mainstream Jazz: An Analysis of Monk Montgomery and Bob Cranshaw*. Orlando.
- Goia, T. (2012). *The jazz standards: A guide to the repertoire*. Oxford University Press.
- Goldsby, J. . (2002). *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*. Rowman & Littlefield.
- Herrera, E. (1995). *Teoria Musical y Armonia Moderna Vol. 1*. (A. Bosch, Ed.) Barcelona, Spain.

- Herrera, J. (July de 2006). *Citron AE5 Swallow*. From Citron : <https://citron-guitars.com/press/bass-player-2006/>
- Jr, R. H. (2019). *As Time Goes By: A Study of Jazz Contrabassists*.
- Johnston, P. (2012.). *Teaching Improvisation and the Pedagogical History of the Jimmy Giuffre 3*.
- Koch, L. O. (1988). *Yardbird suite: a compendium of the music and life of Charlie Parker*. Popular Press.
- Les Paul Talking About Some of His Inventions*. (05 de Mayo de 2016). Retrieved 26 de Octubre de 2020 from Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=J3r9FLLBpE0>
- López Cano, R. (2014). *Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos* . Barcelona : ICM.
- Martin, H. (2020). *Charlie Parker, Composer*. USA: Oxford University Press.
- Muñoz Razo, C. (2011). *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis* (Universidad Nacional Autónoma de México ed.). Ciudad de México: Pearson Educación de México, S.A. de C.V.
- Nash, R. (1999). *The Solo Vocabulary of Jazz Bassist Jimmie Blanton*.
- Pinheiro, H. (2018). *Jazz bass method books versus actual performance: the case study of Charlie Haden* . Louisville.
- Richmond, M. (1983). *Modern Walking Bass Technique Volume 1*. Englewood: Ped Xing Music.
- Schogler, B. (2002). *The pulse of communication in improvised jazz duets*. University of Edinburgh.
- Schögler, B. (1999). 'Studying Temporal Co-ordination in Jazz Duets.'" *Rhythms, musical narrative, and the origins of human communication*". *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, Liège: ESCOM.

- Schroeder, D. (2011). *The Evolving Role of the Electric Bass in Jazz: History and Pedagogy*. University of Miami, Doctoral dissertation, Miami.
- Scofield, J. (2010). *Interviews With the Jazz Greats... and More!*. (C. H. Chapman, Interviewer) Mel Bay Publications.
- Scofield, J. (01 de 06 de 2020). John Scofield interview about the "Swallow Tales" album with Steve Swallow. <https://www.youtube.com/watch?v=l8XBNyVXSV0&vl=en>. (P. Journal, Interviewer)
- Stedman, N. J. (2016). *The role of the bass in pianoless jazz ensembles: 1952-2014*. (Doctoral dissertation).
- Swallow, S. (8 de May de 2008). Steve Swallow: Embracing Music And Greater Awareness. <https://www.allaboutjazz.com/steve-swallow-embracing-music-and-greater-awareness-steve-swallow-by-matthew-miller.php>. (M. Miller, Interviewer)
- Swallow, S. (17 de June de 2009). Meet The Beatles! <https://thephoenix.com/Boston/Music/84990-Meet-the-Beatles/>. (J. Garelick, Interviewer)
- Swallow, S. (28 de september de 2009). Steve Swallow- The Epitome of Elegance. <http://www.bassfrontiersmag.com/steve-swallow-%E2%80%93-the-epitome-of-elegance>. (B.-A. Johnson, Interviewer)
- Swallow, S. (14 de February de 2018). Conversations with Steve Swallow & John Scofield. <https://www.youtube.com/watch?v=WZe7HoJhcIY>. (D. D. Schroeder, Interviewer)
- Swallow, S. (15 de March de 2018). Conversations with Carla Bley & Steve Swallow. <https://www.youtube.com/watch?v=Z8b2i9fPu20>. (D. D. Schroeder, Interviewer)

- Swallow, S. (2019). STEVE SWALLOW interviewed by PABLO HELD. *Recuperado de:* <https://www.youtube.com/watch?v=oSUescR5XoI> . (P. Held, Interviewer)
- Swallow, S. (01 de 07 de 2020). Steve Swallow interview with the bass player legend who plays with John Scofield. (P. Journal, Interviewer)
- Swallow, S. (20 de June de 2020). All About Jazz. <https://www.allaboutjazz.com/meet-steve-swallow-steve-swallow>. (C. Jolley, Interviewer)
- Swallow, S. (21 de june de 2020). Steve Swallow Interview. <https://www.allaboutjazz.com/steve-swallow-interview-steve-swallow>. (M. Brannon, Interviewer)
- Swallow, S. (1 de July de 2020). Steve Swallow 'Swallow Tales' Audio Interview. <https://jazzguitartoday.com/2020/07/steve-swallow-swallow-tales-audio-interview/>. (B. Barket, Interviewer)
- Swallow, S. (15 de September de 2020). Steve Swallow on finding one's own musical voice. <https://www.youtube.com/watch?v=-hLJJ0zvQtc>. (M. Savvy, Interviewer)
- Swallow, S. (2020 de Nov de 25). A FIRESIDE CHAT WITH STEVE SWALLOW. <https://www.jazzweekly.com/interviews/swallow.htm>. (F. Jung, Interviewer)
- Waters, A. (2003). "Steve Swallow: Electric Bass Innovator with Analysis of Selected Works.". New York City, New York, USA.
- wattxtrawatt. (n.d.). Retrieved 22 de october de 2020 from <http://www.wattxtrawatt.com/biosteve.pdf>
- Yepes, G. (2009). *Problemas en el léxico musical especializado: equívocos, multívocos y contradicciones. Co-herencia*. (http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872009000100010&lng=en&tlng=es., Ed.) Retrieved 23 de November

de 2020 from

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-58872009000100010&lng=en&tlng=es.

ANEXOS

Concierto de Grado:

<https://www.youtube.com/watch?v=0w9-wkJ8bL8>

