Associació Valenciana Musicologia

La Musicología y la música moderna: Propuesta y diseño de modelos para la investigación en el jazz

José María Peñalver Vilar
Alberto Cabedo Mas
Antonio Ripollés Mansilla
Joaquín Ortells Agramunt
Universitat Jaume I de Castelló

Resum
L'investigació en processos artístics es realitza des de la pràctica musical i ens permet conéixer l'activitat íntima de l'interpret en relació amb la seua pròpia experiència considerada com una totalitat independent de les altres fonts. Aquesta proposta suggereix models bàsics d'anàlisi i ofereix recursos, ferramentes, tècniques i criteris de catalogació del repertori jazzístic basats en la nostra pròpia activitat musical.
Paraules clau: Jazz – improvisació musical – investigació creativa-performativa

Resumen
La investigación en procesos artísticos se realiza desde la práctica musical y nos permite conocer la actividad íntima del intérprete en relación con su propia experiencia considerada como una totalidad independiente de otras fuentes. Esta propuesta sugiere modelos básicos de análisis y ofrece recursos, herramientas, técnicas y criterios de catalogación del repertorio jazzístico basados en nuestra propia actividad musical.
Palabras clave*:* Jazz – improvisación musical – investigación creativa-performativa

Abstract
Research on artistic processes is performed from musical practice and allows us to know the intimate activity of the interpreter in relation to their own experience as a whole considered independent of other sources. This proposal suggests basic models of analysis and provides resources, tools, techniques and criteria for documentation of jazz repertory based on our own musical activity.
Key words: Jazz – musical improvisation – performative artistic research

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente se ha considerado al intérprete como un intermediario entre el compositor y su creación, un mero transmisor de la obra de arte cuya finalidad es la de adquirir y aplicar determinadas destrezas o habilidades interpretativas y desarrollar una técnica impecable. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con el proceso en el cuál los músicos descifran y dotan de significado a los sonidos, la reflexión sobre las relaciones entre la expresión musical y su percepción o el análisis de los mecanismos fisiológicos que intervienen durante la ejecución no interesaban a los investigadores. La investigación basada en la práctica y la producción artística demanda su autonomía, es necesario superar las viejas concepciones y desarrollar modelos eficaces y viables para el análisis y el estudio de los procesos relacionados con la interpretación, la composición y la improvisación musical. Proponemos como modelo para el estudio, la reflexión y la aproximación al jazz y la música moderna la investigación artística o creativa-performativa (Zaldívar, 2005:97). A través de este artículo sugerimos modelos propios de análisis, ofrecemos recursos, técnicas y criterios de catalogación específicos para el repertorio *jazzístico* basados en nuestra propia práctica y experiencia musical.

1. ¿QUÉ ES LA MUSICOLOGÍA APLICADA AL JAZZ?

La musicología en relación al jazz contempla la investigación centrada en los procesos de interpretación, composición e improvisación en torno a las formas, los estilos y el repertorio jazzístico. Para ello proponemos el modelo de investigación artístico-musical, también denominada como investigación creativa-performativa, puesto que se trata de una música cuyo aprendizaje fue, en una gran proporción, de tradición oral, está en continua evolución, adaptación y transformación debido a su amplia y rápida difusión. Las fuentes primarias de esta investigación no son, de manera general, tratados teóricos concebidos por reconocidos intelectuales métodos de improvisación diseñados por los grandes pedagogos, sino grabaciones y las transcripciones realizadas, en muchos casos, por los propios artistas. La justificación y el análisis posterior de dichas transcripciones se reservó a los eruditos y estos últimos fueron los que elaboraron y juzgaron, desde la teoría, los criterios interpretativos y estilísticos de esta música. Pongamos un supuesto ejemplo: una grabación sonora de Charlie Parker sobre la estructura y la progresión armónica de *blues*, que se hubiese registrado en 1942 por la discográfica RCA y que durase aproximadamente 2 minutos y 20 segundos, constituiría un documento inédito y una fuente de primera mano si los recursos para la improvisación empleados en dicha grabación fueran innovadores y se adelantaran al lenguaje establecido o predominante en dicho período. Incluso se podría afirmar que este documento tendría mucho más valor que la traducción de un tratado antiguo que se efectuó 4 siglos después de la versión original o las distintas versiones reeditadas. Tal vez cueste entender, desde el punto de vista de la musicología histórica y respecto a la música antigua, que una cosa es la búsqueda, selección, interpretación y síntesis basada en la especulación y otra es el análisis directo sobre las fuentes primarias. Por supuesto que ambos tipos de investigaciones pueden derivar en errores y falsas interpretaciones pero, sin duda alguna, en el segundo de los casos, la comunidad de investigadores siempre podrá recurrir a las grabaciones, consideradas como fuentes primarias, para discutir, discrepar y debatir las supuestas conclusiones. Después de esta aproximación iniciamos nuestra investigación partiendo de nuestra propia experiencia musical. La primera cuestión que nos intriga, a efectos de clasificación, sería establecer ¿qué es jazz y qué no lo es? Inmediatamente después, las siguientes cuestiones que nos planteamos son, ¿de qué tipo de fuentes, recursos o herramientas dispongo para la investigación? y ¿cómo podemos establecer los criterios para la catalogación del repertorio?

2. ¿QUÉ ES EL JAZZ?

No hay duda de que el jazz posee una identidad propia que lo distingue de otros estilos, sin embargo, ¿cuáles son los nuevos criterios estilísticos que determinan la nueva relación entre los elementos musicales? Michels[1] afirma que la esencia del jazz viene determinada por las siguientes características musicales: *Hot-Intonation, Blue notes, Off-Beat, Alteration, Call and Response, Improvisation*, *Polifonía improvisada o Heterofonía* (Michels, 1982:539).Sin embargo, Berendt[2] reduce a tres los aspectos más innovadores de la nueva música: una relación especial con el tiempo definida como *swing*, una espontaneidad y vitalidad de la producción musical basada en la improvisación y una sonoridad y manera de frasear que reflejan la individualidad de los músicos (Berendt, 2002:765).

En nuestro propio análisis estilístico optamos por desarrollar y explicar las características del jazz en base al análisis formal y a los elementos tradicionales de la música: el ritmo, la melodía, la armonía y la textura además del análisis de los recursos compositivos utilizados en la improvisación *jazzística*. De este modo, fruto de la síntesis de los distintos autores, desarrollamos tres criterios para establecer qué es el jazz:

- Creatividad e improvisación
- *Swing*
- *Blues*

2.1. Creatividad e improvisación

El primer criterio para clasificar una música como jazz es la improvisación. La creatividad no está asociada a la actividad interpretativa como ocurre en la ejecución musical convencional sino a la puesta en práctica de las técnicas compositivas de modo improvisado.

A nivel interpretativo, un caso ejemplar de ejecución musical jazzística fue la orquesta de Glenn Miller; a nivel compositivo la música de Georges Gershwin. La *big band* de Glenn Miller supuso el estandarte de la música americana en la década de los años 40, no obstante, era poco creativa. Sus integrantes eran grandes músicos de sección, buenos interpretes de swing, sin embargo, ni eran ni pasaron a la historia como grandes improvisadores. Los famosos e imitados solos de temas como *In the mood* o *Pensilvania 6-5000*, fueron repetidos hasta la saciedad e incluso en la actualidad se siguen reinterpretando los solos originales de las grabaciones históricas. En el caso de Gershwin, su música también es símbolo de la sonoridad y el

carácter del jazz, sin embargo, todo está escrito y no se reserva ningún espacio para la improvisación. *Un americano en París* y *Rhapsody in blue*, responden a un repertorio con sabor a jazz pero ausente de creatividad asociada a la práctica espontánea de la improvisación.

2.2. Swing

2.2.1. El concepto de Swing

El swing es modelo básico del fraseo en el jazz. Se trata de una desviación sutil del pulso regular y comprende tres conceptos:

• Subdivisión
• Acentuación
• Articulación

Técnicamente, el swing, hace referencia a las proporciones que se establecen, en cuanto a duración e intensidad entre el *down beat* o tiempo fuerte y el *off-beat* o contratiempo. Si representamos en un compás simple una sucesión de ataques de igual duración tomando la corchea como figura de nota, obtenemos la siguiente subdivisión binaria de la pulsación. Este tipo de subdivisión del tempo en el cual la corchea es igual a corchea se denominó, por diferenciarlo del swing, corchea "clásica" o even-eight (ocho iguales). En el caso del swing, el músico produce deliberadamente un desplazamiento del *tempo* en el cual se tiende a prolongar la duración del primer sonido (down-beat) y a reducir el segundo (off-beat) obteniendo una rítmica que se aproxima a la subdivisión ternaria:

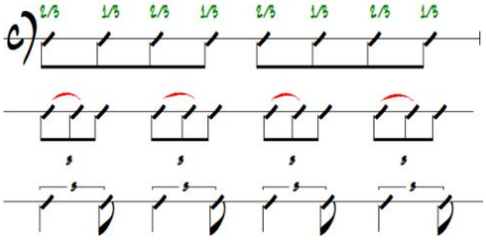


Figura 1. Swing, subdivisión

Nuestro sistema de notación es impreciso para representar gráficamente este tipo de desviaciones del *tempo* puesto que existen factores como la velocidad de ejecución, el estilo de jazz, el registro del instrumento y sus características técnicas en cuanto a emisión, articulación etc., que alteran la relación o proporción entre el *down beat* y el *off-beat*. Lo que sí podemos constatar es que las corcheas ya no tienen un valor idéntico respecto a nuestro sistema proporcional de duraciones. Generalmente, la subdivisión ternaria y el sentido del swing es más exagerado en los primeros períodos de la historia del jazz y más sutil en el *be bop* y en el jazz moderno.

En el swing, se acentúan las subdivisiones o contratiempos de la pulsación además de la acentuación implícita de los tiempos débiles de la sección rítmica, es decir, el *off-beat* en la línea melódica y los tiempos 2 y 4 en la sección rítmica. Si tenemos en cuenta la subdivisión supuestamente ternaria expuesta anteriormente, el modo más aproximado para representar la acentuación del segundo sonido (off-beat) y el concepto de swing sería la siguiente:

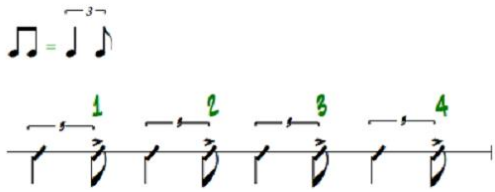


Figura 2. Swing, acentuaciójn

El tercer concepto entorno a la representación del modelo básico de swing es la articulación. La tendencia más extendida desde el estilo be bop fue iniciar el ataque del sonido en parte débil y ligarlo al siguiente sonido. Este modo de articulación deriva de la acentuación expuesta anteriormente puesto que es bastante lógico hacer coincidir la emisión del sonido con la acentuación:

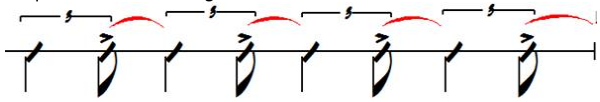
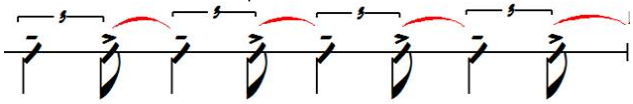


Figura 3. Swing, articulación dos ligadas-dos ligadas

Por último, y quizás sea uno de los aspectos más importantes, observamos que para conseguir la conducción y proyección del modelo presentado debemos mantener todo el valor del sonido sobre el que resuelve la ligadura, si esto no es así se produce una sensación no deseada de interrupción de o de ritmo entrecortado:



Swing, articulación, conducción y proyección

2.2.2. Polirritmia y ritmos aditivos

Otro aspecto novedoso en cuanto al elemento rítmico está representado por los *ritmos aditivos* cuya máxima aplicación y difusión se da en el *ragtime*. Consiste en el empleo de la síncopa basada en la combinación de acentuaciones binarias y ternarias que desplazan la acentuación regular del compás y producen *ritmos cruzados*.



Figura 5. Ritmos aditivos

2.3. Blues

El *blues* como criterio para establecer qué es y no es jazz, no hace referencia a la forma típica del jazz o al tipo de estructura armónico-formal que trataremos más adelante sino al concepto de afinación relativa o *hot intonation*. En los orígenes del jazz, los negros liberados de la esclavitud adquirieron instrumentos musicales de segunda mano procedentes de las bandas de música europeas asentadas en Nueva Orleans. La única referencia musical que poseían era su propia tradición a través del canto, puesto que carecían de las nociones y de la técnica instrumental específica. Podemos deducir que el término *blues* responde a una adaptación de la peculiar forma de cantar del negro a la práctica instrumental, el cual, al no poseer formación musical, decide imitar con los instrumentos lo que canta. Conlleva el empleo de portamentos, vibrato, gemidos, trémolos, suspiros, pausas y ruido y deriva de las inflexiones de la lengua nativa y de los modelos africanos. Sin duda alguna, este hecho repercutirá en la producción del sonido, en el timbre y en la modificación deliberada de la entonación en la práctica instrumental con respecto a la tradición musical europea.

2. FUENTES, RECURSOS Y HERRAMIENTAS

2.1. Grabaciones y transcripciones

El jazz nació con la creciente industria fonográfica y cinematográfica, este estilo de música no da lugar a la especulación o a la deducción basada en tratados, manuscritos, testimonios u otro tipo de fuentes; sin duda alguna, la audición de las obras grabadas no induce a ninguna suposición. La transcripción del repertorio y su posterior análisis será la herramienta básica para su estudio. Sin embargo, esta cuestión suscita otro problema: ¿cuál será el método o sistema gráfico de notación más preciso para representar los nuevos sonidos? Es cierto que el jazz es una fusión entre la tradición europea de la música y la cultura africana, del mismo modo que también es cierto que gran parte de la nueva música contempla modelos heredados de la cultura occidental tales como las formas y la armonía. No obstante, el jazz responde a una nueva adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales y, por este motivo, necesita un tipo de notación específica que responda a las nuevas posibilidades.

2.2. Terminología

El léxico específico en español empleado hasta ahora, en referencia al jazz, es poco concreto. En algunos casos, es tomado de otras fuentes o estilos musicales y además tiene el inconveniente de las traducciones debido a que muchos de los términos, como por ejemplo la palabra *swing*, no tienen un equivalente en nuestro idioma, o mejor dicho, sólo tienen un significado concreto en inglés sin traducción eficaz o viable. Una de las primeras tareas será recopilar, sintetizar o unificar criterios en torno a las definiciones y los conceptos específicos que emplearemos en nuestra investigación.

3. CRITERIOS PARA LA CLASIFICACIÓN Y CATALOGACIÓN

3.1. Por estilos y autores

La agrupación en función de los estilos y los autores podría ser una buena clasificación. No obstante, debido a la rápida evolución y difusión del jazz, un mismo artista puede pertenecer a varios estilos, independientemente del período inicial de clasificación. El caso de Miles Davis es extraordinario: comenzó en el estilo *be bop* o jazz moderno de la década de los años 40, se sumó al movimiento de reacción encabezado por el *cool jazz*, fue uno de los pioneros del *jazz modal* y experimentó la fusión del jazz con otras músicas como el flamenco y el rock evolucionando hacia las tendencias más vanguardistas.

La clasificación cronológica por estilos podría ser el modo de catalogación más tradicional, enciclopédico y, aparentemente, el más metódico. Sin embargo, al igual que en la clasificación por autores, tendríamos el inconveniente de que en una misma época del jazz conviven infinidad de estilos. Tomemos por ejemplo la década de los años 50: en este período, los músicos experimentados llevan el *be bop* hasta sus máximas posibilidades, se desarrolla un movimiento de reacción en contra de los *tempos* rápidos, las armonías densas y el fraseo asimétrico e irregular del estilo anterior denominado *cool jazz*. Posteriormente, evoluciona otro movimiento de reacción en contra del *cool jazz* denominado *hard bop,* que además representa una protesta reivindicativa de los derechos de los ciudadanos de color; se empieza a desarrollar la fusión del jazz con la música de raíz afrocubana el denominado *cu bop* y se experimenta con el *jazz modal*. Paralelamente coexisten músicos que siguen improvisando sobre el estilo tradicional, el swing y la tradición de Nueva Orleans provocando rupturas irreparables entre el público y los artistas. Así pues, la catalogación cronológica no respondería al concepto de evolución artística si no tuviésemos en cuenta todas las manifestaciones del jazz que se dan en un mismo período. No obstante, sí que demostraría el grado de evolución del lenguaje de los improvisadores respecto al estilo predominante.

3.2. Por la evolución del lenguaje en la improvisación, las formas y sus versiones

La forma básica en cualquier tema de jazz está delimitada por una introducción, exposición del tema, *open solos*, intercambios entre solistas, interludios, reexposición, coda o *vamp* y final. Sin embargo, el concepto de forma en el jazz, por lo menos hasta el *free jazz* de los años 70, se asocia al tipo de estructuras armónico-formales, éstas son:

- *Blues*
- *Rhythm*
- *Standard*
- *Modal*

Este tipo de clasificación, respecto al tipo de investigación analítica-formal, puede ser considerada como la más apropiada. Procederíamos del siguiente modo (ANEXO 1):

- Partimos de una forma y su presentación original.
- Recopilamos todas sus versiones.
- Comparamos y observamos su evolución a través de los estilos.

El problema de este tipo de clasificación radica en la evolución y la consiguiente ampliación, simplificación o anulación de estas formas estereotipadas, así como en las formas de concierto o las suites de Duke Ellington o Gunther Schuller3; el jazz rock y los derivados del *Rhythm Blues*; o el jazz experimental y de vanguardia respectivamente. Este aspecto conllevaría una nueva clasificación formal y, en algunos casos, daría lugar a nuevos tipos de organización orgánica, con lo cual no podríamos establecer un criterio determinado para toda la historia del jazz.

3.2.1. Blues

Al igual que en la evolución formal de la música culta, en la cual se intenta dotar a la música de estructuras formales que favorezcan la unidad y la organización del discurso musical, el *blues* fue evolucionando hacia una estructura definitiva basada en una forma ternaria y una progresión armónica de doce compases de carácter cíclico. De este modo, el blues clásico consta de tres frases de cuatro compases AAB, siendo las dos primeras con texto idéntico y melodía similar y la tercera distinta con carácter conclusivo4 (Cooke, 2000:18).

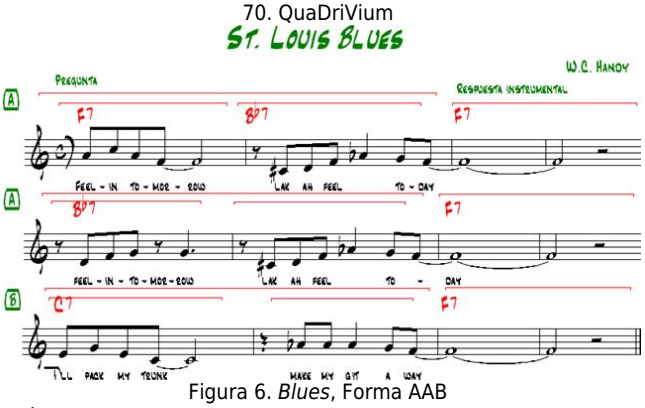


Figura 6. *Blues*, Forma AAB

En esta figura se observa que la melodía de la segunda frase gira en torno a la subdominante, constituyendo una variación armónica de la primera, lo que ha hecho considerar a algunos autores como una frase distinta, dando lugar a la forma ABC.5 La armonía del *blues* está íntimamente relacionada con los grados tonales aunque, como comprobaremos en el análisis posterior, es de carácter modal por su tonalidad ambigua mayor-menor. Los primeros *bluesman* se sirvieron de acordes y acompañamientos sencillos utilizando los tres acordes que se forman sobre los grados tonales; no obstante, la influencia de la línea melódica y las *blue notes* dio lugar al añadido de la séptima menor en los tres acordes:

I7	IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	V7

Figura 7. *Blues*, progresión armónica

3.2.2. *Rhythm*

En un principio, los músicos de *jazz* del estilo Nueva Orleans utilizaron las formas del *blues* y el *ragtime*. Sin embargo, las estructuras politemáticas de este último daban lugar a progresiones demasiado extensas para la variación o la improvisación con lo cual progresivamente se fue incorporando el formato de canción popular y la balada. Aunque el *rhythm* se consolidó como una forma estándar de treinta y dos compases, merece una clasificación especial al margen del resto de las formas del repertorio. Al igual que el formato de balada, se estructura con una forma AABA; sin embargo, a diferencia del resto de formas estándar, su progresión armónica característica se mantuvo a lo largo del tiempo, del mismo modo que la del *blues*, dando lugar a una forma independiente. El modelo lo estableció la composición *I got rhythm* de George Gershwin y constituyó una progresión armónica típica dentro del repertorio de los standar6 (Tirro, 2001b:37).



Figura 8. *I got rhythm*, G. Gerswhim

71. QuaDriVium

El tipo de progresión armónica más utilizada en el *rhythm* es la siguiente:

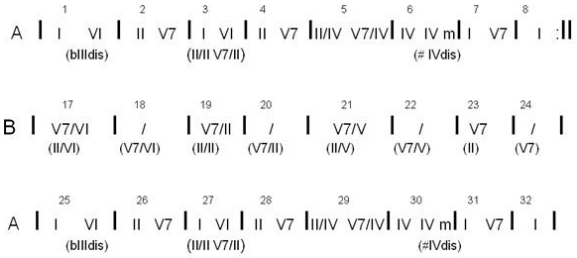


Figura 9. *Rhythem*, progresión armónica

3.2.3. ***Standard***

La forma original consta de un verso de dieciséis a treinta y dos compases, y un estribillo de cuatro frases de ocho compases. Del mismo modo que ocurrió con el *ragtime,* se tendió a simplificar su estructura adoptando sólo la forma del estribillo dando lugar a una forma AABA o similares.



Figura 10. *Dinah*, standard

3.2.4. ***Modal***

En un principio, debemos diferenciar la improvisación melódica basada en los modos y la improvisación modal. La primera hace referencia a la escala que debe utilizarse en un momento concreto de la progresión, dependiendo de la función tonal del acorde y estableciendo la relación entre éste y las notas de paso que forman dicha escala. La segunda, se realiza sobre una progresión donde todos los acordes pertenecen al mismo modo, o dicho de otra forma, el acorde pierde su función tonal dando lugar a una progresión armónica estática sin modulaciones o cambios de centro tonal.

El planteamiento para la improvisación modal será similar al de toda la improvisación melódica sobre la progresión armónica. Sin embargo, en el análisis de la progresión armónica prescindimos de la función tonal y de la relación escala acorde. Aunque la progresión está basada completamente en acordes diatónicos pertenecientes a la modalidad, debemos analizar la conducción y el enlace de las *notas guía*, con el objetivo de definir la sonoridad del acorde en la línea melódica.

CONCLUSIONES

Afirmamos que el jazz:

- Es un nuevo género musical originado a principios del siglo XX, que surge de la fusión de elementos africanos y europeos y cuyo resultado es una nueva relación entre ritmo, melodía y armonía.
- Supone una nueva adaptación, modificación y transformación de los elementos musicales.
- Ofrece estructuras armónico-formales definidas y concretas, aptas para la improvisación basadas en las formas: blues, rhythm, standard y modal.
- Constituye un nuevo lenguaje objeto de estudio que exige el mismo rigor metódico y técnico que la enseñanza tradicional de la música
- En el jazz, al igual que en otras formas de improvisación, se fusiona la figura del intérprete y el compositor. El improvisador emplea los mismos recursos compositivos que la composición convencional, sin embargo, lo hace en gran parte de modo intuitivo, puesto que su principal característica es la improvisación y la creación espontánea como medios de expresión.

La investigación crítica y metódica en torno al repertorio jazzístico es, aún en la actualidad, motivo de estudio. A través de este artículo hemos pretendido elaborar y justificar algunos modelos y diseños de investigación que respondan a una propuesta eficaz y viable. Así mismo, defendemos el tipo de investigación creativa-performativa como un modelo efectivo para la comprensión de la evolución del jazz y la catalogación del repertorio mediante el análisis comparado de las formas y sus versiones. Este tipo de investigación requiere un amplio conocimiento de los elementos musicales, las formas y la puesta en práctica de los recursos compositivos utilizados en el jazz. Por este motivo entendemos que el perfil de la persona que opta por la investigación desde la práctica artística y en concreto por el jazz, debería de aproximarse a la figura de artista-investigador.

BIBLIOGRAFÍA

AEBERSOLD, J. (1988): *Como improvisar jazz*, Volumen I. USA, Jamey Aebersold Jazz.
BERENDT, J. (2002): *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica.
COOKE, M. (2000): *Jazz*, Barcelona, Destino.
CROOK, H. (1990): *How to improvise*, Boston, Berklee College of Music.
FORDHAM, J. (1994): *Jazz*, Tolosa, Raíces.
GIOIA, T. (2002). *Historia del jazz*, Madrid, Fondo de cultura económica.
PHILLIPS, A. (1973): *Jazz Improvisation and Harmony*, New York, Robbins Music Corporation.
HERRERA, E. (1995a): *Teoría musical y armonía moderna, vol* I, Barcelona, Antoni Bosch.
HERRERA, E. (1995b): *Teoría musical y armonía moderna II*, Barcelona, Antoni Bosch.
HONSCHUKU, H. (1997): *Jazz Teory* I y II, Cambridge, A-NO-NE Music.
ITURRALDE, P. (1990): *324 Escalas para la improvisación del jazz*, Madrid, Opera tres.
MICHELS, U. (1982a): *Atlas de música 1*, Madrid, Alianza editorial.
MICHELS, U. (1982b): *Atlas de música 2*, Madrid, Alianza editorial.
RUSSELL, G. (1953): *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, New York, Concept Publishing.
SOUTHERN, E. (2001): *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, Akal.
TIRRO, F. (2001a). *Jazz clásico*, Barcelona, Robinbook.
TIRRO, F. (2001b). *Historia del Jazz moderno*, Barcelona, Robinbook.
ZALDÍVAR, A. (2005): "Las enseñanzas musicales y el nuevo Espacio Europeo de Educación Superior: El reto de un marco organizativo adecuado y la necesidad de la investigación creativo-performativa" en *Revista interuniversitaria de formación del profesorado* nº 19, pp. 95-119.
WILLIAMS, M. (1990): *La tradición del jazz*, Madrid, Taurus humanidades.

NOTAS

1 MICHELS, U. (1982): *Atlas de música, Volumen II*, Madrid, Alianza, p 539.
2 BERENDT, J. (2002): *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica, p 765.
3 Gunther Schuller, Nueva York, 22 de noviembre de 1925, compositor, trompista y director de orquesta americano. Uno de los principales representantes de la denominada *Third Stream Music* o tercera vía o corriente, un término que él mismo acuñó para describir la música que combina las técnicas clásicas y el jazz.
4 COOKE, M. (2000): *Jazz*, Barcelona. Destino, p 18.
5 TIRRO, F. (2001a): *Jazz clásico*. Barcelona, Robinbook, p 74.
6 TIRRO, F.(2001b): *Historia del Jazz moderno*. Barcelona, ediciones Robinbook, p 37.

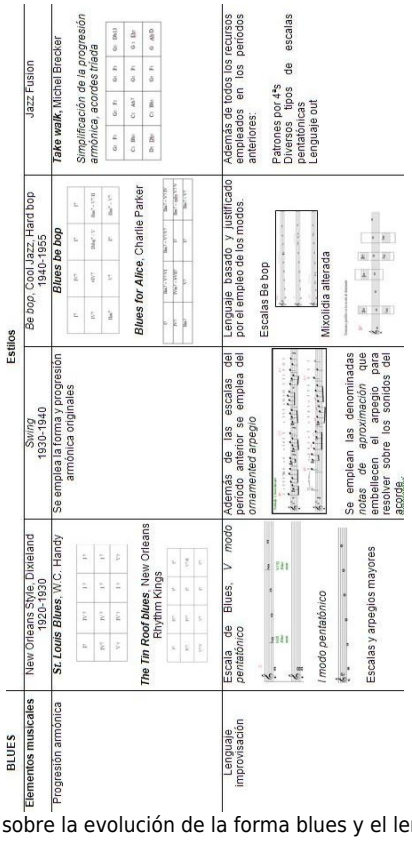


Figura 11. Ejemplo de tabla-resumen sobre la evolución de la forma blues y el lenguaje empleado en la improvisación