



LA UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
DEPARTAMENTO DE ARTES

LENNIE TRISTANO:

Un referente para el estudio y el desarrollo de la
música improvisada en la escena del jazz en Santiago
de Chile

Estudiante Roberto Osvaldo Boksamy Soza

Profesor Guía: Hugo Osorio

Seminario de Grado para optar al título de Licenciado en Artes.

Santiago, 2025

TABLA DE CONTENIDOS

I.	Introducción.....	07
II.	Planteamiento del problema.....	11
III.	Estado del arte.....	13
IV.	Objetivos.....	17
V.	Justificación.....	18
VI.	Metodología.....	20
VII.	Marco Teórico.....	23

CAPÍTULO VIII. **Tristano**

VIII.I	Lennie Tristano: contextualización y cimientos de una nueva corriente	34
VIII.II	Tristano como educador	38
VIII.III	Características del discurso musical de Lennie Tristano.....	44

CAPÍTULO IX. **Huellas y vestigios del trazado *tristaniano* en el jazz chileno**

IX.I	Diálogos con representantes de la corriente tristaniana en Chile.....	57
IX.I.I	Claudio Rubio.....	57
IX.I.II	Danemann.....	69
IX.I.III	Roberto Dañobeitia.....	80
IX.II	Tristano en el discurso musical chileno.....	83

CAPÍTULO X. **ANÁLISIS Y COMPARACION DE OBRAS**

X.	Análisis y comparación de obras.....	98
X.I.I	Federico Danemann, arquitectura del sonido moderno.....	99
X.I.II	Claudio Rubio, dimensión contemplativa de los tristaniano.....	102

CAPÍTULO XI

XI.I	Dimensiones pedagógicas y transferencia de conocimiento.....	107
XI.II	Conclusión	109

XII.	Bibliografía.....	118
XIII.	Anexo (TRANSCRIPCION ENTREVISTAS)	

A mi profesor Hugo Osorio, quien se tomó el tiempo de guiarme en el complejo camino de esta tesis. Su orientación académica y constante apoyo fueron fundamentales para dar forma a esta investigación.

A los músicos que generosamente compartieron su tiempo y experiencia: Federico Danemann, Roberto Dañobeitia y Martin Joseph, referentes nacionales e internacionales cuyas perspectivas enriquecieron profundamente mi comprensión de los procesos de transferencia cultural musical.

Un agradecimiento muy especial a Claudio Rubio, quien ha sido mucho más que un entrevistado. Su amistad y mentoría, tanto en la vida como en la música, han marcado profundamente mi formación personal y artística. En él he encontrado un ejemplo de integridad artística y búsqueda incesante de autenticidad expresiva.

A Álvaro Menanteau, cuya ayuda fue crucial para orientarme hacia literatura especializada que de otra manera habría permanecido inaccesible.

A mi familia, que con su amor incondicional me acompañó durante este proceso. Aiki, cuyo amor y comprensión fueron luz en los momentos de incertidumbre. A mis amigos, quienes con su cariño hicieron más llevadero este tiempo de escritura y reflexión.

Esta tesis es el resultado de múltiples encuentros, diálogos y aprendizajes compartidos. A todos quienes hicieron posible estos encuentros, mi más sincero agradecimiento.

Abstract

Esta investigación examina la presencia e influencia de los recursos rítmicos y melódicos tristanianos en la escena del jazz contemporáneo en Santiago de Chile. A través de análisis documental, entrevistas y análisis musical comparativo, el estudio identifica los procesos de transferencia cultural mediante los cuales elementos del lenguaje musical de Lennie Tristano han sido asimilados y resignificados en el contexto chileno.

La investigación caracteriza la filosofía músico-pedagógica tristaniana, enfatizando su aproximación zen a la improvisación como estado contemplativo, documenta agentes culturales relevantes mediante entrevistas con Claudio Rubio, Federico Danemann y Roberto Dañobeitia, y analiza transcripciones musicales que evidencian elementos tristanianos en la práctica nacional.

Los hallazgos revelan dos modalidades de apropiación: una aproximación técnico-sistemática (ejemplificada por Danemann) y una experimental-contemplativa (representada por Rubio). Ambas trascienden la emulación literal para generar síntesis creativas que incorporan elementos tristanianos a marcos estéticos locales.

El análisis demuestra que la recepción del tristanismo en Chile constituye un proceso complejo de traducción cultural que adapta principios técnicos a sensibilidades expresivas particulares. La filosofía zen tristaniana encuentra resonancias específicas en el contexto cultural chileno, donde tradiciones de reflexión crítica han creado condiciones favorables para esta aproximación contemplativa.

Los resultados contribuyen a una comprensión más matizada del jazz chileno, revelando corrientes que han enriquecido el panorama nacional mediante asimilación consciente de tradiciones específicas, y establecen precedentes metodológicos para el análisis de transferencia cultural musical en contextos latinoamericanos.

Palabras clave: Lennie Tristano, jazz chileno, transferencia cultural musical, improvisación contemplativa, filosofía zen musical, análisis musical comparativo.

Abstract (English)

This research examines the presence and influence of Tristano's rhythmic and melodic resources in the contemporary jazz scene in Santiago, Chile. Through documentary analysis, interviews, and comparative musical analysis, the study identifies cultural transfer processes by which elements of Lennie Tristano's musical language have been assimilated and resignified in the Chilean context.

The investigation characterizes Tristano's musico-pedagogical philosophy, emphasizing his Zen approach to improvisation as a contemplative state, documents relevant cultural agents

through interviews with Claudio Rubio, Federico Danemann, and Roberto Dañobeitia, and analyzes musical transcriptions evidencing Tristano elements in national practice.

Findings reveal two appropriation modalities: a technical-systematic approach (exemplified by Danemann) and an experimental-contemplative one (represented by Rubio). Both transcend literal emulation to generate creative syntheses incorporating Tristano elements into local aesthetic frameworks.

Analysis demonstrates that Tristano reception in Chile constitutes a complex cultural translation process adapting technical principles to particular expressive sensibilities. Tristano's Zen philosophy finds specific resonances in Chilean cultural context, where critical reflection traditions have created favorable conditions for this contemplative approach.

Results contribute to a more nuanced understanding of Chilean jazz, revealing currents that have enriched the national panorama through conscious assimilation of specific traditions, and establish methodological precedents for analyzing musical cultural transfer in Latin American contexts.

Keywords: Lennie Tristano, Chilean jazz, musical cultural transfer, contemplative improvisation, Zen musical philosophy, comparative musical analysis.

I. Introducción

La comprensión de los procesos de transferencia cultural musical representa uno de los desafíos más complejos en la musicología contemporánea. En este contexto, la figura de Lennie Tristano emerge como un caso paradigmático para analizar cómo los lenguajes musicales trascienden fronteras geográficas y se reinterpretan en contextos culturales específicos, particularmente en el ámbito latinoamericano. Como señaló John Cage, "el propósito de la música es aquietar y calmar la mente, haciéndola receptiva a las influencias divinas" —una perspectiva que encuentra resonancias profundas en la aproximación contemplativa y pero activa que caracterizó la filosofía musical tristaniana.

El presente estudio se inscribe en la intersección entre los procesos de transferencia cultural y la recepción de estéticas musicales específicas, enfocándose en la posible influencia de los recursos rítmicos y melódicos tristanianos en las generaciones activas de la escena del jazz actual en Santiago de Chile. Esta investigación surge de la identificación de un vacío significativo en la musicología nacional: mientras existen estudios detallados sobre la innovación musical de Tristano en el contexto estadounidense, prácticamente no existen investigaciones que analicen sistemáticamente la transmisión de sus métodos pedagógicos en Chile, los procesos de reinterpretación y apropiación de sus recursos musicales, o la manera en que músicos locales han incorporado o transformado sus conceptos de improvisación.

La relevancia de este estudio se fundamenta en varios aspectos cruciales. Primero, la necesidad de documentar y analizar corrientes estéticas que han enriquecido el panorama jazzístico chileno mediante la asimilación consciente de tradiciones específicas, lo cual contribuye a una comprensión más matizada del desarrollo del jazz nacional. Segundo, la importancia de examinar cómo la filosofía musical tristaniana —caracterizada por una aproximación zen a la improvisación que privilegia el estado contemplativo, la práctica meditativa y la búsqueda de un sonido interior auténtico— ha encontrado resonancia en el contexto cultural chileno.

Finalmente, la urgencia de registrar procesos de transmisión pedagógica que han operado en márgenes de visibilidad institucional pero que han generado manifestaciones musicales de notable sofisticación conceptual y técnica.

La aproximación metodológica de este trabajo combina análisis documental, investigación periodística y análisis musical comparativo. A través de entrevistas con músicos relevantes de la escena nacional y el análisis detallado de transcripciones musicales, se busca identificar elementos específicamente tristanianos y comprender los procesos mediante los cuales han sido asimilados y resignificados en el contexto local.

La presente tesis se organiza en tres grandes secciones que abordan progresivamente los diferentes aspectos del problema investigativo.

El Capítulo VIII se dedica íntegramente a la figura de Lennie Tristano, proporcionando una contextualización histórica y conceptual necesaria para comprender la singularidad de su propuesta musical. Este capítulo se subdivide en tres secciones fundamentales: primero, una contextualización que sitúa a Tristano dentro de los cimientos de una nueva corriente musical, examinando cómo su trabajo se posicionó como alternativa radical a las tendencias dominantes del jazz de su época; segundo, un análisis de Tristano como educador, explorando su filosofía pedagógica basada en principios zen que privilegiaban la introspección, la práctica contemplativa y el desarrollo de un estado mental específico para la improvisación; y tercero, una caracterización detallada del discurso musical tristaniano, identificando los recursos rítmicos y melódicos que definen su lenguaje compositivo e improvisatorio.

El Capítulo IX aborda directamente las "huellas y vestigios del trazado tristaniano en el jazz chileno", constituyendo el núcleo empírico de la investigación. La primera sección presenta diálogos con representantes de la corriente tristaniana en Chile, incluyendo entrevistas detalladas con Claudio Rubio, Federico Danemann y Roberto Dañobeitia, figuras clave que han asimilado y desarrollado elementos del lenguaje tristaniano en sus propias búsquedas expresivas. Estas entrevistas no solo

documentan procesos de recepción y transformación, sino que revelan las vías específicas mediante las cuales el conocimiento tristaniano ha circulado en el contexto nacional. La segunda sección analiza la presencia concreta de elementos tristanianos en el discurso musical chileno, identificando modalidades específicas de apropiación que van desde la asimilación técnico-sistemática hasta la exploración experimental-contemplativa.

El Capítulo X presenta el análisis y comparación detallada de obras representativas, examinando transcripciones específicas que evidencian la presencia de recursos tristanianos en la práctica musical nacional. Este análisis se centra en dos casos paradigmáticos: Federico Danemann, cuya aproximación revela lo que se denomina "arquitectura del sonido moderno", caracterizada por una modalidad de asimilación que privilegia los aspectos más sistemáticos y técnicamente exigentes del lenguaje tristaniano; y Claudio Rubio, cuyo trabajo explora la "dimensión contemplativa de lo tristaniano", evidenciando una síntesis entre metodología tristaniana y búsquedas estéticas personales que incorporan elementos microtonales y técnicas de desarrollo melódico extendido.

La filosofía zen que permeaba la aproximación musical de Tristano constituye un hilo conductor fundamental de esta investigación. Su concepción de la improvisación como estado de conciencia —donde el músico debe alcanzar una condición mental específica caracterizada por la receptividad, la no-interferencia del ego y la conexión directa con el flujo sonoro— encuentra particulares resonancias en el contexto cultural chileno, donde tradiciones de reflexión crítica y búsqueda de autenticidad expresiva han creado terreno fértil para la asimilación de esta aproximación contemplativa a la música.

Los hallazgos de esta investigación sugieren que la presencia de elementos tristanianos en Chile trasciende la simple influencia estilística para evidenciar procesos más complejos de traducción cultural que adaptan elementos técnicos específicos a sensibilidades estéticas y contextos expresivos particulares. Esta modalidad de apropiación evita tanto la emulación literal como la adopción superficial, generando en cambio investigación sonora que encuentra en el

pensamiento tristaniano un punto de partida para desarrollos que adquieren características distintivas.

En síntesis, esta investigación busca contribuir a una comprensión más matizada de los procesos mediante los cuales estéticas musicales específicas circulan, se asimilan y se resignifican en contextos culturales particulares, utilizando el caso tristaniano como laboratorio para examinar dinámicas más amplias de intercambio cultural donde la música opera como lenguaje complejo de comunicación e interpretación transcultural.

II. Planteamiento de problema

En la década de los años 40, el pianista Lennie Tristano emergió como una figura revolucionaria en el mundo del jazz, transformando no solo la práctica interpretativa, sino también la pedagogía musical. Su enfoque innovador trascendía los límites convencionales de la enseñanza musical, integrando perspectivas psicológicas y filosóficas que desafiaban los métodos tradicionales de aprendizaje e improvisación.

Tristano se distinguió por desarrollar un método de enseñanza y práctica musical que desafiaba los paradigmas establecidos del jazz. Según Salisbury (2018), su propuesta pedagógica se caracterizaba por una aproximación profundamente introspectiva a la música, donde la improvisación se concebía como un proceso de expresión consciente pero libre, despojado de las restricciones formales tradicionales.

La singularidad de su método radicaba en su capacidad para integrar elementos psicológicos y filosóficos en la práctica musical. Como señala Jago (2013), Tristano buscaba que sus estudiantes internalizaran los conceptos musicales de tal manera que la improvisación se transformara en un acto casi inconsciente, fluido y natural. Esta aproximación no solo representaba una innovación técnica, sino una verdadera revolución conceptual en la comprensión de la música improvisada.

La influencia de Tristano se ha propagado principalmente a través de la tradición oral y la transmisión directa entre músicos. Investigadores como Salisbury y Jago han documentado cómo su lenguaje musical persistió en exponentes directos como Lee Konitz, Ted Brown y otros músicos que formaron parte de su círculo inmediato.

Cabe destacar que uno de los enfoques pedagógicos de Tristano es, en simples palabras, la búsqueda del estado “zen”. Considerando este enfoque en la disciplina de Lennie y seguramente de sus estudiantes, se abre una posible vía de estudio que considero muy pertinente e interesante de averiguar.

A pesar de la significativa influencia de Tristano en el jazz internacional, existe un vacío considerable en la comprensión de su impacto en el contexto latinoamericano, y específicamente en Chile. Las nuevas generaciones de jazzistas en Santiago representan un terreno inexplorado para comprender cómo los principios pedagógicos y musicales de Tristano han sido recibidos, interpretados y potencialmente transformados.

Será que entre los músicos de jazz que estén radicados en Santiago de Chile, y hayan estudiado bajo las disciplinas y con el enfoque propuesto por Lennie Tristano logran reflejar de alguna forma estas bases en común que tienen el resto de los alumnos más directos de Tristano, o bien ¿De qué forma los recursos rítmicos y melódicos que caracterizan el discurso musical tristaniano se podrían reflejar en un posible impacto de Lennie Tristano en la escena del jazz en Santiago de Chile?

III. Estado del Arte

La comprensión de los procesos de transferencia cultural musical representa uno de los desafíos más complejos en la musicología contemporánea. En este contexto, la figura de Lennie Tristano emerge como un caso paradigmático para analizar cómo los lenguajes musicales trascienden fronteras geográficas y se reinterpretan en contextos culturales específicos, particularmente en el ámbito latinoamericano.

Las investigaciones de Juan Pablo González (2013) sobre música popular latinoamericana han sido fundamentales para comprender estos procesos de transferencia. González argumenta que la recepción musical no constituye un fenómeno pasivo de importación cultural, sino un complejo diálogo de apropiación, transformación y resignificación. En el caso específico del jazz, esta perspectiva resulta especialmente reveladora, considerando la tensión histórica entre las influencias musicales globales y las particularidades locales.

Álvaro Menanteau, en "Historia del Jazz en Chile" (2011), ofrece una primera aproximación sistemática a estas dinámicas. Su trabajo documenta cómo el jazz en Chile no fue una simple reproducción de modelos estadounidenses, sino un proceso de hibridación donde músicos locales reinterpretaron lenguajes musicales foráneos desde su propia experiencia cultural. Sin embargo, el estudio de Menanteau apenas esboza la posible influencia de figuras como Lennie Tristano, revelando uno de los principales vacíos investigativos.

La obra de Ted Gioia, "The History of Jazz" (2011), proporciona un marco interpretativo más amplio. Gioia describe a Tristano no solo como un músico, sino como un verdadero intelectual que desafió las convenciones del género, desarrolló metodologías de improvisación que cuestionaban los paradigmas establecidos. La caracterización de la estación resulta crucial para comprender las potenciales resonancias de su trabajo en contextos latinoamericanos.

Los vacíos de investigación se revelan precisamente en la intersección entre estas perspectivas. Mientras existen estudios detallados sobre la innovación musical de Tristano en el contexto estadounidense, prácticamente no existen investigaciones que analicen sistemáticamente la transmisión de sus métodos pedagógicos en Latinoamérica, específicamente en Chile, los procesos de reinterpretación y apropiación de sus recursos musicales a la manera en que músicos locales han incorporado o transformado sus conceptos de improvisación a las resonancias del pensamiento musical en generaciones posteriores al año 2000.

Paul Berliner, en "Thinking in Jazz" (1994), ofrece herramientas conceptuales fundamentales para abordar estos interrogantes. Su trabajo sugiere que la

transferencia musical no es un proceso unidireccional, sino un complejo diálogo donde los músicos locales no solo reciben influencias, sino que las transforman activamente, generando nuevos lenguajes musicales.

El caso de Claudio Rubio representa un punto de inflexión en este sentido. Sus trabajos, particularmente el disco "Tristano!" (2011), documentan una apropiación limpia y consciente de la estética tristaniana. Sin embargo, resulta paradigmático que sea casi el único ejemplo sistemáticamente documentado, lo que subraya la urgencia de una investigación más profunda.

Los archivos de la Biblioteca del Congreso y publicaciones especializadas como DownBeat Magazine ofrecen recursos documentales invaluable. No obstante, su perspectiva predominantemente estadounidense limita la comprensión de las recepciones y transformaciones locales de la música de Tristano.

La dimensión transnacional de la música jazz, particularmente en el contexto latinoamericano, requiere una comprensión más compleja que la mera recepción pasiva de influencias. María Teresa Aedo, en su estudio "Diálogos Sonoros: Jazz y Memoria Cultural en América Latina" (2016), propone un marco interpretativo que concibe estos procesos como verdaderos "territorios sonoros de negociación". Esta perspectiva amplía la mirada de González, sugiriendo que la transferencia musical no solo implica transformación, sino también una permanente construcción de identidades sonoras.

El concepto de "ecosistema musical" desarrollado por el musicólogo François Mournier (2014) resulta particularmente iluminador para comprender estas dinámicas. Mournier argumenta que cada tradición musical funciona como un sistema vivo, donde las influencias externas no son simplemente absorbidas, sino que generan mutaciones y adaptaciones complejas. En el caso específico del jazz latinoamericano, esta metáfora biológica permite visualizar cómo los lenguajes musicales se comportan como organismos en constante evolución, intercambiando información genética musical a través de fronteras geográficas y culturales.

En este sentido, Lennie Tristano no puede ser comprendido como un mero transmisor de un lenguaje musical, sino como un agente cultural complejo. Su trabajo representa un punto de inflexión donde la innovación musical se encuentra con la deconstrucción de los paradigmas establecidos. Carlos Sampayo, en su biografía crítica "Tristano: Márgenes del Jazz Experimental" (2015), lo describe como un "intelectual sonoro" cuya radicalidad musical desafía no solo las convenciones genéricas, sino las propias estructuras de percepción y recepción musical.

La obra de Tristano puede ser analizada entonces no solo como un fenómeno musical, sino como un dispositivo cultural que desencadena procesos de resignificación. Su método de improvisación, caracterizado por una radical experimentación armónica y una deconstrucción de los patrones rítmicos tradicionales, funcionó como un verdadero "laboratorio sonoro" donde se experimentaban nuevas posibilidades de expresión musical.

Los archivos del Instituto Iberoamericano de Berlín, particularmente la colección de documentos musicales latinoamericanos, ofrecen pistas interesantes sobre estas circulaciones. Investigaciones preliminares sugieren que la influencia de Tristano no fue uniforme, sino fragmentaria y selectiva, con diferentes músicos apropiándose de aspectos específicos de su propuesta musical.

La presente investigación busca precisamente problematizar estos vacíos. No se trata solo de documentar una posible influencia, sino de comprender los complejos procesos de transferencia cultural musical. ¿Cómo se reinterpretan los lenguajes musicales globales en contextos locales? ¿Qué sucede cuando un modelo musical específico viaja más allá de sus fronteras originales? Estas preguntas no solo son relevantes para la musicología, sino que revelan dinámicas más amplias de intercambio cultural, donde la música ópera como un lenguaje complejo de comunicación e interpretación.

IV. Objetivos

Objetivo general:

Identificar de qué forma los recursos rítmicos y melódicos que caracterizan el discurso musical tristaniano se podrían reflejar en las generaciones activas de la escena del jazz actual en Santiago de Chile a partir de un trabajo periodístico que recaude información histórica y además análisis comparativo entre ambas partes - literatura musical-.

Objetivos específicos:

- 1.- Caracterizar brevemente la filosofía pedagógica tristaniana.
- 2.- Caracterizar los recursos rítmicos y melódicos que son comunes en el discurso musical tristaniano a través del análisis de partituras y fuentes secundarias.
- 3.- Reconocer quiénes pudieron ser los agentes relevantes en la aparición de un discurso musical tristaniano en Santiago de Chile.
- 3.- Analizar el discurso musical de 3 músicos relevantes en la escena nacional del jazz actual en Santiago de Chile a partir del análisis de sus composiciones o transcripciones.
- 4.- Analizar comparativamente los recursos rítmicos y melódicos del discurso tristaniano con las composiciones o músicas improvisadas de músicos que pertenecen a la escena nacional del jazz actual en Santiago de Chile.
- 5.- Reconocer de qué forma ha impactado en Chile el método de Lennie Tristano para formar un músico improvisador.

V. Justificación

El estado del arte acerca de lo "tristaniano" en Chile nos ha demostrado que existen artistas chilenos que posiblemente hayan sido influenciados por los métodos de Lennie Tristano, en paralelo, también ha evidenciado a través de la literatura musical la presencia de recursos característicos tristanianos en la discografía chilena, interpretados por creadores que no necesariamente provienen directamente de la escuela tristaniana o cuya influencia no resulta inmediatamente evidente.

En este contexto, la presente investigación surge en un momento crucial para la musicología chilena. El panorama jazzístico nacional ha experimentado transformaciones significativas desde los inicios del siglo XXI, caracterizándose por una creciente sofisticación estilística y una mayor apertura a influencias internacionales. La figura de Lennie Tristano, reconocido como uno de los músicos más innovadores e intelectuales del jazz del siglo XX, representa un caso paradigmático para comprender estos procesos de transferencia cultural y reinterpretación musical.

Un claro ejemplo de esta posible influencia lo constituye el saxofonista Claudio Rubio, probablemente uno de los únicos músicos chilenos reconocidos abiertamente por incorporar la estética tristaniana. Como señala Iñigo Díaz (2024),

"Para 2010, Rubio se volvió a introducir en el análisis de la estética del contrapunto, el timbre y la improvisación de Lennie Tristano y su escuela de músicos (Warne Marsh, Lee Konitz, Billy Bauer), lo que se tradujo en la conformación de un cuarteto con Federico Dannemann, Eduardo Peña y Daniel Rodríguez, con quienes trabajaron en la grabación de obras de estos músicos históricos, publicadas en el disco. ¡Tristano! (2011)."

El caso de Rubio no solo representa un hito musical, sino que se constituye como una motivación fundamental para esta investigación. La ausencia de estudios que

documenten y analicen en profundidad estas influencias musicales evidencia un vacío académico significativo en la musicología chilena contemporánea.

La reflexión de Álvaro Menanteau resulta particularmente iluminadora en este sentido. Su pregunta:

"¿qué aspectos estrictamente musicales ha traspasado
el jazz a repertorios de música popular latinoamericana?"

Nos invita a profundizar en los procesos de apropiación e influencia musical. Inspirado en este cuestionamiento, este estudio busca responder una pregunta más específica: ¿De qué forma los recursos rítmicos y melódicos que caracterizan el discurso musical tristaniano se podrían reflejar en las nuevas generaciones del jazz actual en Santiago de Chile?

La literatura académica chilena referida a las nuevas generaciones de jazzistas ha mostrado una tendencia a no documentar con suficiente profundidad los hitos relevantes de la generación, particularmente en lo que respecta a influencias musicales internacionales. Esta investigación pretende contribuir a llenar ese vacío documental, ofreciendo una mirada sistemática y analítica sobre la posible influencia de Lennie Tristano en la escena jazzística santiaguina desde el año 2000.

El valor de esta investigación radica en su capacidad para revelar los complejos procesos de transformación musical, donde las influencias internacionales no se adoptan de manera pasiva, sino que se reinterpretan, se hibridan y se resignifican en diálogo con las particularidades de la escena local.

Más allá de documentar una posible influencia musical, este estudio busca comprender los procesos de transferencia cultural y apropiación estética que ocurren en el jazz chileno.

VI. Metodología

Esta investigación propone una metodología de tipo cualitativa. Entendiendo investigación cualitativa, según León (2018), como un paradigma de investigación que tiene la intención de cualificar los fenómenos por estudiar, es decir, de determinar el valor y el sentido. Implicando un vínculo dialógico entre el investigador y el objeto estudiado esperando comprender los significados de las muestras de estudio. En tal sentido la investigación pondrá especial atención en rescatar las cualidades musicales que presenten en común el análisis y transcripción de partituras entre una generación nueva de músicos en Santiago de Chile y el pianista, compositor e improvisador Lennie Tristano, tomando en cuenta la distancia epistemológica a partir de los métodos pedagógicos que promovió Tristano.

Otra definición del método cualitativo, según Sánchez, es el instrumento analítico por excelencia de quienes se preocupan por la comprensión de significados (observar, escuchar y comprender). Exige una sistematización rigurosa de las distintas técnicas e instrumentos que componen el acervo metodológico y, por ende, un gran conocimiento de la teoría. Sin embargo, la opción cualitativa no se contrapone a la opción cuantitativa, toda vez que lo cualitativo determina lo cuantitativo.

La investigación cualitativa se puede definir como la conjunción de ciertas técnicas de recolección, modelos analíticos normalmente inductivos y teorías que privilegian el significado de los actores, el investigador se involucra personalmente en el proceso de acopio, por ende, es parte del instrumento de recolección. Su objetivo no es definir la distribución de variables, sino establecer las relaciones y los significados de su objeto de estudio. (2005)

Esta investigación optará por usar metodologías clásicas de investigación como lo son las entrevistas, con el fin de detallar a un nivel más profundo las experiencias de los mismos autores quienes son personajes principales de las generaciones de jazzistas chilenos radicados en Santiago de Chile, que hayan forjado su carrera musical desde los años 2000. Para ello, se realizarán entrevistas guiadas,

recopilando datos y registros de estas mismas respetando las normas que rigen los derechos de las personas.

También se apoyará en metodologías propuestas por estudiosos del tema, como por ejemplo: Ricardo Miranda, en "Metodologías Contemporáneas para el Estudio de la Música Popular" (2018), propone un enfoque que integra:

- Análisis musical detallado
- Estudios de recepción cultural
- Perspectivas historiográficas críticas
- Análisis de redes de influencia musical

Esta propuesta metodológica permite superar las limitaciones de aproximaciones unidimensionales, ofreciendo una comprensión más dinámica y compleja de los procesos de transferencia musical.

Esta investigación también considerará metodologías de análisis comparativos de partituras de la música de Lennie Tristano y de músicos de la escena nacional del jazz en Santiago de Chile.

Respecto a las entrevistas:

Las entrevistas, son una técnica orientada a definir problemas y elaborar explicaciones teóricas desde los procesos sociales mismos, que dan validez y confiabilidad. "La entrevista puede definirse como una situación construida o creada, con el fin específico de que un individuo pueda expresar una conversación, de su pasado, presente o futuro" (Kahn y Cannel, 1997).

Para esta investigación se utilizarán específicamente entrevistas de tipo semiestructuradas. Según Díaz-Bravo et al. (2013), las entrevistas semiestructuradas "presentan un grado mayor de flexibilidad que las estructuradas, debido a que parten de preguntas planeadas, que pueden ajustarse a los entrevistados. Su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes

posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos" (p. 163).

La elección de este tipo de entrevista responde a la necesidad de establecer un equilibrio entre la sistematización necesaria para obtener información comparable entre los diferentes músicos entrevistados y la flexibilidad requerida para profundizar en las experiencias particulares de cada artista. Las entrevistas semiestructuradas permitirán abordar temas preestablecidos relacionados con influencias musicales, procesos creativos y técnicas de improvisación, mientras que simultáneamente darán espacio para explorar aspectos únicos que emerjan durante las conversaciones, especialmente aquellos relacionados con la posible influencia consciente o inconsciente de los métodos de Lennie Tristano. Esto resulta fundamental al tratarse de un estudio cualitativo que busca comprender procesos artísticos y pedagógicos complejos, donde la libertad para reformular preguntas y profundizar en temas emergentes enriquecerá significativamente el análisis.

Los entrevistados serán un grupo determinado de personas que representarán la vereda de los músicos emergentes en Santiago de Chile. De estos entrevistados también se incorporarán registros de sus músicas escritas y transcripciones de sus improvisaciones para luego compararlas con las transcripciones en la música de Lennie Tristano. Habrá especial detención en los aspectos melódicos, armónico y por sobre todo rítmico para así identificar posibles respuestas a la pregunta de investigación por medio de esta metodología.

VII. Marco Teórico

Uno de los hitos relevantes en la historia del jazz chileno es la aparición del lenguaje tristaniano a comienzos de la década de los años 2000. La aparición de este lenguaje fue aportada inicialmente por distintos autores relevantes del jazz chileno como: Claudio Rubio, Martín Joseph, Federico Danneman, Felipe Riveros y Sebastián Castro. El aporte tras la aparición de la corriente tristaniana incrementó las indagaciones en la inmersión improvisativa en un contexto jazzístico – y no jazzístico-, inmersión permeada por la posición filosófica de Lennie Tristano, la cual

estaba marcada por una búsqueda espiritual, relacionada al dadaísmo y el estado zen. Según Rubio, esto último marcó su forma de plantear una pedagogía musical, lo cual se materializa en alturas y ritmos dentro de un contexto musical improvisado.

Tristano, figura clave del jazz moderno y precursor de movimientos como el jazz de vanguardia, dejó una huella indeleble en la evolución del jazz en todo el mundo. Su enfoque innovador, caracterizado por un alto nivel de libertad armónica, improvisación melódica y una profunda experimentación rítmica, trascendió las fronteras geográficas y culturales, llegando incluso a la escena jazzística de Chile. En este contexto, su influencia se puede observar no solo en la técnica y el lenguaje de los músicos chilenos, sino también en la manera en que el jazz fue reinterpretado y adaptado a los lenguajes musicales propios del país.

En mi investigación examino algunas de las características fundamentales que describen la identidad de la corriente iniciada por el pianista Lennie Tristano, conceptos que pueden haberse iniciado tras la aparición del discurso de Lennie Tristano en Santiago de Chile, y su apropiación o transferencia hacia generaciones más nuevas en la escena del jazz nacional. Para lo anterior conceptualizaré la corriente de Lennie Tristano como: lo tristaniano.

Existen diversos autores que han dedicado sus investigaciones para entender y conocer más en profundidad al pianista estadounidense Lennie Tristano, algunos de ellos se han enfocado particularmente en una de las características fundamentales de Lennie Tristano que está relacionado con la búsqueda de un estado Zen para encontrar la voz interior que dictara lo que hay que interpretar. En 1975, Lennie habló sobre la influencia de Bud Powell en él:

“Esto es por lo que siempre me he esforzado; poder sentarme y tocar lo que oigo y siento. Y sin el ejemplo de Bud, no creo que hubiera podido llegar a lo que he logrado en mi enseñanza. Me esforzaba por lograrlo, pero como no lo había escuchado, era difícil lograrlo. Pero después de escuchar a Bud, eso cambió todo. Porque

simplemente significaba que, si realmente ibas a representar tus sentimientos, tus dedos tenían que ser capaces de duplicar lo que escuchabas y sentías. Cada nota... Cada nota que Bud tocaba”
(https://www.lennietristano.com/?page_id=109)

Básicamente Lennie Tristano buscaba poder hacer que sus dedos se movieran de un modo casi inconsciente para lograr expresar sus sentimientos a través de un instrumento en tiempo real. Según Jago, Tristano había tenido un interés en el budismo Zen, en las artes tradicionales japonesas y en la música tradicional india (2013). Seguramente eso le habría proporcionado cierta comprensión de cómo funcionaban los sistemas lineales: un sentido a través de ciertos enfoques filosóficos y psicológicos relacionado con los modos de aprendizaje de tipo oral.

Así como lo tristaniano se encuentra en la búsqueda constante del estado Zen con el fin de lograr una expresión honesta y sincera de sentimientos en tiempo real, hay también artes de la cultura japonesa que tienen como misión la misma búsqueda para desarrollar efectivamente su arte, por ejemplo, el haikú, por lo que no me parece extraño que Jago haya mencionado las inclinaciones de Tristano con el budismo y las artes japonesas (2013).

Por otro lado, Roland Barthes, como buen estructuralista dedicó parte de su vida al estudio de la lengua, la semántica y los signos. Dentro de sus bastas investigaciones hay una profunda inmersión en el estudio de los signos y la significancia, particularmente en el haikú.

En su obra "El imperio de los signos", Roland Barthes explora el haiku japonés como un arte que va más allá de la mera descripción poética. Antes que todo, Barthes comprende el lenguaje en Japón como un sistema opuesto al que manejamos en occidente. Es a partir de este punto cuando se sumerge en la interpretación de sus signos y significados.

Barthes entiende que en Japón hay una tendencia a valorar la parsimonia de los signos, por ende, una mayor atención en los significantes por sobre los signos. Para Barthes esto es posible debido a que, según describe: En Japón el imperio de los significantes es tan vasto, excede hasta tal punto la palabra, que el intercambio de signos es de una riqueza, movilidad y sutileza fascinante (Barthes, 1970). De esta forma Barthes confirma que el objetivo de los signos en la lengua japonesa no es el punto de interés en esta cultura, sino que su foco está en lo mental, en los significados, en la escasez de bordes en los signos; escasez que sugiere un estado más contemplativo del lenguaje. Para lograr aquel estado contemplativo del lenguaje es necesario una elevación de la conciencia, o espiritual, para así lograr escribir de la forma más pura. Lo último referido al Japón de Roland Barthes, no es muy distinto a la noción de búsqueda espiritual que se propone Lennie Tristano. De hecho, otro autor hace comparaciones directas entre la cultura japonesa y los métodos tristanianos:

“Al examinar los métodos pedagógicos de Tristano y Konitz, me sorprendieron los paralelismos inmediatos—en el enfoque, si no en la práctica específica—con las tradiciones koryu en la cultura japonesa. Koryu (Ko-ryu) es una palabra japonesa que se traduce como "viejo" (Ko) y "escuela, estilo, flujo o corriente" (ryu). (...) se caracteriza por un énfasis en las prácticas tradicionales, la enseñanza oral y corporal, y la importancia del maestro, o sensei, que transmite las técnicas, principios, costumbres y filosofías del arte en cuestión. Describe una forma de conocimiento y un modo de enseñar y aprender que es directo, y que generalmente se basa en conceptos filosóficos y estéticos. No es una forma de conocimiento que se preste a ser enseñada desde libros. Algunas de las tradiciones lineales más antiguas, coherentes y reconocibles se encuentran en las prácticas japonesas del budismo Zen, las tradiciones artísticas asociadas del té, la caligrafía, la disposición de flores, el tiro con arco, y en las tradiciones de artes marciales Koryu” (Jago, 2013).

Si consideramos la improvisación idiomática del jazz como el "tema común" en cuestión, es posible discernir grupos de maestros y estudiante con un enfoque igualmente cohesivo hacia las preocupaciones ideológicas y pedagógicas que son tanto específicas como únicas para esos grupos o linajes. En este caso la relación entre Lennie Tristano y su cercanía con la cultura japonesa, en particular la búsqueda de un estado zen permeó por completo su manera de aproximarse a la improvisación, así como percibir la pedagogía de esta misma.

Con respecto a la improvisación, es un tema en constante debate en el ámbito musical. Este se alimenta constantemente con diferentes puntos de vista y redefiniciones, desde su uso convencional hasta sus asociaciones empleadas por los teóricos musicales o los músicos, pedagogos. Acosta menciona, que la improvisación es un término que nos invita a un estado primero que nos permite posteriormente delimitar los aspectos esenciales en función de nuestro objetivo (2018).

El término improvisación, en su uso coloquial, ha recibido un trato indebido al referirse a atribuciones negativas en las que imperan nociones como el descontrol y la falta de previsión. La improvisación en el lenguaje cotidiano se vincula con aquellas acciones que ocurren de forma repentina e inesperada. Es una acción que se realiza cuando no se está preparado debidamente para una buena actuación de un individuo o un grupo, es decir, es una acción que resulta perjudicada respecto a lo planeado y seguramente indica una peor calidad de lo elaborado.

Por el contrario, dentro del ámbito de la ejecución musical existe un tipo de performance a la que se reconoce como improvisación musical. En el ámbito musical, el término improvisación ha pasado por distintas fases, En un inicio, la teoría forma musical explica la improvisación como una herramienta previa al proceso de composición, de hecho, es a partir de la improvisación que componían. Del mismo modo que se perfeccionó en el siglo XIX, más adelante el concepto de improvisación musical comienza a tomar una connotación de tipo negativa, siendo tildada como una práctica poco seria (Acosta).

Actualmente, el termino improvisación aún padece constantes redefiniciones desde la perspectiva del estudio formal y academia, pero casi todas estas han de coincidir en esbozar que es una creación in situ de una composición musical (Willems, 50-58). Este acto de creación artística se sitúa en medio de una tensión dinámica entre fuerzas opuestas: libertad y control. En general se concluye que, cuando en este acto domina el control frente a la libertad, los resultados son rígidos. En cambio, si prima la libertad sobre el control, el resultado es vago e impreciso.

“La improvisación es el arte de pensar y ejecutar la música simultáneamente. En cuanto la música se anota deja de ser una improvisación. Cuanto mejor sea la calidad de la mente musical y más firme la técnica, mejor será, naturalmente, la improvisación” (Schönberg, 40-41).

Esta definición no explota el sentido negativo del concepto de improvisación, o sea, no identifica la improvisación con la falta de planificación o pensamiento. Al contrario, propone que mientras más control tenga de la técnica (mental, corporal, instrumental, musical), mejor será el resultado de la improvisación. Hasta da la sensación de que esta definición permite el hacer errado como método de mejorar, así como el hablar se aprende hablando, improvisar se aprende improvisando. Es muy similar a como Lennie Tristano se plantea el concepto de improvisar. Tristano solía decir en sus entrevistas:

"No se trata de componer al instante, ni de seguir ningún tipo de fórmula. Lo único que haces es escuchar la música en tu cabeza y reproducirla".

"Podías hacer que tus dedos reprodujeran exactamente lo que sentías, si realmente te esforzabas. Yo lo logré, no solo pasando mucho tiempo frente al teclado, sino también encontrando formas de lograr que mis dedos reprodujeran mis sentimientos más profundos. Eso significaba que, cuando tocabas una nota con un dedo, te hundías

en esa nota hasta el fondo del teclado hasta que sonaba ¡pum!
¿Cierto? ..."

Otras definiciones inciden más en el componente afectivo, espiritual, artístico e incluso filosófico de la creación, verdadera y valiosa característica de la especie humana.

"[...] la improvisación real no es la composición instantánea, como se lee a menudo, en los tratados clásicos de improvisación. Es un aliento humano espontáneo. Parte libremente del amor por las relaciones sonoras, melódicas o rítmicas, apto para expresar la sensibilidad artística y humana".
(Willems, 50-58)

Esta es una definición que también calza con los cánones tristanianos, pues muchos de los alumnos de Lennie Tristano expresan que, de cierto nivel en adelante, las clases con Tristano no eran técnicas ni particularmente musicales, sino que exploraban las ideas de las emociones, de lo espontáneo con el fin de poder expresar los sentimientos más profundos que priman en el ser que ejecuta la improvisación.

En un paralelo histórico se encuentra la escena nacional del jazz chileno durante la década de los dos mil. Por un lado, la escena de la Conchalí big band, Cristián Cuturrufo, Congreso, La Marraqueta, entre otros... y por otro el sector académico que se encargó por un lado indagar y recolectar la cronología de la música popular chilena a través de investigaciones como por ejemplo algunas de Álvaro Menanteau "La historia del jazz en Chile", o del mismo autor "¿Influencias del jazz?" en esta última, Menanteau se cuestiona la posibilidades de que el jazz norteamericano, pueda ser en realidad una mezcla con músicas que ya sonaban en tierras latinoamericanas por razones culturales. Durante este paralelo pareciera no haber un interés creciente en relación con la materia tristaniana por ende tampoco una materialización perceptible en un lenguaje musical

Si bien hasta antes del posible impacto que pudo tener Lennie Tristano en el discurso musical chileno hubo intentos de posicionamientos académico en relación con la materia de la música popular en Chile, Echeverría comenta que, en el año 1985, se funda la academia ProJazz, la cual comenzó a impartir cátedras de interpretación y composición asociadas al jazz, también menciona la formalización de la Escuela Moderna de Música, academia que anteriormente se había dedicado en exclusivo a la interpretación clásica, pero que, al momento de acreditarse como instituto profesional, abre cátedras específicas dedicadas a la música popular. Pero no sería hasta la llegada de Martin Joseph, compositor docto y pianista de jazz quien pudo ser de los primeros referentes o fuentes de aporte con relación a ideas de lo tristaniano, así como del free jazz. Aunque sin duda esta corriente no fue precisamente atractiva para todos. Precisamente para los academicistas y académicos de altos cargos, que desde una triste generalidad no fueron un aporte para la música popular y folclórica (Echeverría, 96).

Según relatan los mismos músicos de la época, la aparición de Claudio Rubio fue una bisagra importante para el desarrollo de lo tristaniano en Chile. Esto se formaliza tras su vuelta a Chile en el año 2007 donde comenzaría a practicar la pedagogía desde una perspectiva tristaniana. Bajo una experiencia personal, puedo aportar en el saber que su formalización como músico profesional en New Jersey estuvo ligada con músicos pedagogos que habían seguido una tradición que responde al linaje tristaniano, como vendrían siendo Sal Mosca, Ted Brown, Rich Perry, bajo las mismas palabras de Rubio.

No sería extraño que conceptos como por ejemplo improvisación lineal, o lo tristaniano -al menos para Santiago de Chile- salieran a luz en el círculo de música jazz chilena tras el retorno de Rubio en el 2007. Tampoco es indiferente que en el discurso musical de Rubio se pueda apreciar similitudes con propuestas conceptualizadas por el pianista Lennie Tristano. Rubio no está solo en esta vuelta, fue acompañado por músicos como, Federico Danemann, Roberto Dañobeitia, entre algunos más.

Según el mismo Rubio, la improvisación lineal se diferencia de los otros tipos principalmente por la elaboración de un discurso musical consistente y sólido que se defiende en términos técnicos del contrapunto al mismo tiempo que es emitido – idealmente – a través de un flujo mental libre, cercano al ideal Zen.

Otro Autor que habla acerca de la improvisación lineal es Rodolfo Alchurron en su libro “Ad Libitum: elementos de la improvisación lineal”, en este material Alchurron expresa que:

“La improvisación es el arte de componer música en el mismo momento. Su principal atractivo consiste en que es un producto único e irrepetible. Es un acto de creatividad y espontaneidad, enérgico y tan altamente individual como grupal”

Parece que fuese una perspectiva similar de improvisación lineal.

Otro ejemplo de improvisación lineal es la improvisación ejecutada por el saxofonista Lee Konitz, quien fue educado musicalmente por el mismo Lennie Tristano. Un ejemplo claro es el disco Motion (1961), grabado con el baterista de John Coltrane, Elvin Jones y el contrabajista Sonny Dallas. En este registro se puede escuchar un álbum que presenta cinco versiones de temas del repertorio 'estándar' del jazz, muestra a Konitz como un intérprete que no solo ha absorbido las influencias de Charlie Parker, Lennie Tristano y Lester Young, sino que también ha desarrollado su propia forma de acercarse al “lenguaje del jazz”. Se escucha un lenguaje intrépido, el cual varía en acentuaciones y está en constante diálogo con los otros dos músicos del trío, con ciertas licencias melódicas, permitidas por un contexto armónico más flexible, pese a que era un estándar clásico del repertorio de jazz norteamericano, Konitz comentó: "tocar con bajo y batería me da el mayor espacio para ir en la dirección que elija; un instrumento armónico me resulta restrictivo".

El crítico Nat Hentoff, en las notas del álbum, comenta sobre la creciente individualidad de Konitz de una manera que describe la estética de gran parte de la producción creativa que ha seguido:

"Él [Konitz] evita los 'licks' y los clichés flojos con una persistente determinación y, en su lugar, construye una serie de variaciones temáticas tan personales e imaginativamente fluidas que los cinco estándares que ha elegido se reviven orgánicamente. Konitz va mucho más allá de un tema, y a diferencia de muchos músicos de jazz que "surfean" sobre los cambios de acordes o gritan sobre la línea melódica de una canción, Konitz remodela completamente cada pieza para que surja como una obra completamente integrada trabaja con permutaciones de forma y connotaciones emocionales ampliadas que son única-mente diferentes de los resultados obtenidos por cualquier tratamiento previo del tema en el jazz." (Brooks, 6).

Lee Konitz es un ejemplo de los resultados del método tristaniano. A pesar de que Konitz no fue el alumno ideal de Lennie Tristano, como quizás si lo pudo ser Warne Marsh, o Sal Mosca, se considera uno de los tristanianos más relevante, quizás fue por la fama que logró, a diferencia de Warne Marsh, quien no se cruzó con la misma suerte, en el caso de Warne fue totalmente un no-name, vivió de la pensión de la madre hasta su muerte (Un Sung Cat). El caso de Konitz es uno relevante, pues da la sensación de que en el disco Motion (1961) roza un estado mental ideal como quizás diría Tristano, además fue uno de los pedagogos más importante de la escena jazzista mundial y sus clases se trataban de trabajar los conceptos rítmicos, melódicos, armónicos de la misma forma que tristano los enseñaba.

En términos generales, la enseñanza musical, tanto en lugares especializados como en centros educativos de primaria o secundaria, ocupa un lugar muy relegado en los currículos. La formación de los futuros músicos y músicas está ligada casi en su totalidad a la interpretación, donde prima la capacidad técnica

y la intuición. Ya sea por miedo a su metodología o a los problemas de valoración que esta supone, la improvisación es desatendida y esto contribuye a la formación de músicos “esclavos” de una partitura.

Algunas perspectivas de investigación pedagógica (Violeta de Gainza, Willens, Orff o Kodaly) mencionan que uno de los grandes objetivos de nuestro sistema de enseñanza debería ser la educación emocional; sin embargo, éste sigue siendo un ámbito por explorar en la medida en que, en primer lugar, habría que definir de forma adecuada en qué entendemos por educación emocional y, en segundo lugar, es necesario sustituir la noción productivista de la enseñanza por una perspectiva de formación integral.

Según lo expuesto hasta ahora, la música en términos generales y la improvisación como proceso concreto, serían fundamentales para conseguir percibir el concepto de improvisación musical sin los prejuicios clásicos que este arrastra, pero también entenderlo como una herramienta compositiva de la cual hay que hacerse cargo por medio de disciplina. Un régimen musical estricto que suponga el entrenamiento necesario para hacerse cargo de tanta libertad, como sería un acercamiento a una perspectiva tristaniana.

El enfoque de Tristano hacia la pedagogía en el ámbito de la improvisación "se aparta de la tradición principal del jazz moderno", representando una alternativa al bebop en los años 40 (Bradford 2007). Su concepción planteaba "exigencias severas de precisión en el conjunto, rigor intelectual y virtuosismo instrumental" (Konitz, entrevista

Respecto a la pedagogía en el ámbito del jazz se podría decir que la pedagogía del jazz va muy por detrás del intérprete, quiero decir que no se le ha brindado la misma energía al desarrollo de la enseñanza del jazz tanto como a la de los intérpretes; solo en los últimos 25 años han comenzado a dar clases formales en una música que tiene al menos 75 años. Lennie Tristano declaró que podía enseñar jazz hace treinta y cinco años atrás, y ha estado demostrando su punto desde entonces.

Como una figura pionera en el desarrollo de la "educación en jazz", los enfoques pedagógicos de Tristano se pueden caracterizar por lo siguiente: 1) relativamente poco énfasis en los materiales musicales (estudio de frases, *licks*, *chops*); 2) un enfoque bastante único sobre el compromiso a largo plazo tanto por parte del maestro como del estudiante; 3) un enfoque concentrado en el desarrollo artístico individual del estudiante; y 4) un compromiso global con el principio de la improvisación que coloreaba todos los aspectos de la práctica.- punto 2,3 y 4 están relacionados con un posicionamiento filosófico que pareciera permear

Entonces, básicamente el método de Tristano se basa en que el estudiante logre una maestría completa de ciertos aspectos musicales básicos y aprenda a internalizar el material de tal manera que le facilite la improvisación libre e inconsciente. Fue, y de hecho sigue siendo, un enfoque singularmente único para la improvisación basada en el jazz.

VII

TRISTANO

VII.I Lennie Tristano: contextualización y cimientos de una nueva corriente

Lennie Tristano emerge como una de las figuras más enigmáticas e innovadoras en la historia del jazz moderno. Nacido en Chicago el 19 de marzo de 1919, su vida estuvo marcada por circunstancias excepcionales que moldearon profundamente su aproximación a la música. Afectado por una ceguera parcial desde su nacimiento, condición que se agravó hasta convertirse en total cuando apenas contaba con 9 o 10 años, Tristano transformó esta adversidad en un catalizador para el desarrollo de una sensibilidad auditiva extraordinaria (Shim, 2007).

La relación de Tristano con el piano comenzó a una edad sorprendentemente temprana. En sus propias palabras: "En algún momento, entre dos o tres años antes de que tuviese memoria, ya estaba tocando. Los pianistas estaban de moda, y en mi casa tenían uno. Me gustaba escucharlo y aparentemente comencé a tocarlo" (Ulanov, 1979, p. 45). Esta precoz atracción hacia el instrumento sería el primer indicio de un talento musical excepcional.

Su formación formal se inició en la Illinois School en Jacksonville, institución especializada para estudiantes con discapacidad visual, donde además del piano exploró diversos instrumentos. Posteriormente, entre 1939 y 1943, cursó estudios en el American Conservatory of Music de Chicago, obteniendo un grado de bachiller en interpretación musical. Su formación académica abarcó disciplinas rigurosas como piano clásico, contrapunto, armonía y composición (McKinney, 2008), configurando decisivamente su aproximación posterior al jazz, distanciándolo de otros músicos contemporáneos cuya formación había sido predominantemente autodidacta o basada en la tradición oral.

El punto de inflexión en su carrera llegaría en 1946 con su traslado a Nueva York, coincidiendo con la transición del Swing hacia el Bebop, movimiento revolucionario liderado por figuras como Charlie Parker y Dizzy Gillespie (DeVeaux, 2005). Para Tristano, la revolución estilística encabezada por Parker representaba mucho más que un conjunto de recursos técnicos susceptibles de imitación; percibía en ella una manifestación de autenticidad expresiva y libertad creativa que resonaba con sus propias convicciones artísticas. No obstante, consecuente con su filosofía de rechazo a la imitación directa, Tristano no se limitó a reproducir los patrones del bebop convencional, sino que emprendió la búsqueda de una voz propia (Kastin, 2006).

Las escasas, pero significativas colaboraciones entre Tristano y Parker, documentadas en grabaciones como "All of Me" y "Victory Ball", evidencian un diálogo musical de extraordinaria profundidad (Berliner, 1994). Según testimonios de Lee Konitz, la admiración de Parker por Tristano era genuina: "Bird siempre mostraba un respeto enorme hacia Lennie. En varias ocasiones lo escuché decir que Tristano era uno de los pocos músicos que realmente 'entendían' lo que él estaba intentando hacer musicalmente" (Nicholson, 2005, p. 132).

A partir de 1947, Tristano comenzó a forjar los cimientos de lo que se convertiría en una corriente distintiva dentro del jazz moderno. Formó un sexteto que incluía a Billy Bauer (guitarra), Arnold Fishkin (contrabajo), Harold Granowsky (batería), y dos saxofonistas cruciales: Lee Konitz (alto) y Warne Marsh (tenor). Con esta formación, Tristano desarrolló un enfoque colectivo de la improvisación que priorizaba la independencia de voces y la interacción contrapuntística, aspectos que reflejaban su profunda asimilación de la música bachiana y establecían las bases de una escuela estética con identidad propia (Hamilton, 2007).

Las grabaciones realizadas para Capitol Records entre 1949 y 1950 constituyen uno de los pilares fundamentales de esta nueva corriente. En piezas como "Intuition" y "Digression", Tristano y sus colaboradores exploraron la improvisación libre, prescindiendo de estructuras armónicas predeterminadas, progresiones de acordes e incluso pulsos regulares. Estas grabaciones, realizadas en marzo de 1949,

precedieron en varios años a experimentos similares en la música de vanguardia europea y anticiparon el movimiento de free jazz que emergería una década después (Jost, 1994).

Lo que distinguía fundamentalmente la aproximación tristaniana, y lo que la constituye como los cimientos de una corriente alternativa, era su integración de elementos aparentemente contradictorios: el rigor compositivo de la música europea, la espontaneidad improvisativa del jazz, la compleja articulación rítmica del bebop y una concepción polifónica que trascendía las prácticas habituales del jazz de la época (Peck, 2012). Su estilo pianístico, caracterizado por líneas melódicas extensas y complejas, progresiones armónicas sofisticadas y una concepción rítmica fluida que se alejaba de la acentuación convencional, estableció parámetros estéticos que influirían en generaciones posteriores.

En 1951, Tristano estableció su propio estudio de grabación y escuela de música en Manhattan, consolidando así el aspecto pedagógico de su legado. Su método educativo, notablemente riguroso y sistemático, enfatizaba el desarrollo auditivo, la memorización de solos históricos, el estudio de progresiones armónicas complejas y la construcción de líneas melódicas independientes del instrumento ejecutante (McKinney, 2008). Este enfoque pedagógico, distintivo y sistemático, contribuyó decisivamente a la formación de un grupo de músicos que continuarían y expandirían sus conceptos, conformando lo que algunos historiadores han denominado la "escuela de Tristano" (Chamberlain, 2000).

Durante la década de 1950, mientras el hard bop dominaba la escena jazzística mainstream, Tristano profundizó en sus exploraciones alternativas. Sus grabaciones para Atlantic Records, particularmente el álbum "Lennie Tristano" de 1956, documentan avances significativos en su concepción musical. En piezas como "Line Up" y "East Thirty-Second", empleó técnicas pioneras de manipulación de la cinta, alterando la velocidad de reproducción y superponiendo pistas, anticipando procedimientos que se volverían comunes en la música electrónica posteriormente (Jago, 2013).

A medida que avanzaban las décadas de 1960 y 1970, mientras nuevas corrientes como el free jazz y el jazz-rock transformaban el panorama musical, Tristano mantuvo un camino distintivo. Su negativa a adaptarse a las modas musicales y su persistente adhesión a principios estéticos propios contribuyeron a su marginalización en la historiografía oficial del jazz, pero paradójicamente reforzaron la coherencia de su propuesta estética (Crawford, 2013).

Durante estos años realizó ocasionales giras por Europa, donde su música encontraba receptividad en audiencias quizás más abiertas a su estética. Particularmente significativa fue su participación en el Jazz Festival de Berlín en 1970, donde sus interpretaciones evidenciaban una madurez expresiva que trascendía las categorizaciones estilísticas convencionales (Shim, 2007). Falleció el 18 de noviembre de 1978 en Nueva York, dejando un legado cuya verdadera dimensión solo comenzaría a ser plenamente apreciada posteriormente.

La valoración crítica de la obra de Tristano ha experimentado fluctuaciones significativas. Durante décadas, narrativas dominantes en la historiografía del jazz tendieron a marginalizarlo, presentándolo como una figura periférica. Sin embargo, investigaciones musicológicas recientes han reevaluado su contribución, reconociéndolo como fundador de una corriente alternativa en el desarrollo del jazz moderno (Shim, 2007). Sus innovaciones en la improvisación colectiva no jerárquica, la exploración de texturas polifónicas complejas, la experimentación con estructuras métricas variables y la integración de elementos de la música contemporánea europea, establecieron fundamentos conceptuales que influirían en desarrollos posteriores del jazz y la música improvisada.

La significación histórica de Tristano radica precisamente en su articulación de una vía alternativa para el desarrollo del jazz moderno. En un momento caracterizado por la codificación progresiva del lenguaje bebop, propuso un camino divergente que priorizaba la exploración individual sobre la adhesión a ortodoxias estilísticas (Kastin, 2006). Los cimientos que estableció, tanto en términos estéticos como pedagógicos, formaron una escuela de pensamiento que, si bien nunca dominó el

mainstream jazzístico, ha ejercido una influencia persistente y profunda en músicos que buscan expandir las fronteras del jazz más allá de convenciones establecidas.

La complejidad de su figura reside en estas aparentes contradicciones: un innovador radical profundamente enraizado en la tradición; un individualista comprometido con la creación colectiva; un intelectual analítico capaz de improvisar con intensa emotividad (Hamilton, 2007). Esta naturaleza multifacética constituye precisamente la riqueza de su aportación y explica por qué los cimientos que estableció continúan sustentando exploraciones musicales contemporáneas que buscan trascender categorías estilísticas en favor de una expresión auténtica y personal.

VII.ii Tristano como educador

Las bases filosóficas que sustentaban la pedagogía de Tristano fueron fundamentales para entender su aproximación a la enseñanza del jazz. Para Tristano, la improvisación representaba mucho más que una técnica musical; era una forma elevada de expresión artística que fusionaba disciplina rigurosa con libertad creativa (Shim, 2007). Esta dualidad entre técnica y expresión constituye uno de los pilares de su filosofía educativa.

Un aspecto central de su pensamiento era la búsqueda de la autenticidad individual. Tristano rechazaba enérgicamente la imitación directa, incluso de los grandes maestros del jazz, promoviendo en cambio la idea de que cada músico debía descubrir su propia voz. Como señala DeVeaux (2005), Tristano concebía el jazz primordialmente como vehículo para la expresión personal genuina, no como la reproducción de estilos establecidos.

Esta filosofía se manifestaba claramente en su resistencia a enseñar patrones preestablecidos o "licks". Para Tristano, memorizar frases ajenas obstaculizaba el desarrollo artístico auténtico. En su lugar, enfatizaba la comprensión profunda de los fundamentos musicales como base para desarrollar un vocabulario improvisativo

propio. Este enfoque distinguía radicalmente su metodología de otras corrientes pedagógicas de la época, más centradas en la transmisión de un vocabulario estilístico específico.

La escuela que Tristano estableció en Nueva York durante la década de 1950 constituyó un experimento pedagógico único en la historia del jazz. Operando desde su apartamento en Manhattan, este espacio educativo funcionaba con la rigurosidad de un conservatorio, pero mantenía la flexibilidad y el enfoque personalizado propios de la tradición jazzística (Chamberlain, 2000).

A diferencia de las instituciones formales, la escuela de Tristano seguía un modelo más cercano al de maestro-aprendiz. Su proceso de selección era sumamente personal y meticuloso; Tristano no aceptaba estudiantes basándose únicamente en aptitudes técnicas, sino que buscaba individuos con genuina disposición para el crecimiento artístico profundo (McKinney, 2008). El estudio de Tristano se convirtió en un importante centro intelectual y artístico para músicos que buscaban trascender las limitaciones del bebop convencional. Allí se gestó lo que muchos consideran la primera pedagogía sistemática del jazz improvisado, alejada tanto del academicismo rígido como del empirismo puro que caracterizaba el aprendizaje tradicional del jazz (Ulanov, 1979). Este equilibrio entre sistematización y libertad creativa constituyó una de las innovaciones más significativas de Tristano en el campo educativo.

La influencia de Tristano en sus estudiantes trascendió ampliamente lo puramente técnico, alcanzando dimensiones filosóficas y conceptuales. Sus alumnos más reconocidos, como Lee Konitz y Warne Marsh, frecuentemente describían su experiencia con Tristano como transformadora a múltiples niveles. Para Konitz, Tristano no enseñaba simplemente técnicas, sino una forma completa de pensamiento musical (Kastin, 2006).

Un aspecto particularmente valorado por sus estudiantes era el enfoque socrático que Tristano empleaba en sus lecciones. Como señalaba Marsh, Tristano no proporcionaba respuestas prefabricadas sino herramientas para que sus alumnos

encontraran sus propias soluciones (Berliner, 1994). Este último método fomentaba no solo la independencia técnica sino también la madurez conceptual de los músicos bajo su escuela, lo más notable del impacto de Tristano como educador se evidencia en la diversidad estilística de sus estudiantes. Figuras como Billy Bauer, Sal Mosca, Ted Brown y Connie Crothers, todos formados bajo su guía, desarrollaron estilos distintivos y personales que, aunque conectados por principios comunes, reflejaban fielmente la insistencia de Tristano en la individualidad. Este fenómeno contradice la crítica frecuente de que su metodología producía músicos estilísticamente homogéneos.

La aproximación pedagógica de Tristano se destacaba por su carácter sistemático y progresivo. Desarrolló un método que integraba elementos tradicionales del conservatorio con una profunda comprensión de las particularidades de la improvisación jazzística. Su enfoque estructurado en niveles progresivos abarcaba desde el desarrollo auditivo fundamental extremo hasta la improvisación libre, cada etapa construyendo sobre las habilidades adquiridas en la anterior

Un aspecto revolucionario de su metodología fue la prioridad que otorgaba al desarrollo auditivo sobre la teoría abstracta o la técnica instrumental. Mientras otros educadores contemporáneos se centraban en escalas y patrones, Tristano insistía en que sus estudiantes cultivaran primero la capacidad de "escuchar internamente" la música antes de intentar expresarla instrumentalmente (McKinney, 2008).

El proceso pedagógico de Tristano era deliberadamente gradual y meticuloso. Iniciaba con ejercicios fundamentales de reconocimiento armónico y melódico, avanzando hacia improvisaciones sobre progresiones simples, luego más complejas, y finalmente hacia la improvisación libre y el contrapunto improvisado. Esta gradualidad permitía una asimilación profunda de los conceptos y habilidades, evitando el desarrollo de hábitos técnicos superficiales.

Los ejercicios específicos que Tristano desarrolló para sus estudiantes reflejaban coherentemente su filosofía pedagógica. Entre los más fundamentales se encontraban los ejercicios de canto improvisado sobre progresiones armónicas, que

precedían cualquier intento de improvisación instrumental. Este proceso estaba diseñado para internalizar profundamente el lenguaje musical antes de expresarlo técnicamente (Shim, 2007).

El trabajo rítmico ocupaba un lugar central en su metodología. Tristano exigía a sus estudiantes practicar extensivamente con metrónomo, comenzando a tempos extremadamente lentos y aumentando gradualmente la velocidad. Este enfoque meticuloso desarrollaba una sensación rítmica precisa y una articulación clara, elementos que consideraba indispensables para la expresión improvisativa genuina (Hamilton, 2007).

Para estudiantes más avanzados, Tristano implementaba sofisticados ejercicios de contrapunto improvisado. Estos requerían mantener líneas melódicas independientes mientras se seguía conscientemente la progresión armónica, cultivando una forma de "pensamiento polifónico" distintiva de los músicos formados en su escuela. Tales ejercicios desarrollaban simultáneamente la independencia de las voces y la coherencia armónica global, preparando a los estudiantes para formas más avanzadas de improvisación libre.

Su aproximación al desarrollo auditivo era igualmente sistemática. Creó ejercicios progresivos para el reconocimiento de intervalos y estructuras armónicas, comenzando con elementos simples y avanzando hacia configuraciones más complejas. Los estudiantes debían identificar auditivamente estas estructuras y reproducirlas vocalmente antes de intentar ejecutarlas instrumentalmente, estableciendo así una conexión directa entre percepción auditiva y expresión musical.

A pesar de su innegable influencia, el enfoque pedagógico de Tristano generó considerable controversia en el mundo del jazz. Una crítica recurrente apuntaba a su supuesto intelectualismo excesivo, argumentando que su metodología resultaba demasiado cerebral y desconectada de las raíces afroamericanas del jazz (Peck, 2012). Esta percepción, aunque parcialmente justificada por el énfasis técnico de

Tristano, ignoraba su profunda admiración por músicos como Charlie Parker y Lester Young. Otra línea crítica sugería que su insistencia en el desarrollo auditivo y la técnica rigurosa podía inhibir la espontaneidad característica del jazz tradicional. Detractores argumentaban que su enfoque producía músicos técnicamente proficientes, pero emocionalmente distantes (Nicholson, 2005). Sin embargo, esta crítica pasaba por alto la insistencia de Tristano en que la técnica era simplemente un medio para lograr la expresión emocional auténtica, no un fin en sí misma.

Una evaluación más equilibrada reconoce que, aunque a menudo se etiqueta a Tristano como un teórico "frío" o excesivamente "intelectual", tanto sus grabaciones como las de sus estudiantes revelan un profundo compromiso con la emoción y la expresión personal genuina. Su pedagogía, lejos de suprimir estas cualidades, buscaba precisamente liberarlas mediante el dominio técnico y conceptual completo (DeVeaux, 2005).

El legado pedagógico de Tristano se extiende mucho más allá de sus estudiantes directos, permeando aspectos fundamentales de la educación jazzística contemporánea. Su énfasis pionero en el entrenamiento auditivo sistemático, la improvisación consciente y el desarrollo de un lenguaje personal han influido significativamente en programas académicos de jazz desarrollados posteriormente (Crawford, 2013). En el contexto actual de educación jazzística, donde predomina frecuentemente el aprendizaje de patrones y fórmulas preestablecidas, la insistencia de Tristano en desarrollar una voz improvisativa única resulta especialmente relevante. Su perspectiva pedagógica ofrece un contrapunto necesario a tendencias homogeneizadoras en la formación musical contemporánea.

Aunque no siempre se reconoce explícitamente, muchos principios defendidos por Tristano han sido asimilados por la pedagogía moderna del jazz. Conceptos como la integración del desarrollo auditivo con la práctica instrumental, la progresión sistemática de habilidades y el equilibrio entre tradición e innovación personal, todos centrales en su metodología forman hoy parte del núcleo de muchos programas educativos avanzados.

Quizás el aspecto más significativo del legado de Tristano reside en su visión integral del músico de jazz como artista completo, tanto técnica como conceptualmente. Al rechazar aproximaciones fragmentarias como la imitación textual o meramente estilística, Tristano estableció un precedente para una educación jazzística holística que respeta tanto la tradición como la innovación individual, un equilibrio cuya relevancia perdura en el panorama contemporáneo. Este legado se refleja hoy en numerosos programas de estudios de jazz que, directa o indirectamente, han adoptado su énfasis en el desarrollo auditivo, la exploración personal del lenguaje musical y el pensamiento crítico como fundamentos del aprendizaje. Conservatorios y universidades como la Manhattan School of Music, Berklee College of Music y el New England Conservatory han incorporado metodologías que evocan el enfoque de Tristano, particularmente en el fomento de la voz personal y la improvisación consciente (Sarath, 2013). Además, educadores contemporáneos como David Liebman han reconocido explícitamente la influencia de Tristano en su propia filosofía pedagógica, especialmente en lo que respecta al entrenamiento auditivo intensivo y el desarrollo de la creatividad individual (Liebman, 2003). Así, aunque su figura sigue siendo en algunos círculos objeto de debate, la vigencia de sus principios pedagógicos sugiere que el verdadero alcance de su influencia aún continúa desplegándose. Más allá de su escuela original y sus discípulos directos, Tristano contribuyó decisivamente a la consolidación de una pedagogía del jazz que no solo enseña a tocar, sino que enseña a pensar, a escuchar y, sobre todo, a expresar.

VIII.iii Características del discurso musical tristaniano

El lenguaje melódico de Tristano presenta varias características distintivas. Salisbury (2018) señala que sus líneas melódicas a menudo presentan:

Frases largas y continuadas: Tristano desarrollaba ideas melódicas extensas que fluían a través de los cambios armónicos sin interrupciones obvias, creando un sentido de narrativa musical continua.



(Imagen 1. Fragmento de una transcripción de Lennie Tristano en “Line Up” en donde se puede apreciar frases muy bien elaboradas melódica y rítmicamente de más de 15 compases) (Gratkowski, F. (2025, 051 de mayo) Tristano Marsh Konitz music to download.<https://gratkowski.com/tristano>).

A diferencia del vocabulario bebop tradicional, que favorecía movimientos escalares y arpeggios, Tristano utilizaba frecuentemente saltos interválicos amplios que creaban líneas melódicas angulares e impredecibles.

En la siguiente imagen se puede apreciar cómo Tristano elabora situaciones angulares en su improvisación a partir de la posición en la cual sitúa sus frases desde el comienzo de su solo. Esta transcripción corresponde al primer coro y media de Lennie Tristano sobre los cambios de “I can’t believe that you are in love with

me”, de las grabaciones realizadas con Charlie Parker y Kenny Clarke en 1951, por Capital Records.

I can't believe that u r in love w me - Tristano/Parker

♩ = 180

1 5 9 13 17 21 25 29 33 37

(Imagen 2. Fragmento de una transcripción personal de Lennie Tristano)

En esta transcripción podemos apreciar el uso de alturas fuera del sistema tonal tradicional de la época, por ejemplo, en el compás cuarto tercer tiempo, el mi natural, podría corresponder a una sonoridad generada por el uso de la escala octatónica, que bueno sería mencionar que Tristano fue uno de los primeros improvisadores de jazz en utilizar las escalas octatónicas de manera sistematizada y constante.

Evitar deliberadamente la imitación directa, como señala Jago (2013), Tristano conscientemente evitaba patrones melódicos establecidos en el lenguaje bebop, sustituyéndolos por frases originales que desafiaban las expectativas auditivas. En la imagen 2 se puede apreciar como en la segunda mitad del compás 7 y compás 8 sustituye de manera muy poco predecible el acorde de Ab7 por un D7, generando una relación tritónica, por medio de ritmos poco habituales y nada convencionales, para luego dejar espacio y resolver en el próximo cuarto grado menor al tercer relativo de la tónica del tema.

En "Line Up" (1955), por ejemplo, se puede apreciar cómo Tristano desarrolla líneas melódicas que serpentean a través de las progresiones de acordes con una fluidez remarcable, manteniendo una coherencia interna mientras evita deliberadamente los patrones preestablecidos del bebop

The image displays two pages of musical notation for the piece "Line Up" by Lennie Tristano. The notation is written in bass clef, 4/4 time, and B-flat major. The left page is titled "LINE UP" and "Lennie Tristano", while the right page is titled "Line Up in C". The notation is highly complex, featuring many accidentals and ties, often spanning across bar lines. Chord symbols are written above the staves. The left page shows measures 1 through 41, and the right page shows measures 45 through 91. The notation is characterized by its fluid, serpentine melodic lines that often deviate from standard bebop patterns.

(Imagen 3. Transcripción de "Line up", se puede apreciar cómo la manera de improvisar de Tristano se puede representar gráficamente como un serpenteo por sobre las barras de compases.) (Gratkowski, F. (2025, 051 de mayo) Tristano Marsh Konitz music to download.<https://gratkowski.com/tristano>).

Refiriéndonos al lenguaje rítmico, podemos asegurar que Lennie Tristano tenía una aproximación bastante innovadora. Una de sus características rítmicas son las polirritmias, Eunmi (2007) destaca que Tristano frecuentemente superponía agrupaciones rítmicas irregulares sobre el pulso base, creando tensiones rítmicas sofisticadas sin perder la coherencia del groove. Cabe destacar que la línea melódica de esta frase rítmica es también muy sofisticada.

The image displays a musical score for the final 12 measures of the composition "April" by Lennie Tristano. The score is written for two staves, labeled 1 and 2, in a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into three systems of four measures each. The first system (measures 37-40) features a complex polyrhythmic pattern with chords G-7 and G-6. The second system (measures 41-44) continues the polyrhythmic pattern with chords A-7(b5), D7, B-7(b5), and E7. The third system (measures 45-48) shows a transition to a simpler 4/4 rhythm with chords A-7, D7, and G6. The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like '3' for triplets.

(Imagen 4. últimos 12 compases de la composición "April" de Tristano, donde podemos ver desplazamientos métricos a partir de una frase en 5/4 sobre una base de 4/4.)

Desplazamiento métrico: Una característica fundamental era su tendencia a desplazar frases melódicas a través de las barras compás, difuminando la percepción de la estructura métrica sin abandonarla completamente.



(Imagen 5. últimos 8 compases de "317 East 32nd Street" de Tristano. Otro claro ejemplo de desplazamiento métrico esta vez con frases en 3/4 y melódicamente sofisticadas)

Independencia entre manos: En sus grabaciones a piano solo como "Deliberation" o "C Minor Complex", se aprecia una notable independencia entre sus manos izquierda y derecha, no solo en términos armónicos sino también rítmicos.

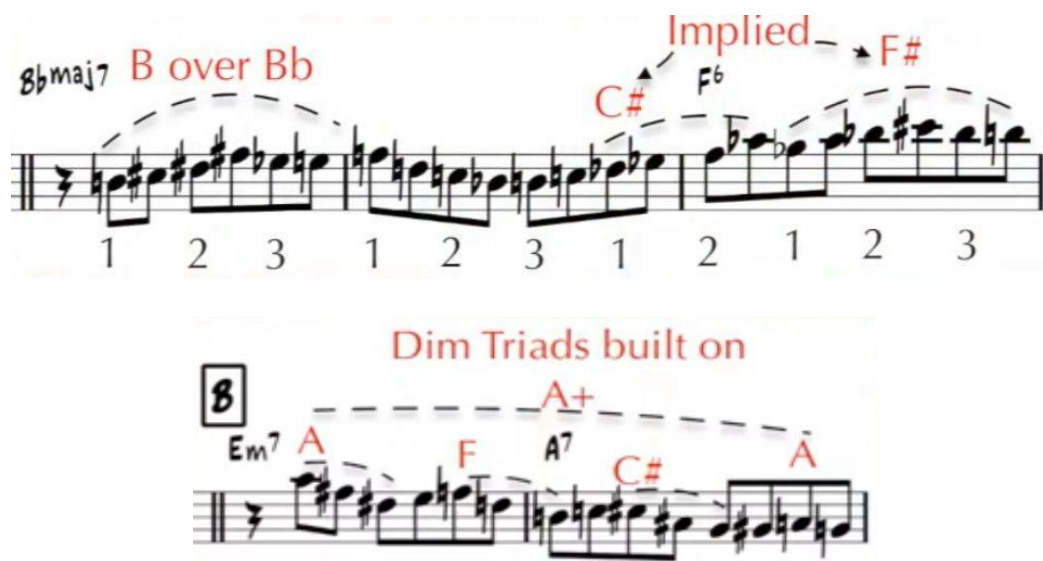
Gold (1995), en su análisis de Warne Marsh (discípulo directo de Tristano), observa cómo este saxofonista heredó esta concepción rítmica avanzada, desarrollando solos que parecen flotar sobre el tiempo, manteniendo una coherencia interna pero desafiando las expectativas métricas convencionales.



(Imagen 6. "Marshmallow" composición de Warne Marsh)

La aproximación armónica de Tristano presentaba características notoriamente cromáticas, como señala Jago (2013), Tristano expandía las progresiones de acordes estándar con movimientos cromáticos internos y sustituciones sofisticadas que enriquecían la paleta armónica mientras mantenía la funcionalidad.

Superposiciones armónicas: En piezas como "Crosscurrent" o "Marionette", Tristano frecuentemente superponía estructuras armónicas que creaban ambigüedades tonales momentáneas sin abandonar completamente el marco tonal.



(Imagen 6 y 7. análisis armónico de un fragmento de la composición "Two not one" de Lennie Tristano. En el cual se puede apreciar como Tristano usa sustituciones cromáticas resolviendo cada una de sus tenciones con ideas muy elaboradas, mientras desplaza rítmicamente.)

Lee Konitz, otro de sus discípulos principales, adoptó esta aproximación armónica sofisticada. Brooks (2007) analiza cómo composiciones de Konitz, particularmente en grabaciones como "Subconscious-Lee", muestran una notable conciencia de las implicaciones armónicas extendidas más allá de los cambios básicos.



(Imagen 8. fragmento de "subconsciouslee" composición de Lee Konitz)

En grabaciones con sus alumnos, como "Intuition" o "Digression", se evidencia la práctica de desarrollar líneas melódicas verdaderamente independientes que coexisten con basta comunicación.

Chamberlain (2005) respecto al contrapunto improvisado señala que tanto Tristano como sus discípulos practicaban extensamente el contrapunto improvisado, donde cada instrumentista desarrollaba líneas autónomas pero coherentes con el conjunto. La formación clásica de Tristano, particularmente su profundo conocimiento de Bach, se refleja en sus improvisaciones con su tendencia hacia estructuras contrapuntísticas bien definidas.

Esta característica se manifiesta claramente en grabaciones como "Wow" y "Crosscurrent", donde las líneas entrelazadas de saxofones (típicamente Konitz y Marsh) crean texturas contrapuntísticas complejas pero coherentes.

Lo motivico en Tristano según Salisbury (2018), identifica cómo Tristano desarrollaba ideas temáticas a través de transformaciones sistemáticas, expandiendo, comprimiendo o invirtiendo motivos iniciales.

The image displays a musical score for the piece "Line Up" by Miles Davis, specifically focusing on the bass line. The score is written in bass clef and consists of four staves, numbered 9, 13, 17, and 21. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with chord symbols (C7, Fm7, Bb7, Bbm7, Eb7, AbMaj7, Gm7, C7, F7, Bbm7) and specific annotations like "opening phrase", "phrase restated, but rhythmically displaced", "chromatic sequence", "chromatic approach", "chord outline", "chromatic scale", and "enclosure figure". The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black notation.

(Imagen 9 y 10. Análisis motivico de Tristano sobre "Line up")

Coherencia estructural: Sus improvisaciones más extensas, como "C Minor Complex", muestran una notable coherencia estructural, con ideas motivicas que evolucionan orgánicamente a lo largo de la pieza.

Es destacable que Tristano concebía sus solos como narraciones musicales completas, no como series de patrones o frases desconectadas.

Esta característica influenció profundamente a sus discípulos. Chamberlain (2005) analiza cómo Warne Marsh, en particular, desarrolló una aproximación similar en piezas como "Background Music" o "Tautology", donde cada solo representa un desarrollo lógico y orgánico de ideas musicales.

Por otro lado, hay incursiones de Tristano en el timbre de las grabaciones. En "Line Up" y "East Thirty-Second Street", Tristano experimentó con grabaciones multicapa, superponiendo líneas de piano para crear texturas complejas, anticipándose a técnicas de estudio que serían comunes décadas después.

En "Turkish Mambo", exploró superposiciones métricas complejas, creando efectos polimétricos mediante la grabación de múltiples pistas.

The image displays a complex musical score for "Turkish Mambo" by Lennie Tristano. The score is organized into two main systems, each containing multiple staves. The first system includes staves labeled "Layer II (in 7)", "IM Layer I (in 4)", "III (in 3)", "II (in 7)", and "I (in 4)". The second system includes staves labeled "IV (in 5)", "III (in 3)", "II (in 7)", and "I (in 4)". The notation is dense, featuring many beamed notes and complex rhythmic patterns. A tempo marking of "♩ = 153" is present at the beginning. The score is attributed to Lennie Tristano and transcribed by Lefteris Kordis in 2004. A recording note at the bottom states: "Recorded at Lennie Tristano's Home Studio in NYC, 1954 (or 55-57)".

(Imagen 11. "Turkish Mambo" de Lennie Tristano, en la transcripción se puede notar que la partitura está escrita para ser tocada por varios pianos en simultáneo, para lo cual poder registrar, Lennie usó métodos tecnológicos disponibles de la época para poder grabar la composición)

En "Intuition" y "Digression" (1949), Tristano y sus alumnos exploraron la improvisación colectiva sin estructura armónica o métrica predeterminada, anticipándose al movimiento free jazz de finales de los años 50.

Sampayo (2015) señala que estas experimentaciones situaron a Tristano en los márgenes del jazz experimental, influyendo en desarrollos posteriores aunque sin recibir siempre el reconocimiento correspondiente.

El enfoque de su música valoraba la ejecución precisa y el control técnico como vehículos para la expresión genuina, no como fines en sí mismos, por lo cual podemos inferir parte de sus características en su discurso musical es la precisión técnica instrumental.

El análisis de músicos formados directamente por Tristano también revela la profundidad de su influencia.

La escuela de Lennie Tristano dio origen a algunos de los músicos más originales e influyentes del jazz moderno, cada uno desarrollando una voz única pero conectada por principios comunes.

Lee Konitz emergió como uno de los saxofonistas alto más distintivos de su época. Brooks (2007) documenta cómo Konitz cultivó meticulosamente un sonido personal que se alejaba deliberadamente de la influencia dominante de Charlie Parker. Su tono "seco" y controlado, casi desprovisto de vibrato, le permitía construir expresiones musicales de gran claridad.

Lo que verdaderamente distinguía a Konitz era su aproximación melódica. Desarrollaba líneas extraordinariamente largas y fluidas que parecían flotar sobre los cambios armónicos, revelando una sofisticación armónica profunda pero nunca ostentosa. Konitz evitaba conscientemente los clichés del bebop, prefiriendo explorar caminos menos transitados en cada improvisación. Esta búsqueda constante de frescura le llevó a desarrollar técnicas como la improvisación "motion", donde construía solos partiendo de motivos simples que iba transformando gradualmente.

A lo largo de su extensa carrera, Konitz colaboró con figuras tan diversas como Miles Davis en "Birth of the Cool", mantuvo dúos memorables con pianistas como Harold Danko y Martial Solal, y continuó evolucionando su lenguaje hasta sus últimos días.

Si Konitz era reconocido por su tono distintivo, Warne Marsh permanece como el "músico de músicos" de la escuela tristaniana. Gold (1995) profundiza en un estilo que desafía categorizaciones simples, destacando su capacidad asombrosa para construir líneas melódicas de una complejidad casi matemática.

Marsh desarrolló un enfoque contrapuntístico de la improvisación que reflejaba horas de estudio con Tristano. Sus solos se caracterizan por líneas angulares e

impredecibles que, sin embargo, mantienen una coherencia interna rigurosa. Su libertad rítmica dentro de estructuras establecidas creaba tensiones fascinantes – podía parecer que flotaba independientemente del pulso solo para aterrizar precisamente en momentos cruciales.

Aunque menos reconocido por el público general, Marsh ejerció una influencia profunda en generaciones posteriores de saxofonistas. Sus grabaciones con Konitz, particularmente "Live at the Half Note" y sus colaboraciones con Tristano, revelan a un improvisador de recursos infinitos que nunca tomaba el camino fácil.

En el piano, Sal Mosca y Connie Crothers representan la continuidad y evolución de los principios tristanianos. Mosca, estudiante directo de Tristano, absorbió profundamente su filosofía de independencia lineal y desarrollo motivico. Sin embargo, desarrolló una voz propia caracterizada por una claridad cristalina y un lirismo personal. Su toque, preciso pero nunca mecánico, permitía que cada nota respirara dentro de construcciones armónicas sofisticadas.

Connie Crothers llevó los principios tristanianos en nuevas direcciones. Estudiando intensamente con Tristano durante años, Crothers desarrolló un enfoque que honraba la coherencia estructural de su mentor mientras exploraba territorios más expresivos. Su trabajo posterior incorporó elementos de improvisación libre sin abandonar nunca la disciplina formal que caracterizaba a la escuela. Como educadora, Crothers transmitió estos principios a nuevas generaciones, asegurando que la aproximación tristaniana continuara evolucionando.

Tanto Mosca como Crothers demostraron que los principios fundamentales de Tristano —la independencia de líneas, la coherencia estructural y la integridad artística— podían servir como fundamento para expresiones personales profundamente individuales.

Lo notable es que estos músicos, aunque claramente influenciados por Tristano, desarrollaron voces individuales distintivas, reflejando el énfasis de Tristano en la autenticidad personal por encima de la imitación.

Finalmente, el discurso musical de Lennie Tristano se caracteriza por una síntesis única de elementos que incluyen complejidad contrapuntística, sofisticación armónica, libertad rítmica dentro de estructuras establecidas, desarrollo temático coherente y una aproximación "cool" pero intensamente expresiva. Su influencia se extiende tanto a través de sus discípulos directos como mediante sus innovaciones conceptuales que anticiparon desarrollos posteriores en el jazz moderno y la música improvisada en general.

IX

HUELLAS Y VESTIGIOS DEL TRAZADO TRISTANIANO EN LA LITERATURA DEL JAZZ CHILENO

IX.I Diálogos con representantes de la corriente tristaniana en Chile

IX.I.I Claudio Rubio: entre la técnica y la espontaneidad tristaniana

El presente capítulo examina la recepción, desarrollo y adaptación de la corriente estética y pedagógica asociada a Lennie Tristano en el contexto del jazz chileno. A través del análisis de testimonios de músicos vinculados a esta escuela, se identifican procesos de transferencia cultural, las características técnico-musicales adoptadas y las implicaciones estéticas que esta corriente ha tenido en la escena jazzística nacional.

El testimonio de Claudio Rubio, figura relevante en la difusión de esta estética en Chile, constituye una fuente primaria invaluable que permite reconstruir los circuitos de transmisión del conocimiento jazzístico asociado a la corriente tristaniana.

"La primera persona que me inculcó el gusto por Lennie Tristano, porque lo había escuchado previamente y como que había pasado un poco cagando por mi vida, fue nada más y nada menos que Francisco "Rana Espinosa", el dueño del Tromba Pomodoro" (Rubio, comunicación personal).

Este intercambio se produjo en Concepción durante una colaboración musical con el pianista Marlon Romero: "En aquella época él vivía en Concepción y yo fui a tocar

a Concepción con el que en aquel entonces era su suegro, Marlon Romero, pianista. Y me había invitado a tocar a Concepción ". Rubio enfatiza la importancia de este encuentro en su formación: "Y él me mostró de hecho mucha, mucha, mucha música. Fue muy bacán. Y fue cuando empecé a escuchar a Marsh, a Tristano y a Konitz. Pero sobre todo a Marsh y a Tristano".

Este mecanismo de transmisión cultural corresponde a lo que Echeverría (2023) ha conceptualizado como "construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile" que operan en los intersticios entre lo formal y lo informal. El proceso descrito por Rubio ejemplifica el modelo de aprendizaje situado en la escena jazzística chilena, particularmente en relación con corrientes estilísticas menos convencionales. La importancia de estos intercambios informales ha sido también destacada por González (2013) en "Pensar la música desde América Latina", donde analiza cómo las redes interpersonales han sido históricamente fundamentales en la circulación de conocimientos musicales especializados en contextos latinoamericanos.

La escuela tristaniana, como señala Shim (2007) en su estudio "Lennie Tristano: His Life in Music", mantuvo históricamente un carácter marginal incluso en su contexto norteamericano de origen. Esta característica se intensifica en el panorama chileno, donde las principales tendencias del jazz han seguido predominantemente lineamientos más convencionales, como documenta Menanteau (2011) en su "Historia del Jazz en Chile". Rubio confirma esta marginalidad con claridad y detalle:

"Sé que es una escuela, que es una línea estética que históricamente no fue muy explorada por músicos contemporáneos de Tristano o los que inmediatamente vinieron después. Creo que la valoración por Tristano surge quizás un poco después. Siempre fue como bastante underground. Entonces acá en Chile yo no conozco mucha gente que esté metida en esa búsqueda".

La condición de marginalidad que caracteriza a la escuela tristaniana, tanto en su contexto original como en su recepción chilena, constituye paradójicamente uno de sus rasgos definitorios. Nicholson (2005) argumenta en "Is Jazz Dead?" que las

corrientes jazzísticas que han mantenido una posición periférica respecto al mainstream comercial tienden a desarrollar comunidades particularmente cohesionadas de practicantes y seguidores, unidos por un sentido de exclusividad cultural y compromiso estético. Este fenómeno parece confirmarse en el testimonio de Rubio, quien establece una distinción implícita entre quienes "están metidos en esa búsqueda" —indicando pertenencia a un grupo selecto— y la mayoría de músicos y oyentes que permanecen ajenos a esta tradición.

La recepción limitada de esta corriente en Chile puede contextualizarse en lo que Menanteau (2020) denomina como la tensión entre influencias externas y búsqueda de identidad en el jazz chileno, fenómeno analizado en su artículo "¿Influencia del jazz?". Según este autor, las corrientes menos comerciales del jazz norteamericano han tenido históricamente una penetración restringida en Chile, concentrándose en círculos reducidos de músicos con formación especializada. Devés-Valdés (2007) complementa esta perspectiva al analizar cómo las "redes intelectuales transnacionales" en América Latina han funcionado como canales selectivos para la circulación de conocimientos especializados, privilegiando ciertas tradiciones sobre otras.

El testimonio de Rubio sugiere que las primeras aproximaciones sistemáticas a la estética tristaniana en Chile se desarrollaron a través de proyectos específicos con un carácter casi pionero:

"Me carga la autorreferencia, entonces esta *weá* [sic.] no la pongáis yo creo. Pero la verdad es que las primeras personas que seriamente hicieron eso creo que fue en los lotes que armamos en aquel momento con Federico. Federico es un tipo que en esa época también estaba muy metido en la cosa tristaniana".

Esta afirmación evidencia el carácter colaborativo y experimental que caracteriza la introducción de esta corriente en el país, consistente con lo que González (2013) describe como los procesos de apropiación selectiva de influencias externas en la música latinoamericana.

Rubio señala que su formación tristaniana se consolidó durante su estancia en Estados Unidos, donde tuvo contacto directo con exponentes significativos de esta tradición:

"Sin embargo yo había tenido la oportunidad de conocer a Sal Mosca y estudiarme mucho de esa música ya viviendo en Estados Unidos. Y allá obviamente continuó ese aprendizaje".

La mención de Sal Mosca resulta particularmente relevante, pues como documenta McKinney (2008) en "The Pedagogy of Lennie Tristano", Mosca fue uno de los principales continuadores del método pedagógico tristaniano, caracterizado por un enfoque sistemático hacia la improvisación y el desarrollo auditivo. Chamberlain (2000) destaca que Mosca mantuvo con particular fidelidad los principios pedagógicos de Tristano, enfatizando ejercicios auditivos rigurosos, transcripción de solos históricos y desarrollo de la independencia rítmica.

Al reflexionar sobre la limitada presencia de la escuela tristaniana en Chile, Rubio plantea:

"Hasta el momento es el único esfuerzo. Yo creo que en algún momento tú (Roberto Boksamy) con Lucas Schlotfeldt hicieron una especie de montaje de las composiciones de Tristano. Y posiblemente ese es otro esfuerzo".

Esta observación evidencia el carácter fragmentario y discontinuo que ha caracterizado la recepción de esta estética en el contexto nacional, contrastando con tradiciones jazzísticas más establecidas que han generado linajes pedagógicos continuos, como documenta Menanteau (2009) en su estudio sobre la generación del 90 en el jazz chileno.

Respecto a los aspectos técnico-musicales que caracterizan esta escuela, Rubio identifica con precisión elementos específicos que han influenciado su propia aproximación:

"Me identifico mucho con la espontaneidad improvisativa [...] Construcción motivica, utilización de métricas irregulares sobre el cuatro cuartos, eso me gusta mucho. Las ideas en torno a la articulación que ocupan. Ciertas ideas armónicas que me parecen bellas. Pero sobre todo la espontaneidad improvisativa. La precisión rítmica".

Esta enumeración de elementos técnicos coincide notablemente con los que Jago (2015) identifica como centrales en "The Lennie Tristano Piano School".

La precisión técnica con que Rubio describe los componentes del lenguaje tristaniano revela un conocimiento profundo de sus principios fundamentales. La mención a la "construcción motivica" remite a lo que Berliner (1994) denomina "desarrollo temático" en la improvisación jazzística, pero que en el caso específico de Tristano y sus seguidores adquiere características distintivas. Como señala Salisbury (2018) en su análisis del lenguaje de Tristano, la construcción motivica tristaniana se caracteriza por el desarrollo sistemático de células melódicas simples mediante procedimientos de inversión, retrogradación y variación rítmica, técnicas que evidencian la formación clásica de Tristano y su interés por compositores como Bach.

La referencia de Rubio a la "utilización de métricas irregulares sobre el cuatro cuartos" ilustra otro aspecto definitorio del lenguaje tristaniano. Jago (2013) documenta cómo Tristano y sus discípulos desarrollaron técnicas de superposición métrica que permitían crear la ilusión de compases compuestos o irregulares mientras se mantenía el pulso cuaternario estándar. Este procedimiento, que Juilland (1988) denomina "polirritmia horizontal", consiste en la organización de los acentos melódicos en agrupaciones que contradicen la estructura métrica subyacente, creando la sensación de métricas cambiantes dentro de un marco estable.

"Las ideas en torno a la articulación que ocupan", mencionadas por Rubio, constituyen otro elemento técnico distintivo. Como analiza Brooks (2007) en su estudio sobre Lee Konitz, la escuela tristaniana desarrolló un enfoque altamente

sofisticado de la articulación, caracterizado por el uso selectivo de legato y staccato, acentuaciones sutiles y variaciones microdinámicas que contribuyen a la expresividad y fluidez de las líneas melódicas. Chamberlain (2000) señala que Tristano dedicaba particular atención a estos aspectos en su enseñanza, concibiendo la articulación no como un elemento superficial sino como componente estructural del discurso improvisado.

La mención de Rubio a "ciertas ideas armónicas que me parecen bellas" alude al sofisticado lenguaje armónico desarrollado por Tristano y sus discípulos. Como documenta Gold (1995) en su análisis del estilo improvisatorio de Warne Marsh, la escuela tristaniana se caracterizó por explorar extensiones armónicas avanzadas, sustituciones no convencionales y modulaciones abruptas que expandían significativamente el vocabulario armónico del jazz bebop. Crawford (2013) señala que Tristano fue pionero en introducir conceptos armónicos derivados de la música clásica del siglo XX, incorporando elementos politonales y técnicas de recontextualización cromática que anticiparon desarrollos posteriores del jazz modal y post-bop.

Cuando Rubio enfatiza "pero sobre todo la espontaneidad improvisativa", está aludiendo a lo que Jago (2013) identifica como el objetivo último de la pedagogía tristaniana: desarrollar la capacidad de improvisar de manera fluida y coherente sin depender de patrones o fórmulas preestablecidas. Esta "espontaneidad" no debe confundirse con improvisación no estructurada o aleatoria; por el contrario, requiere una internalización tan profunda de los principios armónicos, melódicos y rítmicos que permita su aplicación intuitiva e inmediata. Como señala McKinney (2008), Tristano consideraba que la verdadera improvisación solo era posible cuando el ejecutante había trascendido las limitaciones técnicas y teóricas para acceder a un estado de creatividad pura, concepto que guarda estrecha relación con la noción zen de *mushin* (mente vacía).

La dimensión espiritual y filosófica que sustenta la aproximación tristaniana constituye uno de los aspectos más significativos en el testimonio analizado. Rubio afirma con énfasis:

"Me identifico también con esta idea muy estoica de ellos. De perseguir esta idea de la improvisación desde el punto más alto [...] Cierta pureza, cierta estoicidad trágica en llevar a cabo algo que realmente a nadie le interesaba escuchar ni hacer".

Esta caracterización revela una comprensión profunda de lo que Jago (2013) denomina "Jedi mind tricks" en su análisis de las técnicas tristanianas para la práctica musical imaginativa.

La mención de la "estoicidad trágica" por parte de Rubio resulta particularmente reveladora, pues establece una conexión directa con la filosofía zen que Tristano incorporó a su aproximación musical. Como señala Suzuki (1959) en "Zen and Japanese Culture", la práctica artística en la tradición zen no persigue primariamente el reconocimiento externo o la gratificación inmediata, sino la realización de un ideal estético que trasciende consideraciones mundanas. Esta dimensión contemplativa aparece claramente en la descripción de Rubio sobre el compromiso con una visión artística independientemente de su recepción: "perseguir esta idea de la improvisación desde el punto más alto [...] que realmente a nadie le interesaba escuchar ni hacer".

El aspecto zen de la pedagogía tristaniana ha sido ampliamente documentado por Crawford (2013), quien analiza cómo Tristano concebía el aprendizaje musical como un proceso de autodescubrimiento similar a la práctica meditativa. Esta concepción enfatiza la atención plena durante la improvisación, la suspensión del juicio inmediato y la búsqueda de un estado de flujo creativo no mediado por preconcepciones técnicas o estilísticas. La resonancia de estos principios en Rubio se evidencia cuando señala que lo que más valora de esta tradición es "la espontaneidad improvisativa. Que es algo que todos queremos tratar de lograr".

Jago (2013) establece explícitamente el paralelo entre las técnicas pedagógicas tristanianas y los kōan zen, ejercicios paradójicos destinados a provocar la iluminación súbita mediante la trascendencia del pensamiento dualista. De manera similar, los ejercicios de Tristano —como la improvisación sobre cambios armónicos

complejos mientras se mantiene una pulsación interna estable, o la ejecución simultánea de líneas melódicas independientes con ambas manos— funcionan como desafíos imposibles cuya práctica sostenida conduce eventualmente a momentos de integración técnico-espiritual. Rubio parece reconocer implícitamente esta dimensión cuando habla de "esta idea de la improvisación desde el punto más alto", sugiriendo una comprensión de la práctica musical como vehículo para una experiencia trascendente.

En cuanto a la presencia de esta corriente en la literatura especializada chilena, se observa una notable ausencia. La revisión bibliográfica realizada para este estudio indica que, a excepción de menciones tangenciales en la obra de Menanteau (2011), no existen estudios específicos sobre la influencia tristaniana en Chile. Esta carencia contrasta con la producción académica internacional representada por autores como Crawford (2013), Chamberlain (2000, 2005) y Jago (2013, 2015), quienes han desarrollado análisis sistemáticos sobre diversos aspectos de la escuela tristaniana.

Rubio identifica algunos músicos chilenos que han manifestado interés o afinidad por esta corriente, aunque sin desarrollarla extensivamente:

"Yo creo que tú también te has dedicado un poquito a esto. En su momento creo que "Clementino" (Clemente Salas, saxofonista alto) también se acercó un poquito. Más a Konitz que a lo de Tristano, pero con una cierta simpatía por eso [...] A Martin Joseph le gusta mucho, pero no lo toca. Es música con un enorme despliegue técnico. Entonces no lo hace. Le gusta, pero no lo hace".

Esta observación sobre los obstáculos técnicos coincide con lo señalado por Peck (2012) en "The Tristano School: A Reassessment of its Contribution to Jazz Pedagogy", donde se analiza cómo las exigencias técnicas de esta escuela han limitado históricamente su difusión.

El reconocimiento de las dificultades técnicas asociadas a la ejecución del lenguaje tristaniano constituye un aspecto recurrente en la literatura especializada. Como señala Jago (2015), los ejercicios desarrollados por Tristano y continuados por sus discípulos se caracterizan por un nivel de exigencia instrumental que excede significativamente los estándares habituales del jazz mainstream. El propio Tristano, según documenta Shim (2007), concebía estos desafíos técnicos no como un fin en sí mismo sino como herramientas para el desarrollo de la libertad improvisativa. Sin embargo, paradójicamente, estos mismos requerimientos han funcionado como barrera de entrada para muchos músicos potencialmente interesados en esta estética.

La distinción que establece Rubio entre apreciación pasiva y práctica activa ("le gusta mucho, pero no lo toca") ilustra un fenómeno que Crawford (2013) identifica como característico de la recepción de la música tristaniana: su influencia conceptual frecuentemente excede su influencia práctica. Numerosos músicos de jazz reconocen la importancia histórica y la sofisticación estética de esta escuela sin necesariamente incorporarla a su propio lenguaje improvisativo, precisamente debido a las exigencias técnicas y conceptuales que representa.

El análisis del testimonio revela una tensión entre admiración estética y distanciamiento práctico que caracteriza la relación de muchos músicos chilenos con la escuela tristaniana. Como señala Rubio con franqueza:

"No es algo que actualmente me interese volver a tocar tal cual. Vuelve a reaparecer en algunas cosas que yo toco eventualmente. Pero como desde un plano ya desde otro lugar. Porque ahora yo toco emo-pop. Esa es mi cosa".

Esta dinámica de apropiación selectiva y resignificación es consistente con lo que León Cannok (2018) describe como procesos de hibridación cultural en las prácticas musicales latinoamericanas contemporáneas.

La última afirmación de Rubio, aunque formulada con ironía ("Porque ahora yo toco emo-pop"), apunta hacia un fenómeno que Menanteau (2011) ha caracterizado como la tendencia de los músicos chilenos a transitar entre diferentes tradiciones estilísticas, adaptándose a contextos performativos diversos. Esta movilidad estética puede interpretarse tanto como reflejo de las condiciones materiales que enfrentan los músicos de jazz en Chile —donde la especialización estilística estricta rara vez resulta económicamente viable— como manifestación de una aproximación culturalmente específica a la tradición jazzística, caracterizada por la síntesis y recontextualización de influencias diversas.

La oscilación entre compromiso y distanciamiento que expresa Rubio respecto a la tradición tristaniana ilustra lo que Miranda (2018) identifica como una característica recurrente en la recepción latinoamericana de estéticas musicales exógenas: su adopción nunca es completa ni literal, sino mediada por procesos de traducción cultural que producen apropiaciones parciales, selectivas y transformativas. En este sentido, la aparente contradicción en el discurso de Rubio —quien simultáneamente expresa identificación profunda con ciertos aspectos de la estética tristaniana y distanciamiento respecto a su práctica actual— puede interpretarse como manifestación de una modalidad específicamente latinoamericana de relacionarse con las tradiciones musicales norteamericanas y europeas.

En relación con el aspecto pedagógico, resulta significativa la ausencia de menciones a la incorporación de métodos tristanianos en la enseñanza formal del jazz en Chile. Según Echeverría (2023), los modelos pedagógicos predominantes en la educación jazzística chilena han privilegiado metodologías derivadas de otras tradiciones, principalmente bebop y post-bop. Esta situación contrasta con la sistematización pedagógica desarrollada por seguidores de Tristano como Mosca, documentada por McKinney (2008) y Chamberlain (2000) en sus investigaciones sobre la metodología tristaniana.

La implementación de técnicas pedagógicas tristanianas, caracterizadas según Jago (2015) por un énfasis en el desarrollo auditivo, la memorización de solos históricos y la improvisación sobre estructuras complejas, permanece como un área

poco explorada en el contexto educativo chileno. Este vacío puede relacionarse con lo que Sarath (2013) identifica como la tendencia generalizada en la educación jazzística institucional a privilegiar modelos pedagógicos estandarizados por sobre aproximaciones experimentales o menos convencionales.

El testimonio de Rubio evidencia que la recepción de la estética tristaniana en Chile no puede reducirse a sus aspectos técnico-musicales, sino que implica también la adopción de una postura ética y filosófica específica frente a la creación musical. Como señala Sampayo (2015) en su estudio "Tristano: Márgenes del jazz experimental", la influencia de Tristano y sus discípulos se manifiesta no solo en determinados procedimientos improvisativos sino en una concepción integral del jazz como práctica artística autónoma, regida por criterios internos de excelencia independientes de su recepción pública. Esta dimensión axiológica aparece claramente reflejada en las palabras de Rubio cuando hace referencia a "llevar a cabo algo que realmente a nadie le interesaba escuchar ni hacer", expresando admiración por esta determinación de perseguir una visión estética radical incluso ante la indiferencia general.

Jost (1994) ha argumentado que la radicalidad estética de Tristano, manifestada tanto en sus innovaciones técnicas como en su posicionamiento frente a la industria musical, sentó un precedente fundamental para desarrollos posteriores del jazz de vanguardia. Desde esta perspectiva, la "estoicidad trágica" que Rubio identifica como característica de la escuela tristaniana puede interpretarse como expresión temprana de una conciencia crítica respecto a las limitaciones comerciales e institucionales que condicionan la práctica jazzística, conciencia que posteriormente informaría movimientos como el free jazz y diversas manifestaciones del jazz experimental contemporáneo.

En síntesis, el análisis de la presencia tristaniana en Chile revela un patrón de recepción caracterizado por la marginalidad, la transmisión informal, la apropiación selectiva y la resignificación contextual. Si bien no puede hablarse de una "escuela tristaniana chilena" consolidada, es posible identificar huellas y vestigios de esta corriente que han enriquecido el panorama jazzístico nacional, aportando

aproximaciones alternativas a la improvisación y conceptualización del jazz como práctica artística

IX.I.II Federico Dannemann: entre la abstracción y la materialidad del sonido tristaniano

En las profundidades del entramado musical chileno, la figura de Lennie Tristano resuena como un eco distante pero persistente, una vibración que ha encontrado resonancia en ciertos músicos que han sabido captar la esencia de su propuesta estética y pedagógica. Las raíces tristanianas, aunque no siempre visibles en la superficie, se entrelazan sutilmente en el subsuelo del jazz chileno, nutriendo aproximaciones musicales que, sin declararse abiertamente herederas de esta tradición, han absorbido elementos de su filosofía sonora y conceptual. A través del testimonio recogido de Federico Dannemann, emerge un paisaje sonoro donde la influencia tristaniana ha germinado de manera orgánica y significativa, configurando una relación particular con la tradición jazzística nacional que trasciende la mera reproducción estilística para convertirse en un horizonte estético y filosófico.

Dannemann rememora ese primer encuentro, ocurrido durante su adolescencia, como un momento de desconcierto y fascinación simultáneos. En compañía de su amigo y mentor "Spike Holmes", se adentró por primera vez en los territorios sonoros del quinteto de Tristano:

"Hola, ya. A ver, la primera vez que escuché música del mundo tristaniano fue en mi adolescencia, escuchando un montón de jazz junto a mi amigo y mentor Spike Holmes, (...). Y creo que escuchamos un disco que contenía toda la época del quinteto, donde están las improvisaciones libres y todas esas cosas."

Aquella audición temprana dejó una huella imborrable, aunque en ese momento, como suele ocurrir con las expresiones más vanguardistas del jazz, no logró apreciarla en toda su dimensión. El joven Dannemann quedó atrapado en esa

sensación de extrañamiento que produce lo radicalmente diferente, lo que se resiste a ser asimilado mediante las categorías estéticas habituales:

"Me llamó mucho la atención el sonido, no tuve la capacidad de disfrutarlo como disfrutaba del swing o del mainstream, pero logré dejarme por lo menos impresionar porque sonaba muy diferente y tenía una sensación media como que fuera muy moderno, comparativamente con las cosas que escuchaba en ese tiempo, muy especial."

Esta experiencia inicial ilustra perfectamente lo que Marian Jago (2013) describe en sus estudios sobre Tristano como una estética que desafía las expectativas convencionales del oyente, exigiendo una disposición especial para adentrarse en sus complejidades. La música tristaniana no se entrega fácilmente, no busca la seducción inmediata, sino que invita a una escucha activa, casi meditativa, donde la relación entre sonido y silencio, entre lo esperado y lo sorpresivo, se reconfigura constantemente. Como un texto que requiere múltiples lecturas para revelar sus capas de significado, esta música desvela sus secretos gradualmente, premiando la persistencia del oyente con revelaciones que transforman no solo su percepción de este lenguaje particular, sino de las posibilidades expresivas del jazz en su conjunto.

"Así que esa es la primera vez que tuve conocimiento, muy poco profundo, pero conocimiento al fin", concluye Dannemann, reconociendo la naturaleza iniciática de aquel encuentro, un primer paso en un camino de comprensión que se extendería por décadas.

En el universo del jazz, la transmisión del conocimiento ha transitado históricamente por caminos diversos, desde la tradición oral y la imitación directa hasta los sistemas académicos formalizados. Entre estos extremos, la propuesta pedagógica tristaniana emerge como un territorio singular, un espacio donde rigor y libertad, tradición e innovación, técnica y filosofía se entrelazan para configurar una aproximación única a la enseñanza y aprendizaje del jazz.

Dannemann se adentra en esta dimensión con una mirada que combina admiración y perspectiva crítica, reconociendo en el método tristaniano una propuesta revolucionaria que trascendió su tiempo y contexto:

"Y el último comentario que viene un poquito asociado a tu... a lo que decías de la enseñanza,(...) me gustaría agregar que yo considero, dentro de mi conocimiento histórico, que Tristano de cierta forma... quizás una de las primeras escuelas... no callejeras, o sea, no como esta forma oral y folclórica de transmisión, más bien como un centro de estudios muy informado, muy integral."

Esta caracterización como "centro de estudios informado e integral", contrapuesto a la transmisión "oral y folclórica", sitúa la propuesta tristaniana en un espacio intermedio entre la academia institucionalizada y la tradición no formal del aprendizaje jazzístico. Lo que Safford Chamberlain (2000) documentó como un sistema pedagógico revolucionario para su época, aparece en el relato de Dannemann como un paradigma que mantiene su vigencia precisamente por haber captado aspectos esenciales del proceso de aprendizaje musical que trascienden las modas pedagógicas.

Con minuciosidad casi arqueológica, Dannemann desentierra elementos metodológicos fundamentales que caracterizan la pedagogía tristaniana, componentes que, en su integración, configuran no solo un método de enseñanza sino una filosofía del aprendizaje musical:

"El sistema de cantar antes de tocar, percutir antes de tocar... todas esas cosas, eh... Y bueno, en todas las cosas de training muy extremas, el desarrollo rítmico, también todo lo que tenga que ver con disponer tu cuerpo a ciertos procesos creativos en como se dice: in situ... ah bueno, la impresión espontánea. Cómo preparar la improvisación no desde la paráfrasis, sino que más bien desde... o sea bien desde la paráfrasis, porque es un estudio que hacían también, pero desde la disposición al... al momento creativo y de cómo resolver eso."

Este testimonio evoca la compleja interrelación entre cuerpo, mente y sonido que John F. McKinney (2008) identifica como el núcleo del método tristaniano. La insistencia en cantar lo que se va a tocar, en percutir antes de ejecutar, establece una conexión directa entre concepción mental y materialización sonora, una integración holística de las facultades perceptivas y expresivas que contrasta con aproximaciones más fragmentarias o mecánicas al aprendizaje instrumental.

Particularmente reveladora resulta la mención a "la disposición al momento creativo", esa preparación para la improvisación que no se limita a la acumulación de recursos técnicos o vocabulario estilístico, sino que aborda directamente la dimensión psicológica y filosófica del acto improvisatorio. Esta concepción resuena profundamente con lo que Ed Sarath (2013) identifica en "Improvisation, Creativity, and Consciousness" como una aproximación integral al fenómeno de la creación espontánea, donde aspectos cognitivos, corporales, emocionales y hasta espirituales convergen en el instante de la improvisación.

Lo que emerge del relato de Dannemann no es simplemente una valoración técnica de un método pedagógico, sino el reconocimiento de una visión transformadora del aprendizaje musical que mantiene su vigencia y relevancia en el contexto contemporáneo:

"Entonces ahí hay un montón de cosas que aprender yo, aun... aún hoy en día que la educación musical es tan... está tan divulgada. Creo que hay un montón de cosas que aprender de la escuela de Tristano."

Esta afirmación adquiere particular significado en un panorama educativo donde, como señala Juan Pablo González (2013) en "Pensar la música desde América Latina", las metodologías importadas desde centros hegemónicos suelen aplicarse sin una reflexión crítica sobre su pertinencia y adaptación a los contextos locales. La persistencia del valor pedagógico tristaniano, más allá de modas y tendencias institucionales, radica precisamente en su capacidad para abordar aspectos universales del fenómeno musical sin descontextualizar al estudiante de su propia realidad sonora y cultural.

Hay sonoridades que se adhieren a la memoria auditiva con una tenacidad particular, frecuencias y texturas que persisten en el recuerdo como huellas digitales acústicas, identificables incluso en fragmentos mínimos. El universo sonoro tristaniano posee esta cualidad magnética, esta capacidad de inscribirse en la memoria sensorial del oyente como una experiencia singular, irreducible a categorías convencionales.

En el relato de Dannemann, esta fascinación por el paisaje sonoro tristaniano emerge con nitidez, particularmente en su referencia a "Line Up", grabación emblemática que actuó como puerta de entrada a un universo estético completo:

"Ya después no, no recuerdo haber tenido, o sea, no recuerdo cuál fue el... La forma en la cual lo volví a escuchar. Ni tampoco cómo me fue envolviendo. Porque en un momento me... Me llamó mucho la atención. Y empecé a escucharlo mucho y estudiarlo lo que pude. Pero sí recuerdo que el Line Up de Tristano fue como el audio que más me... me impresionó o me atrapó."

Lo que cautiva inicialmente a Dannemann no es tanto el contenido melódico o armónico, sino la cualidad textural, la materialidad sonora de la grabación, ese "algo medio atractivo desde la textura del tema o del fonograma" que le resultaba extrañamente artificial:

"Algo que no me sonaba muy natural en el piano. Así que después después supe que había una, había una manipulación de la de la velocidad de la pista." Como documenta Marian Jago (2013) en "Lennie Tristano and the Use of Extended Recording Techniques in Jazz", Tristano fue pionero en la experimentación con técnicas de grabación, anticipándose en varios años a prácticas que posteriormente se volverían comunes en la producción musical.

El "ambiente sonoro especial" que menciona el entrevistado conecta directamente con lo que Eunmi Shim (2007) denomina en "Lennie Tristano: His Life in Music" como la "estética fría" (cool aesthetic) tristaniana, caracterizada por una particular

contención emotiva, precisión rítmica y claridad contrapuntística que genera un efecto de distanciamiento y a la vez de profunda inmersión.

El pensamiento tristaniano no se materializa únicamente en la figura de su fundador, sino que se despliega como una constelación de voces interrelacionadas, una comunidad de exploradores sonoros que, partiendo de principios compartidos, desarrollan trayectorias singulares. Esta red de influencias mutuas, colaboraciones y derivaciones estilísticas configura lo que podríamos denominar el "linaje tristaniano", una genealogía musical donde las figuras de Warne Marsh y Lee Konitz brillan con luz propia.

En el relato de Dannemann, el descubrimiento de estos satélites de la órbita tristaniana aparece como una extensión natural de su fascinación inicial, un proceso de exploración que expande y enriquece su comprensión del universo conceptual inaugurado por Tristano:

"Me dejé mucho llevar por el ambiente sonoro que generaban los saxos, sobre todo. En el registro alto. Y bueno, Marsh en especial, por su ... su proposición constante de improvisación, riesgo y construcción (...), es la conciencia con la cual improvisa."

Esta caracterización del saxofonista como un improvisador "consciente" resuena profundamente con lo que Marian Jago (2013) analiza en "Musical Koryu - Lineal Traditions in Jazz: Lennie Tristano / Lee Konitz" como una estética de la improvisación fundamentada en la plena conciencia del proceso creativo. Siguiendo la provocativa analogía que Jago establece con las tradiciones lineales (koryu) de las artes marciales japonesas, podemos comprender el linaje tristaniano como una transmisión de un estado mental específico, una disposición particular hacia el acto improvisatorio que trasciende la mera reproducción de patrones técnicos o estilísticos.

Lo que Dannemann encuentra en Marsh, y por extensión en Konitz, no es simplemente una variación o derivación del lenguaje tristaniano, sino una

confirmación de la fertilidad de sus principios generativos, de su capacidad para engendrar aproximaciones personales que, sin traicionar la matriz conceptual de origen, exploran territorios expresivos propios. En palabras de Mike Gold (1995), quien analiza exhaustivamente la improvisación de Marsh en su tesis doctoral, lo que define el linaje tristaniano no es la reproducción de fórmulas o patrones, sino una aproximación al proceso improvisatorio que privilegia la coherencia interna, el desarrollo orgánico de las ideas y la búsqueda constante de nuevas posibilidades expresivas dentro de marcos estructurales definidos.

La cartografía de las influencias musicales rara vez respeta fronteras nacionales o continentales. Las corrientes estéticas fluyen a través de grabaciones, viajes, encuentros, creando redes de afinidades y resonancias que trascienden las limitaciones geográficas. En el caso del jazz, esta circulación transnacional de ideas y aproximaciones ha sido particularmente intensa, configurando un tejido denso de influencias mutuas donde lo local y lo global se entrelazan constantemente.

En este contexto, la presencia del legado tristaniano en el jazz chileno constituye un capítulo fascinante, aunque parcialmente oculto, de esta historia de intercambios y apropiaciones creativas. Como reconoce Dannemann, se trata de un territorio historiográficamente inexplorado, un ámbito donde las certezas escasean:

"Desconozco la historia de cómo Tristano y su música y sus discípulos fueron interpretados en Chile y seguidos de cierta forma. Imagino que es un gusto y un repertorio bastante adquirido. Y siempre moderno, y seguramente, como en todo, tuvo sus amantes y sus odiadores."

Esta laguna historiográfica que Dannemann señala resulta sintomática de lo que Álvaro Menanteau (2011) identifica en "Historia del Jazz en Chile" como una de las características fundamentales del desarrollo jazzístico nacional: la coexistencia de múltiples influencias y corrientes, asimiladas de manera fragmentaria y personal por músicos que, a menudo, desarrollaban sus exploraciones estéticas sin el respaldo de comunidades consolidadas o instituciones formativas especializadas.

No obstante, emergen datos concretos que trazan líneas de conexión con la tradición tristaniana:

"Junto con Claudio Rubio, tuvimos la iniciativa de grabar su disco, su primer disco, digamos, dedicado a Tristano, en vivo... ya veníamos hablando hace un tiempo de esto y habían instancias en las cuales tocamos con Martín Joseph. Solo Martín es conocedor de Tristano."

La mención a Claudio Rubio resulta particularmente significativa, pues se trata de uno de los saxofonistas más respetados de la escena jazzística chilena. Según la enciclopedia "Música Popular Chilena" (2024), Rubio ha desarrollado una carrera caracterizada por la investigación y exploración de lenguajes jazzísticos diversos, siendo el lenguaje tristaniano uno de ellos. La colaboración con Martín Joseph, pianista de origen europeo radicado en Chile, añade otra capa a esta red de influencias, sugiriendo vías de transmisión que combinarían tradiciones locales y foráneas.

La observación de que "siempre hay algún par de estándares o temas de Tristano que se tocan como si fueran parte del repertorio" indica una asimilación parcial pero significativa del canon tristaniano en la práctica jazzística chilena. Esto concuerda con lo que Richard Crawford (2013) describe en "Jazz Standards: A Guide to the Repertoire" como el proceso de canonización selectiva, mediante el cual ciertas composiciones se incorporan al repertorio estándar mientras el contexto estético y filosófico que las originó a menudo se diluye.

Quizás el aspecto más revelador del testimonio sea la reflexión sobre las modalidades de influencia que el pensamiento tristaniano ha ejercido en la práctica musical personal. El entrevistado establece una distinción fundamental:

"Hay dos formas de entender las influencias... la influencia directa en la cual yo trato de emular, imitar y conseguir ciertas cosas relevantes de un estilo. Y hay otras formas que son, yo creo, cuando yo logro abstraer ciertos conceptos que son más universales que el estilo."

Esta diferenciación entre emulación y abstracción conceptual resulta crucial para comprender la transmisión del legado tristaniano más allá de la reproducción estilística. Como señala Paul F. Berliner (1994) en "Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation", la formación del improvisador implica un balance constante entre la asimilación de modelos estilísticos concretos y la abstracción de principios generativos que trascienden las particularidades idiomáticas.

El entrevistado reconoce haber abstraído "muchas cosas rítmicas... armónicas... interválicas", elementos que efectivamente constituyen pilares fundamentales del lenguaje tristaniano según los análisis de Steve Strunk (1979) en "The Harmony of Early Bop: A Layered Approach", donde se documenta la particular aproximación armónica de Tristano, caracterizada por superposiciones tonales, sustituciones sofisticadas y una concepción lineal que privilegia la conducción de voces sobre la progresión vertical de acordes.

Significativamente, el músico no se identifica como "un músico tristaniano" en sentido estricto, sino que percibe la incorporación plena de este lenguaje como "una tarea pendiente más que un logro", lo que revela tanto la dificultad inherente a la asimilación del estilo como su condición de horizonte estético, un ideal de rigor y coherencia musical al que se aspira: "Poder sostener la exigencia... la cierta pureza o concentración y control en la música que tienen ellos".

Uno de los aspectos más fascinantes del testimonio es la caracterización del "mundo tristaniano" como una aproximación filosófica al jazz, "una visión reflexiva" que implica un "desdoblamiento" del improvisador:

"Empecé a entender el mundo de Tristano como una forma académica. Y no académica de Universidad ni de escuela, sino como una visión reflexiva acerca del jazz... una forma de desdoblarse del solista... y poder verlo desde sus características... reflexionarlas, y así filosofar y llegar a una tesis improvisativa."

Esta concepción del jazz como práctica reflexiva, como filosofía encarnada en sonido, conecta profundamente con lo que Carlos Sampayo (2015) explora en "Tristano: Márgenes del Jazz Experimental", donde caracteriza la aproximación tristaniana como una forma de metajazz, un jazz que piensa sobre sí mismo, que problematiza sus propios fundamentos mientras se ejecuta.

La idea de "llegar a una tesis improvisativa que pueda intelectualizar" y obtener "resultados diferentes a los solistas tradicionales" sitúa la práctica tristaniana en la esfera de lo que podríamos denominar, siguiendo a D.T. Suzuki (1959) en "Zen and Japanese Culture", una práctica artística contemplativa, donde la ejecución técnica es inseparable de una disposición mental particular, un estado de conciencia que transforma tanto el proceso como el resultado.

El entrevistado identifica un "estudio consciente de los elementos, los factores que hacen que el jazz exista", lo que resuena con la observación de Shim (2007) acerca del interés de Tristano por las estructuras fundamentales del lenguaje jazzístico, su análisis casi fenomenológico de los componentes esenciales de la improvisación, despojándola de ornamentaciones y convenciones estilísticas para acceder a sus principios generativos más básicos.

La valoración del sistema pedagógico tristaniano, la fascinación por sus innovaciones sonoras y texturales, la asimilación selectiva de elementos técnicos y conceptuales, y especialmente la adopción de una postura reflexiva frente a la práctica improvisativa, constituyen los principales canales a través de los cuales esta influencia se ha manifestado.

Particularmente significativa resulta la conceptualización del "mundo tristaniano" como un modo de pensamiento musical, una forma de concebir, practicar y enseñar el jazz que trasciende la mera reproducción estilística para constituirse en un referente de rigor, coherencia y profundidad artística. En palabras del entrevistado, un horizonte que sigue planteando desafíos y ofreciendo posibilidades de desarrollo: "una tarea pendiente que un logro".

En el contexto de lo que Álvaro Menanteau (2020) ha descrito como la dialéctica entre modernidad, posmodernidad e identidad en el jazz chileno, la influencia tristaniana parece ocupar un lugar particularmente interesante, operando como contrapunto a tendencias más visibles pero quizás menos arraigadas conceptualmente, ofreciendo herramientas metodológicas y referentes estéticos que permiten profundizar la práctica jazzística más allá de la asimilación superficial de estilos y lenguajes.

Como señala Juan Echeverría (2023) en "Construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile: de lo formal a lo informal", la transmisión del conocimiento jazzístico en Chile ha transitado por vías formales e informales, siendo las metodologías tristanianas un ejemplo fascinante de sistematización rigurosa que, no obstante, ha circulado principalmente a través de redes personales y prácticas colaborativas, al margen de las instituciones educativas formales.

El testimonio analizado constituye, en este sentido, un aporte valioso para la documentación y comprensión de estas "huellas y vestigios del trazado tristaniano en la literatura del jazz chileno", iluminando tanto los procesos de transmisión y recepción como las transformaciones y resignificaciones que inevitablemente acompañan la circulación transnacional de las tradiciones musicales.

IX.I.III Roberto Dañobeitia: Modernidad Silente

En la tercera entrevista de nuestro estudio sobre la influencia tristaniana en Chile, Roberto Dañobeitia nos ofrece una perspectiva que ilumina tanto la singularidad del lenguaje musical de Lennie Tristano como su posición en la constelación del jazz moderno. La conversación con Dañobeitia revela no solo la particularidad técnica de Tristano sino también su relevancia histórica como figura que, aunque menos celebrada que sus contemporáneos, articuló una modernidad alternativa dentro del vocabulario bebop.

"Cuando empecé a estudiar bebop," recuerda Dañobeitia, "nos mostraron un poco el contraste que hay entre la música de Tristano, que es un lenguaje más clásico, el

bebop versus un lenguaje más moderno desde el punto de vista rítmico y armónico también." Esta observación inicial establece la tensión productiva que caracteriza la obra de Tristano: su arraigo en la tradición bebop y simultáneamente su impulso hacia nuevas formas expresivas.

La modernidad tristaniana, según se desprende del testimonio de Dañobeitia, se manifiesta principalmente en su innovadora aproximación rítmica y su peculiar economía armónica. Crawford (2013) señala precisamente esta dualidad cuando afirma que "Tristano logró extender los límites del bebop sin abandonar sus principios fundamentales, creando una modernidad que no rompía con la tradición sino que la reinterpretaba." Esta caracterización resuena con la descripción de Dañobeitia: "más rítmico, pero más bien más moderno".

La aproximación pianística de Tristano constituye otro elemento distintivo en su elaboración de un lenguaje moderno. "Tiene un acercamiento por medio del instrumento muy diferente a lo de Parker, a lo de Bud Powell," observa Dañobeitia, "entonces es como un contraste perfecto entre esos héroes." Este contraste instrumental que menciona el entrevistado encuentra eco en la investigación de Shim (2007), quien analiza detalladamente cómo Tristano desarrolló técnicas pianísticas que desafiaban las convenciones establecidas por Powell, privilegiando líneas melódicas fluidas y complejas sobre la densidad armónica.

El aspecto rítmico emerge como elemento central en la modernidad de Tristano. "También el uso de los cruces de tiempo y acentuaciones rítmicas. Creo que eso es lo que más marcaba el lenguaje moderno de Lennie Tristano" afirma Dañobeitia. Salisbury (2018) profundiza en este aspecto, argumentando que "las innovaciones rítmicas de Tristano representaron una ruptura epistemológica en la concepción del tiempo musical en el jazz, anticipando desarrollos que serían fundamentales en la evolución posterior del género." La desestabilización rítmica que identifica Dañobeitia constituye así no solo un rasgo estilístico sino una dimensión fundamental de la modernidad tristaniana.

Otro elemento que distingue a Tristano, según Dañobeitia, es su experimentación con las tecnologías de grabación: "También encuentro rescatable las cosas que hacía con la grabación, las subía de tempos, cosas así." Esta observación establece una conexión en donde Jago (2013) lo denomina "las técnicas extendidas de grabación" en el trabajo de Tristano. En su estudio, Jago argumenta que estas experimentaciones tecnológicas "representaron una expansión del concepto mismo de composición e improvisación en el jazz, difuminando las fronteras entre ambas prácticas y anticipando procedimientos que serían fundamentales en la música experimental posterior."

La relación de Dañobeitia con el legado tristaniano revela también la compleja posición de Tristano en la genealogía del jazz moderno. "Creo que el bebop es una herramienta indispensable para la improvisación seria... Y creo que es un improvisador importante de estudiar, dentro de muchas cosas," afirma Dañobeitia, situando a Tristano en un continuo más amplio: "para mí es una pieza más dentro de Bud Powell, Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lennie Tristano, Clifford Brown, entre otros." Esta contextualización coincide con la perspectiva de Peck (2012), quien sostiene que la contribución de Tristano al jazz moderno debe entenderse no como una ruptura radical sino como una reorientación sutil pero profunda de las posibilidades inherentes al lenguaje bebop.

El testimonio de Dañobeitia ilumina también la posición relativamente marginal de Tristano en la narrativa dominante del jazz: "como una persona, bueno, no muy conocida, todos conocen a Parker, a Dizzy, a Bud Powell, pero pocos se enteran de la música de Tristano, en términos compositivos, improvisativos, etc." Esta observación encuentra resonancia en el trabajo de Menanteau (2011), quien señala cómo las historias canónicas del jazz han tendido a minimizar la influencia de figuras que, como Tristano, representaban líneas de desarrollo alternativas a la narrativa mainstream del género.

La reflexión de Dañobeitia sobre la presencia del lenguaje tristaniano en Chile "yo creo que han estado siempre las personas que conocen de esto" sugiere una recepción selectiva pero persistente, un fenómeno que Echeverría (2023) analiza al

examinar las "construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile," donde identifica la influencia tristaniana como una corriente subterránea pero significativa en la pedagogía jazzística local.

IX.II Tristano en el discurso musical chileno

El presente subcapítulo examina las manifestaciones del legado tristaniano en el discurso de músicos chilenos, analizando cómo esta corriente estética y pedagógica ha sido recibida, interpretada y asimilada en el contexto jazzístico nacional. A través del análisis de los testimonios de Claudio Rubio, Federico Dannemann y Roberto Dañobeitia, figuras representativas de distintas sensibilidades dentro de la escena chilena, se identifican patrones discursivos que revelan tanto la singularidad de la recepción tristaniana en Chile como los mecanismos de transferencia cultural que han operado en este proceso.

Un elemento recurrente en los testimonios analizados es la caracterización del universo tristaniano como un territorio estético marginal, tanto en su contexto original norteamericano como en su recepción chilena. Esta condición periférica emerge como rasgo definitorio que configura no solo la difusión de esta corriente sino también las modalidades de apropiación por parte de los músicos locales.

Claudio Rubio articula esta marginalidad con particular claridad cuando afirma:

"Sé que es una escuela, que es una línea estética que históricamente no fue muy explorada por músicos contemporáneos de Tristano o los que inmediatamente vinieron después. Creo que la valoración por Tristano surge quizás un poco después. Siempre fue como bastante underground. Entonces acá en Chile yo no conozco mucha gente que esté metida en esa búsqueda."

Esta percepción de marginalidad encuentra eco en las palabras de Roberto Dañobeitia, quien sitúa a Tristano como figura eclipsada en la narrativa dominante del jazz:

"Como una persona, bueno, no muy conocida, todos conocen a Parker, a Dizzy, a Bud Powell, pero pocos se enteran de la música de Tristano, en términos compositivos, improvisativos, etc."

La condición periférica del tristanismo chileno se manifiesta también en la fragmentación de sus circuitos de transmisión. Federico Dannemann reconoce explícitamente esta laguna historiográfica cuando señala: "Desconozco la historia de cómo Tristano y su música y sus discípulos fueron interpretados en Chile y seguidos de cierta forma." Esta ausencia de una narrativa consolidada sobre la presencia tristaniana en Chile revela precisamente su carácter marginal dentro del discurso jazzístico nacional.

Siguiendo a Nicholson (2005), podemos interpretar esta marginalidad no como mera carencia sino como rasgo constitutivo que ha propiciado la formación de comunidades particularmente cohesionadas y comprometidas. El "underground" tristaniano que identifica Rubio constituye un espacio de diferenciación cultural donde la marginalidad se transforma en signo distintivo, en marca de exclusividad estética que refuerza el sentido de pertenencia a una tradición alternativa. Como señala Devés-Valdés (2007), estas "redes intelectuales transnacionales" marginales operan como canales selectivos para conocimientos especializados, creando circuitos paralelos a las corrientes dominantes.

Los testimonios analizados revelan que la transmisión del conocimiento tristaniano en Chile ha operado predominantemente a través de circuitos informales, caracterizados por encuentros personales, intercambios entre pares y experiencias de aprendizaje no institucionalizadas. Estos mecanismos ilustran lo que Echeverría (2023) conceptualiza como "construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile" que operan en los intersticios entre lo formal y lo informal.

Claudio Rubio relata su primer contacto significativo con la estética tristaniana como resultado de un encuentro personal:

"La primera persona que me inculcó el gusto por Lennie Tristano, porque lo había escuchado previamente y como que había pasado un poco cagando por mi vida, fue nada más y nada menos que Francisco 'Rana Espinosa', el dueño del Tromba Pomodoro."

Este encuentro, ocurrido en Concepción durante una colaboración con el pianista Marlon Romero, ilustra perfectamente el modelo de aprendizaje situado que caracteriza la circulación del conocimiento jazzístico especializado en contextos latinoamericanos. La transmisión cultural opera aquí no mediante estructuras formales sino a través de lo que González (2013) identifica como redes interpersonales fundamentales para la circulación de conocimientos musicales especializados.

De manera similar, Federico Dannemann rememora su primer contacto con el universo tristaniano como resultado de una relación de mentoría informal:

"La primera vez que escuché música del mundo tristaniano fue en mi adolescencia, escuchando un montón de jazz junto a mi amigo y mentor Spike Holmes."

La figura del mentor aparece aquí como agente fundamental en la transmisión cultural, en un proceso que trasciende la mera exposición al material sonoro para constituirse en experiencia formativa integral. Como señala González (2013), estos intercambios informales han sido históricamente cruciales en la circulación de conocimientos musicales especializados en América Latina, particularmente para corrientes estéticas menos convencionales o comerciales.

El carácter colaborativo y experimental que ha caracterizado la introducción de esta corriente en Chile se evidencia también en el testimonio de Rubio cuando menciona:

"Las primeras personas que seriamente hicieron eso creo que fue en los lotes que armamos en aquel momento con Federico. Federico es un tipo que en esa época también estaba muy metido en la cosa tristaniana."

Esta referencia a iniciativas colaborativas improvisadas ("lotes") como espacios de exploración colectiva ilustra lo que González (2013) describe como procesos de apropiación selectiva de influencias externas en la música latinoamericana, donde la experimentación grupal constituye un mecanismo privilegiado para la asimilación y transformación de lenguajes foráneos.

La dimensión transnacional de estos circuitos informales emerge claramente cuando Rubio señala que su formación tristaniana se consolidó durante su estancia en Estados Unidos:

"Sin embargo yo había tenido la oportunidad de conocer a Sal Mosca y estudiarme mucho de esa música ya viviendo en Estados Unidos. Y allá obviamente continuó ese aprendizaje."

El testimonio de Dannemann sobre la grabación con Claudio Rubio de un disco dedicado a Tristano refuerza esta idea de iniciativas independientes y colaborativas como principales vehículos para la exploración y difusión de la estética tristaniana en Chile:

"Junto con Claudio Rubio, tuvimos la iniciativa de grabar su disco, su primer disco, digamos, dedicado a Tristano, en vivo... ya veníamos hablando hace un tiempo de esto y habían instancias en las cuales tocamos con Martín Joseph. Solo Martín es conocedor de Tristano."

Estos circuitos informales contrastan con la ausencia de menciones a la incorporación de métodos tristanianos en la enseñanza formal del jazz en Chile, confirmando lo que Echeverría (2023) identifica como predominio de otras tradiciones pedagógicas en la educación jazzística institucionalizada chilena.

Los discursos analizados revelan un alto grado de precisión técnica en la identificación de elementos específicos del lenguaje tristaniano, demostrando una comprensión sofisticada de sus características distintivas. Esta articulación detallada de aspectos técnico-musicales constituye evidencia de una recepción no superficial sino fundamentada en el análisis y asimilación consciente de principios estilísticos definidos.

Claudio Rubio enumera con particular precisión elementos técnicos que caracterizan el lenguaje tristaniano y que han influido en su propia aproximación musical:

"Me identifico mucho con la espontaneidad improvisativa [...] Construcción motivica, utilización de métricas irregulares sobre el cuatro cuartos, eso me gusta mucho. Las ideas en torno a la articulación que ocupan. Ciertas ideas armónicas que me parecen bellas. Pero sobre todo la espontaneidad improvisativa. La precisión rítmica."

La precisión conceptual con que Rubio identifica estos elementos técnicos revela familiaridad profunda con los principios fundamentales del lenguaje tristaniano. Su mención a la "construcción motivica" remite a lo que Berliner (1994) denomina "desarrollo temático" en la improvisación jazzística, pero con las particularidades que Salisbury (2018) identifica en el lenguaje de Tristano: desarrollo sistemático de células melódicas mediante procedimientos de inversión, retrogradación y variación rítmica.

La referencia a la "utilización de métricas irregulares sobre el cuatro cuartos" identifica precisamente lo que Jago (2013) documenta como técnicas de superposición métrica desarrolladas por Tristano y sus discípulos, creando la ilusión de compases irregulares mientras se mantiene el pulso cuaternario estándar. Este procedimiento, que Juilland (1988) denomina "polirritmia horizontal", aparece en el discurso de Rubio como elemento técnico claramente identificado y valorado.

Dannemann, por su parte, destaca aspectos metodológicos del sistema pedagógico tristaniano con notable precisión:

"El sistema de cantar antes de tocar, percutir antes de tocar... todas esas cosas, eh... Y bueno, en todas las cosas de training muy extremas, el desarrollo rítmico, también todo lo que tenga que ver con disponer tu cuerpo a ciertos procesos creativos in situ... ah bueno, la impresión espontánea."

Esta descripción coincide notablemente con lo que McKinney (2008) identifica como el núcleo del método tristaniano: la integración holística de facultades perceptivas y expresivas mediante ejercicios que establecen conexión directa entre concepción mental y materialización sonora.

Roberto Dañobeitia, aunque adopta una posición más distanciada respecto al lenguaje tristaniano, identifica con precisión sus elementos distintivos en comparación con la corriente bebop dominante:

"También el uso de los cruces de tiempo y acentuaciones rítmicas. Creo que eso es lo que más marcaba el lenguaje moderno de Lennie Tristano."

Esta observación sobre la innovación rítmica como elemento diferenciador coincide con el análisis de Salisbury (2018), quien identifica la desestabilización rítmica como dimensión fundamental de la modernidad tristaniana.

Dañobeitia menciona también otro elemento técnico distintivo:

"También encuentro rescatable las cosas que hacía con la grabación, las subía de tempos, cosas así."

La articulación discursiva de estos elementos técnico-musicales específicos constituye evidencia clara de una recepción no superficial del lenguaje tristaniano. Los músicos chilenos entrevistados demuestran comprensión detallada de sus principios fundamentales, tanto técnicos como conceptuales, revelando un conocimiento que trasciende la mera familiaridad auditiva para adentrarse en la comprensión estructural del lenguaje tristaniano.

Uno de los hallazgos más significativos en el análisis de los testimonios es la recurrente caracterización del tristanismo no solo como estilo musical sino como postura ética y filosófica frente a la creación artística. Esta dimensión axiológica emerge como elemento central en la recepción chilena del legado de Tristano, manifestándose en referencias explícitas a valores y principios que trascienden los aspectos puramente técnicos para abarcar una concepción integral del jazz como práctica artística.

Claudio Rubio articula esta dimensión con particular énfasis cuando afirma:

"Me identifico también con esta idea muy estoica de ellos. De perseguir esta idea de la improvisación desde el punto más alto [...] Cierta pureza, cierta estoicidad trágica en llevar a cabo algo que realmente a nadie le interesaba escuchar ni hacer."

Federico Dannemann desarrolla esta dimensión filosófica al caracterizar el "mundo tristaniano" como una aproximación reflexiva al jazz:

"Empecé a entender el mundo de Tristano como una forma académica. Y no académica de Universidad ni de escuela, sino como una visión reflexiva acerca del jazz... una forma de desdoblarse del solista... y poder verlo desde sus características... reflexionarlas, y así filosofar y llegar a una tesis improvisativa."

Esta concepción del jazz como práctica reflexiva, como filosofía encarnada en sonido, conecta profundamente con lo que Sampayo (2015) caracteriza como "metajazz": un jazz que piensa sobre sí mismo, que problematiza sus propios fundamentos mientras se ejecuta. La idea de "llegar a una tesis improvisativa que pueda intelectualizar" sitúa la práctica tristaniana en la esfera de lo que Suzuki (1959) denomina práctica artística contemplativa, donde ejecución técnica y disposición mental forman unidad inseparable.

Dannemann identifica un "estudio consciente de los elementos, los factores que hacen que el jazz exista", observación que coincide con lo que Shim (2007) describe como análisis casi fenomenológico de los componentes esenciales de la

improvisación en el método tristaniano, despojándola de ornamentaciones y convenciones estilísticas para acceder a principios generativos fundamentales.

Esta dimensión filosófica aparece también, aunque más implícitamente, en el testimonio de Roberto Dañobeitia cuando caracteriza el bebop como "herramienta indispensable para la improvisación seria", ubicando a Tristano en un continuo de búsqueda de excelencia artística que trasciende modas y tendencias comerciales.

La caracterización del tristanismo como postura ética frente a la creación musical coincide con lo que Sampayo (2015) identifica como concepción integral del jazz como práctica artística autónoma, regida por criterios internos de excelencia independientes de su recepción pública. Esta dimensión axiológica constituye elemento central en la recepción chilena del legado tristaniano, manifestándose como admiración por su determinación de perseguir una visión estética radical incluso ante la indiferencia general.

Como señala Jost (1994), la radicalidad estética de Tristano sentó precedente fundamental para desarrollos posteriores del jazz de vanguardia. La "estoicidad trágica" que Rubio identifica puede interpretarse, siguiendo esta línea, como expresión temprana de conciencia crítica respecto a limitaciones comerciales e institucionales que condicionan la práctica jazzística, conciencia que informaría posteriormente movimientos como el free jazz y manifestaciones del jazz experimental contemporáneo.

Los testimonios analizados revelan un patrón de apropiación caracterizado por la selectividad y la resignificación contextual. Los músicos chilenos entrevistados demuestran una relación compleja con el legado tristaniano, marcada por tensiones entre identificación profunda con ciertos aspectos y distanciamiento respecto a otros, entre admiración estética y reconocimiento de limitaciones prácticas.

Claudio Rubio expresa con franqueza esta tensión cuando afirma:

"No es algo que actualmente me interese volver a tocar tal cual. Vuelve a reaparecer en algunas cosas que yo toco eventualmente. Pero como desde un plano ya desde otro lugar. Porque ahora yo toco emo-pop. Esa es mi cosa."

Esta declaración, aunque formulada con ironía, ilustra perfectamente lo que León Cannok (2018) describe como procesos de hibridación cultural en las prácticas musicales latinoamericanas contemporáneas. La oscilación entre compromiso y distanciamiento respecto a la tradición tristaniana ejemplifica lo que Miranda (2018) identifica como característica recurrente en la recepción latinoamericana de estéticas musicales exógenas: adopción mediada por procesos de traducción cultural que producen apropiaciones parciales, selectivas y transformativas.

Federico Dannemann articula explícitamente esta modalidad de apropiación selectiva al establecer distinción fundamental entre tipos de influencia:

"Hay dos formas de entender las influencias... la influencia directa en la cual yo trato de emular, imitar y conseguir ciertas cosas relevantes de un estilo. Y hay otras formas que son, yo creo, cuando yo logro abstraer ciertos conceptos que son más universales que el estilo."

Esta diferenciación entre emulación estilística y abstracción conceptual resulta crucial para comprender la transmisión del legado tristaniano en Chile. Siguiendo a Berliner (1994), podemos interpretar esta distinción como balance entre asimilación de modelos estilísticos concretos y abstracción de principios generativos que trascienden particularidades idiomáticas.

Dannemann reconoce haber abstraído "muchas cosas rítmicas... armónicas... interválicas" del lenguaje tristaniano, pero no se identifica como "músico tristaniano" en sentido estricto.

Roberto Dañobeitia expresa también esta ambivalencia cuando señala: "no sé si me identifico con el lenguaje, pero sí me identifico con el lenguaje del bebop". Esta identificación parcial ilustra cómo elementos específicos del lenguaje tristaniano son

valorados y asimilados, mientras otros aspectos permanecen como referentes distantes.

La tensión entre admiración estética y obstáculos técnicos aparece claramente cuando Rubio comenta sobre otros músicos: "A Martin Joseph le gusta mucho, pero no lo toca. Es música con un enorme despliegue técnico. Entonces no lo hace. Le gusta, pero no lo hace."

Dannemann caracteriza la incorporación plena del lenguaje tristaniano como "una tarea pendiente más que un logro", revelando tanto dificultad inherente a la asimilación del estilo como su condición de horizonte estético, ideal de rigor y coherencia musical al que se aspira pero que no necesariamente se alcanza plenamente.

Esta dinámica de apropiación selectiva y resignificación contextual es consistente con lo que Menanteau (2011) identifica como tendencia de músicos chilenos a transitar entre diferentes tradiciones estilísticas, adaptándose a contextos performativos diversos. Como señala el autor, esta movilidad estética refleja tanto condiciones materiales que enfrentan músicos de jazz en Chile —donde especialización estilística estricta rara vez resulta económicamente viable— como manifestación de aproximación culturalmente específica a la tradición jazzística.

Un hallazgo significativo en el análisis de los testimonios es la constatación de una notable ausencia historiográfica respecto a la presencia tristaniana en Chile. Los tres músicos entrevistados coinciden, explícita o implícitamente, en señalar la carencia de documentación sistemática sobre la influencia de esta corriente en el contexto nacional.

Federico Dannemann reconoce directamente esta laguna cuando afirma: "Desconozco la historia de cómo Tristano y su música y sus discípulos fueron interpretados en Chile y seguidos de cierta forma." Esta declaración evidencia ausencia de narrativa consolidada sobre la recepción y desarrollo del tristanismo en Chile.

Claudio Rubio señala el carácter fragmentario y discontinuo de las manifestaciones tristanianas en el contexto chileno: "Hasta el momento es el único esfuerzo. Yo creo que en algún momento tú con Lucas Schlotfeldt hicieron una especie de montaje de las composiciones de Tristano. Y posiblemente ese es otro esfuerzo." Esta observación revela carencia de linaje pedagógico continuo asociado a esta corriente, contrastando con tradiciones jazzísticas más establecidas documentadas por Menanteau (2009).

Roberto Dañobeitia, por su parte, caracteriza la presencia tristaniana como conocimiento especializado circunscrito a círculos reducidos: "yo creo que han estado siempre las personas que conocen de esto", sugiriendo transmisión selectiva pero persistente, fenómeno que Echeverría (2023) identifica como corriente subterránea en la pedagogía jazzística chilena.

Esta ausencia historiográfica contrasta notablemente con la producción académica internacional representada por autores como Crawford (2013), Chamberlain (2000, 2005) y Jago (2013, 2015), quienes han desarrollado análisis sistemáticos sobre diversos aspectos de la escuela tristaniana.

La falta de documentación sistemática sobre la influencia tristaniana en Chile puede interpretarse, siguiendo a Menanteau (2011), como reflejo de la tendencia historiográfica a privilegiar corrientes más visibles o comercialmente exitosas en la narrativa del jazz nacional. Como señala el autor en "Historia del Jazz en Chile", las historias oficiales del género han tendido a minimizar la influencia de figuras que representaban líneas de desarrollo alternativas a la narrativa mainstream.

Esta ausencia historiográfica no implica, sin embargo, ausencia de influencia real. Como evidencian los testimonios analizados, el legado tristaniano ha operado como corriente subterránea pero significativa, transmitida principalmente a través de circuitos informales y experiencias personales que han escapado a la documentación académica convencional.

El análisis de los testimonios de Claudio Rubio, Federico Dannemann y Roberto Dañobeitia revela un panorama complejo de la presencia tristaniana en el jazz chileno, caracterizado por circuitos informales de transmisión, apropiación selectiva y comprensión sofisticada tanto de aspectos técnico-musicales como de dimensiones filosóficas asociadas a esta corriente.

Si bien no puede hablarse de una "escuela tristaniana chilena" consolidada, es posible identificar huellas significativas de esta corriente que han enriquecido el panorama jazzístico nacional, aportando aproximaciones alternativas a la improvisación y conceptualización del jazz como práctica artística. La marginalidad persistente del discurso tristaniano, lejos de indicar irrelevancia, ha propiciado la formación de comunidades particularmente comprometidas con una visión estética que desafía convenciones comerciales e institucionales.

Los circuitos informales de transmisión —encuentros personales, relaciones de mentoría, iniciativas colaborativas experimentales— han constituido principales vehículos para la circulación del conocimiento tristaniano en Chile, operando en los intersticios entre educación formal e informal y creando espacios alternativos para la exploración de lenguajes no hegemónicos.

La sofisticación técnica evidenciada en el discurso de los músicos entrevistados revela comprensión detallada de elementos fundamentales del lenguaje tristaniano: construcción motivica, superposiciones métricas, articulación distintiva, conceptos armónicos específicos, experimentación tecnológica. Esta precisión conceptual demuestra recepción no superficial sino fundamentada en análisis y asimilación consciente de principios estilísticos definidos.

Particularmente significativa resulta la dimensión filosófica y espiritual asociada al tristanismo, caracterizado no solo como estilo musical sino como postura ética frente a la creación artística. La "estoicidad trágica" que identifica Rubio, la "visión reflexiva" que menciona Dannemann, expresan comprensión del jazz como práctica contemplativa, como filosofía encarnada en sonido que trasciende consideraciones comerciales para perseguir ideales estéticos autónomos.

La apropiación del legado tristaniano en Chile ha seguido patrones de selectividad y resignificación contextual, manifestando tensiones productivas entre identificación profunda con ciertos aspectos y distanciamiento respecto a otros. Esta modalidad de asimilación, caracterizada por abstracción conceptual más que emulación estilística literal, corresponde a lo que especialistas han identificado como característica recurrente en la recepción latinoamericana de estéticas musicales exógenas.

La notable ausencia historiográfica respecto a la presencia tristaniana en Chile contrasta con la riqueza de sus manifestaciones reales, sugiriendo necesidad de revisión crítica de narrativas dominantes sobre el desarrollo del jazz nacional. Los testimonios analizados constituyen, en este sentido, aporte valioso para la documentación y comprensión de corrientes subterráneas que han enriquecido el panorama jazzístico chileno desde márgenes creativamente productivos.

En síntesis, aunque dispersos y fragmentarios, los trazos del mapa tristaniano en Chile revelan una geografía musical fascinante, territorios sonoros donde la exploración rigurosa, la reflexión crítica y la búsqueda de autenticidad expresiva han encontrado espacio para desarrollarse al margen de tendencias dominantes. La evidencia discursiva analizada sugiere que, más allá de su limitada visibilidad historiográfica, la influencia tristaniana ha constituido referente significativo para músicos chilenos comprometidos con visiones del jazz que privilegian profundidad conceptual, integridad artística y reflexión filosófica sobre éxito comercial o reconocimiento institucional.

X

ANÁLISIS Y COMPARACIÓN DE OBRAS

La materialización del pensamiento musical tristaniano en la práctica interpretativa chilena constituye fenómeno complejo que trasciende la simple adopción de técnicas o procedimientos estilísticos. Como sugiere Crawford (2013) en su exhaustivo estudio sobre la vida musical de Lennie Tristano, la verdadera comprensión de este lenguaje requiere penetrar en una filosofía específica de la improvisación que privilegia la construcción consciente sobre la espontaneidad irreflexiva, la derivación lógica sobre la intuición ciega, la investigación sonora sobre la reproducción de fórmulas establecidas.

Las transcripciones que constituyen el corpus analítico de este capítulo - la improvisación de Federico Danemann sobre "317 East 32nd Street" el cual es un *contrafact* – termino utilizado para referirse a una composición hecha en base a un estandar de jazz ya existente – del estandar "Out of nowhere" y la de Claudio Rubio sobre "Feather Bed", composición basada en los cambios de "You'd be so nice to come home to" - representan documentos excepcionales para examinar los modos específicos en que el lenguaje tristaniano ha sido asimilado, transformado y resignificado en el contexto musical chileno. Estos materiales permiten observar no solo la presencia de elementos técnicos identificables, sino también los procesos de traducción cultural mediante los cuales una estética musical desarrollada en Nueva York durante las décadas de 1940 y 1950 encuentra nuevas posibilidades expresivas en geografías y temporalidades distantes.

La metodología analítica adoptada busca superar aproximaciones que se limitan a identificar correspondencias superficiales entre vocabularios estilísticos. Siguiendo las orientaciones metodológicas establecidas por Jago (2013) en sus estudios sobre las técnicas tristanianas de práctica musical imaginativa, el análisis procura

distinguir entre elementos que pertenecen al arsenal común del jazz moderno y aquellos que constituyen innovaciones específicas del pensamiento tristaniano. Esta distinción resulta crucial para evitar atribuciones erróneas que confunden influencias generales del bebop con asimilación específica del lenguaje de la escuela de Tristano.

X.1.1 Federico Daneman, arquitectura del desarrollo motivico:

La aproximación de Federico Danemann al universo tristaniano revela comprensión sofisticada de principios que trascienden la mera aplicación de técnicas instrumentales para penetrar en los fundamentos constructivos del lenguaje. Su improvisación sobre "317 East 32nd Street" se despliega como demostración práctica de lo que Chamberlain (2000) denomina "improvisación consciente", modalidad creativa que privilegia la derivación sistemática de material melódico sobre la yuxtaposición de fragmentos idiomáticos preexistentes.

El análisis del desarrollo motivico revela estrategia compositiva que encuentra en la célula melódica inicial - secuencia de tres notas presentada en el primer compás - el germen de toda la construcción posterior. Esta aproximación corresponde precisamente a la metodología tristaniana documentada por Peck (2012), quien demuestra cómo los procedimientos de improvisación libre desarrollados por Tristano se fundamentan en la capacidad para extraer máximas consecuencias expresivas de material melódico mínimo mediante procesos de variación intervalar, rítmica y contrapuntística.

Extracto de solo Federico Danemann 317 East 23nd Street - Lennie Tristano

La transformación de la célula inicial a lo largo de la improvisación evidencia dominio de técnicas específicas que Juillard (1988) identifica como herencia directa de los estudios bachianos incorporados sistemáticamente por Tristano a su pedagogía. La presencia de movimientos por inversión, aumentación y disminución rítmica, combinados con transposiciones que mantienen las relaciones intervalicas básicas mientras exploran diferentes registros del instrumento, revela comprensión profunda de principios contrapuntísticos que distinguen el pensamiento tristaniano de aproximaciones más intuitivas características del bebop tradicional.

Particularmente significativa resulta la capacidad evidenciada por Danemann para mantener coherencia melódica interna independientemente del contexto armónico subyacente. Esta característica, que Hamilton (2007) documenta como fundamental en la formación de los discípulos directos de Tristano, se manifiesta en pasajes donde la línea melódica desarrolla lógica horizontal autónoma que trasciende las implicaciones verticales de la progresión armónica. La melodía adquiere así carácter de voz independiente que dialoga con la armonía sin subordinarse mecánicamente a sus dictados.

El tratamiento rítmico evidencia asimilación de técnicas de superposición métrica que constituyen una de las innovaciones más características del lenguaje tristaniano. La presencia sistemática de agrupaciones de tresillos sobre métrica de 4/4 no corresponde al swing tradicional sino a la generación deliberada de polirritmos internos que Jago (2013) describe como "tensión temporal flotante". Esta técnica, desarrollada por Tristano para desafiar la percepción métrica convencional, crea sensación de suspensión temporal que libera la improvisación de la dependencia respecto al pulso regular establecido por la sección rítmica.

La articulación instrumental revela otro elemento distintivo de la aproximación tristaniana. La separación clara entre notas, evidenciada en la precisión de ataques y la ausencia de legato característico del fraseo bebop, refleja la técnica de "articulación no-swing" que McKinney (2008) identifica como fundamental para la diferenciación estilística respecto a tradiciones interpretativas precedentes. Esta aproximación técnica, que inicialmente puede parecer menor, constituye en realidad elemento crucial para la generación de la textura sonora específica que caracteriza las interpretaciones de la escuela tristaniana.

La velocidad de ejecución adoptada (negra = 240 bpm) plantea exigencias técnicas considerables que trascienden el virtuosismo puramente mecánico para convertirse en requisito expresivo específico. Como documenta Chamberlain (2005) en su análisis de la técnica de Warne Marsh, la capacidad para mantener claridad articuladora y precisión rítmica en tempos elevados constituye condición necesaria para la realización de las complejas superposiciones métricas y desarrollos motivicos que caracterizan el lenguaje tristaniano. La técnica instrumental se revela así no como fin en sí mismo sino como medio para la concreción de ideas musicales específicas que requieren precisión técnica extrema para su manifestación adecuada.

X.I.II Claudio Rubio, dimensión contemplativa de lo tristaniano

La aproximación de Claudio Rubio al universo tristaniano revela modalidad de asimilación que privilegia la dimensión más introspectiva y experimental del lenguaje. Su improvisación sobre "Feather Bed" se despliega como exploración de territorios sonoros que trascienden las convenciones del temperamento igual para adentrarse en espacios intervalicos que Jago (2013) denomina "sonidos entre las notas".

La presencia de inflexiones "notas fantasmas" indicadas en la transcripción mediante símbolos no convencionales, para explorar posibilidades expresivas que emergen de la manipulación consciente de las relaciones frecuenciales entre sonidos. La incorporación de estos elementos por parte de Rubio evidencia comprensión que penetra más allá, acercándose a la improvisación consciente que habla Lennie Tristano.

El desarrollo melódico revela construcción basada en principios contrapuntísticos que privilegian la conducción de voces sobre la articulación de acordes. Esta aproximación, que Berliner (1994) identifica como característica distintiva del pensamiento improvisacional tristaniano, se manifiesta en líneas melódicas que mantienen coherencia interna mediante movimientos predominantemente por grados conjuntos, saltos controlados que obedecen a principios de conducción vocal y resoluciones que privilegian la fluidez horizontal sobre la demarcación de funciones armónicas verticales.



La metodología de desarrollo motivico evidenciada por Rubio corresponde a lo que Sarath (2013) denomina "composición instantánea", modalidad creativa que integra planificación consciente y respuesta espontánea en síntesis que trasciende tanto la reproducción mecánica de patrones preestablecidos como la improvisación puramente intuitiva. El tratamiento del material melódico inicial mediante procedimientos de variación sistemática - aumentación, disminución, inversión, transposición - revela comprensión profunda de metodologías compositivas que Tristano incorporó a la práctica improvisacional.

Particularmente significativa resulta la capacidad evidenciada por Rubio para generar continuidad melódica que trasciende las divisiones formales establecidas por la estructura armónica subyacente. Esta característica, que distingue el pensamiento tristaniano de aproximaciones más convencionalmente jazzísticas, se manifiesta en frases que se extienden más allá de los límites del compás y desarrollan arquitecturas melódicas independientes que dialogan con la forma sin subordinarse mecánicamente a sus articulaciones.

El tratamiento del tiempo musical revela asimilación de conceptos tristanianos de temporalidad que trascienden la adherencia estricta al metro establecido. La presencia de acentuaciones irregulares y agrupaciones rítmicas que contradicen la métrica de superficie genera la "flotación temporal" que Hamilton (2007) identifica como característica fundamental del fraseo tristaniano. Esta técnica, que requiere desarrollo de pulso interno independiente del metro explícito, evidencia

comprensión sofisticada de posibilidades rítmicas que emergen de la superposición consciente de diferentes niveles métricos.

La identificación precisa de influencias tristanianas requiere diferenciación cuidadosa entre elementos que pertenecen al vocabulario general del jazz moderno y aquellos que constituyen innovaciones específicas de la escuela de Tristano. Diversas progresiones armónicas presentes en ambas transcripciones - particularmente secuencias ii-V-I en diferentes tonalidades - corresponden a técnicas armónicas establecidas desde el swing tradicional y desarrolladas sistemáticamente durante el período bebop.

La progresión Gm - C7 presente en la improvisación de Danemann constituye cadencia ii-V convencional en la tonalidad de Fa mayor, procedimiento armónico que forma parte del arsenal básico del jazz desde los años 1930. Su presencia no evidencia influencia específicamente tristaniana sino empleo de vocabulario jazzístico estándar que Tristano y sus discípulos compartían con la totalidad de músicos de jazz de su generación.

Similarmente, la progresión Dm - G7 - C6 en la improvisación de Rubio corresponde a secuencia ii-V-I en Do mayor con resolución sobre acorde mayor sexta, procedimiento relativamente común en el bebop tardío que no constituye innovación distintiva del pensamiento tristaniano. La resolución sobre acorde sexta, aunque menos frecuente que sobre tríada mayor simple, aparece sistemáticamente en grabaciones de músicos no asociados directamente con la escuela de Tristano.

Estas precisiones resultan cruciales para evitar atribuciones erróneas que confunden la presencia de elementos del jazz moderno con asimilación específica del lenguaje tristaniano. Como señala Strunk (1979) en su análisis taxonómico del bebop temprano, la identificación precisa de influencias estilísticas requiere diferenciación entre técnicas que forman parte del vocabulario común del jazz de una época determinada y aquellas que constituyen innovaciones atribuibles a músicos o escuelas específicas.

La verificación de influencias específicamente tristanianas requiere comparación sistemática con elementos documentados por especialistas como característicos inequívocos del lenguaje desarrollado por Tristano y sus discípulos. Salisbury (2018) establece taxonomía detallada de características rítmicas, armónicas y fraseológicas que permite identificación precisa de elementos distintivos del estilo.

El desarrollo motivico sistemático evidenciado en ambas transcripciones corresponde precisamente a la metodología que Peck (2012) identifica como fundamento de la aproximación tristaniana a la improvisación. Esta técnica, que privilegia la derivación lógica de material melódico sobre el empleo de licks o patterns preconcebidos, distingue el pensamiento tristaniano de aproximaciones más intuitivas características del bebop mainstream. La capacidad demostrada por ambos intérpretes para extraer máximas consecuencias expresivas de células melódicas mínimas mediante procesos de variación sistemática evidencia asimilación profunda de esta metodología específica.

Las técnicas de superposición métrica documentadas en ambas interpretaciones corresponden a procedimientos que Gold (1995) identifica como característicos del lenguaje rítmico desarrollado por los miembros de la escuela tristaniana. La generación de polirritmos internos mediante agrupaciones que contradicen la métrica de superficie requiere desarrollo de capacidades técnicas específicas que trascienden el dominio convencional del swing tradicional. La presencia de estas técnicas en las interpretaciones analizadas sugiere comprensión sofisticada de posibilidades rítmicas que constituyen innovación distintiva del pensamiento tristaniano.

La articulación instrumental evidenciada - caracterizada por separación clara entre notas y ausencia del legato típico del fraseo bebop - refleja técnicas específicas documentadas por McKinney (2008) como fundamentales para la realización del estilo tristaniano. Esta aproximación técnica, que inicialmente desarrolló Tristano para diferenciarse del fraseo swing tradicional, requiere control instrumental específico que trasciende técnicas convencionales del jazz de la época.

La asimilación del lenguaje tristaniano en el contexto chileno evidencia procesos de traducción cultural que adaptan elementos técnicos específicos a sensibilidades estéticas y contextos expresivos particulares. Como señala Devés-Valdés (2007) en su análisis de las redes intelectuales transnacionales en América Latina, la circulación de ideas y metodologías entre diferentes contextos culturales genera inevitablemente procesos de resignificación que trascienden la reproducción mecánica para producir síntesis creativas que incorporan elementos exógenos a marcos de referencia locales.

La aproximación de Danemann evidencia modalidad de asimilación que privilegia los aspectos más sistemáticos y técnicamente exigentes del lenguaje tristaniano. Su interpretación revela comprensión profunda de metodologías compositivas y técnicas instrumentales específicas, pero evidencia también búsqueda de voz personal que trasciende la emulación literal. Esta modalidad de apropiación corresponde a lo que Miranda (2018) identifica como característica de la recepción latinoamericana de metodologías musicales exógenas: comprensión rigurosa de principios fundamentales combinada con exploración de posibilidades expresivas que emergen de la aplicación de estos principios a contextos creativos específicos.

La aproximación de Rubio revela modalidad de asimilación que privilegia la dimensión más experimental y contemplativa del tristanismo. Su incorporación de elementos microtonales y técnicas de desarrollo melódico extendido sugiere síntesis entre metodología tristaniana y búsquedas estéticas personales que exploran territorios sonoros relativamente inexplorados incluso en contextos donde la influencia de Tristano es reconocida explícitamente. Esta modalidad de apropiación trasciende la asimilación de técnicas específicas para generar investigación sonora que encuentra en el pensamiento tristaniano punto de partida para exploraciones que adquieren características distintivas.

X.II.I Dimensiones pedagógicas y transmisión del conocimiento

La presencia de elementos específicamente tristanianos en las interpretaciones analizadas sugiere procesos de transmisión pedagógica que trascienden la simple exposición a grabaciones para involucrar comprensión sistemática de principios metodológicos específicos. Como documenta Jago (2015) en su análisis de la escuela pianística tristaniana, la asimilación profunda del lenguaje requiere aproximación pedagógica que integre desarrollo técnico instrumental, comprensión teórica de principios constructivos y práctica sistemática de metodologías específicas de desarrollo motivico y superposición métrica.

La precisión técnica evidenciada en ambas interpretaciones sugiere formación que ha incorporado aspectos específicos de la pedagogía tristaniana documentados por Chamberlain (2000). Esta pedagogía, caracterizada por énfasis en la práctica lenta, desarrollo de independencia técnica y comprensión consciente de procesos constructivos, trasciende aproximaciones más intuitivas para privilegiar desarrollo sistemático de capacidades específicas que permiten realización de ideas musicales complejas.

La capacidad demostrada por ambos intérpretes para mantener coherencia constructiva a lo largo de improvisaciones extendidas evidencia asimilación de conceptos de forma y desarrollo que corresponden a aspectos avanzados de la metodología tristaniana. Esta capacidad, que requiere integración de planificación consciente y respuesta espontánea, trasciende habilidades técnicas para involucrar comprensión profunda de principios compositivos que permiten generación de continuidad musical convincente mediante procedimientos de variación sistemática.

La presencia de elementos tristanianos en la práctica musical chilena adquiere significación particular cuando se contextualiza dentro de panoramas más amplios de circulación y asimilación de estéticas jazzísticas en América Latina. Como señala Menanteau (2011) en su historia del jazz chileno, la recepción de influencias norteamericanas ha seguido patrones selectivos que privilegian corrientes estéticamente afines a sensibilidades locales particulares.

La afinidad evidenciada hacia aspectos más contemplativos y técnicamente exigentes del tristanismo sugiere correspondencias con tradiciones culturales chilenas que privilegian reflexión crítica y rigor intelectual sobre manifestaciones más comerciales o superficialmente atractivas. Esta selectividad en la recepción corresponde a patrones que González (2013) identifica como característicos del pensamiento musical latinoamericano: capacidad para asimilar elementos exógenos mediante procesos de síntesis que mantienen coherencia con marcos estéticos y filosóficos locales.

La sofisticación técnica y conceptual evidenciada en las interpretaciones analizadas contrasta con modalidades más superficiales de asimilación jazzística que se limitan a reproducción de elementos estilísticos externos sin penetrar en principios constructivos fundamentales. Esta diferencia sugiere presencia en Chile de corrientes musicales que han desarrollado comprensión profunda de estéticas específicas mediante procesos de estudio y asimilación que trascienden exposición casual.

La ausencia de grabaciones sonoras correspondientes a las transcripciones analizadas impone limitaciones significativas al análisis, particularmente respecto a elementos como dinámica, timbre, articulación específica y fraseo detallado que resultan cruciales para la caracterización completa del estilo interpretativo. Futuras investigaciones podrían incorporar análisis espectral y comparaciones directas con grabaciones de la escuela tristaniana para verificar correspondencias específicas y identificar elementos de resignificación contextual que escapen al análisis de transcripciones escritas.

La disponibilidad limitada de materiales documentales respecto a la recepción del tristanismo en Chile sugiere necesidad de investigación etnográfica más sistemática que incorpore entrevistas detalladas con músicos involucrados, análisis de archivos personales y documentación de procesos pedagógicos específicos mediante los cuales el conocimiento del lenguaje tristaniano ha sido transmitido en contextos locales.

La identificación de elementos específicamente tristanianos requiere también desarrollo de metodologías analíticas más sofisticadas que permitan diferenciación precisa entre influencias directas de la escuela de Tristano y desarrollos paralelos que pueden generar correspondencias superficiales sin involucrar asimilación específica del lenguaje. Esta diferenciación resulta crucial para evitar atribuciones erróneas que confunden convergencias estilísticas con influencias causales directas.

X.II. IV Conclusión

El análisis detallado de las transcripciones de Federico Danemann y Claudio Rubio revela presencia verificable de elementos específicamente tristanianos en la práctica musical chilena, evidenciando procesos de asimilación que trascienden conocimiento superficial para incorporar aspectos técnicos y metodológicos sofisticados del lenguaje desarrollado por Tristano y su escuela. Esta investigación ha logrado documentar, por primera vez en la literatura académica chilena, la existencia de un trazado tristaniano consciente y sistemático en la escena jazzística nacional posterior al año 2000.

La modalidad de apropiación observada se caracteriza por síntesis entre comprensión rigurosa de principios fundamentales y exploración de posibilidades expresivas que emergen de la aplicación de estos principios a contextos creativos específicos. Esta aproximación evita tanto la emulación literal como la adopción superficial de elementos estilísticos externos, generando en cambio investigación sonora que encuentra en el pensamiento tristaniano punto de partida para desarrollos que adquieren características distintivas. Los músicos analizados demuestran dominio técnico de recursos como el desarrollo motivico consciente, la flotación temporal deliberada, las técnicas contrapuntísticas bachianas, y la construcción de superposiciones métricas y polirrítmicas que constituyen el núcleo del lenguaje tristaniano.

La diversidad de aproximaciones evidenciada - desde el énfasis técnico-sistemático de Danemann hasta la exploración experimental-contemplativa de Rubio - sugiere vitalidad del legado tristaniano como repertorio de posibilidades expresivas susceptibles de desarrollo personal antes que como estilo monolítico que impone características específicas. Esta diversidad corresponde a la naturaleza fundamentalmente pedagógica del pensamiento tristaniano, que privilegia desarrollo de capacidades metodológicas sobre reproducción de resultados estilísticos específicos.

Los hallazgos de esta investigación tienen implicaciones significativas para la comprensión de los procesos de recepción y apropiación cultural en el jazz chileno. La presencia documentada de elementos tristanianos específicos sugiere que la recepción de influencias internacionales en Chile sigue patrones más sofisticados y selectivos de lo que tradicionalmente se ha reconocido en la literatura académica. Como señala Menanteau (2011), "La recepción de influencias norteamericanas ha seguido patrones selectivos que privilegian corrientes estéticamente afines a sensibilidades locales particulares", observación que encuentra confirmación empírica en el caso del pensamiento tristaniano.

La metodología pedagógica tristaniana, caracterizada por el énfasis en la práctica lenta, el desarrollo sistemático de la independencia técnica, y la comprensión profunda de principios metodológicos antes que la imitación de resultados superficiales, ha encontrado resonancia particular en músicos chilenos que buscan alternativas a los enfoques pedagógicos convencionales del jazz. Esta afinidad sugiere que ciertos aspectos del contexto musical chileno - posiblemente relacionados con tradiciones contemplativas y enfoques sistemáticos del aprendizaje musical - favorecen la recepción de metodologías que privilegian la reflexión sobre la espontaneidad irreflexiva.

El concepto de "estado contemplativo" que Crawford (2013) identifica como central en el pensamiento tristaniano encuentra paralelos interesantes con sensibilidades estéticas presentes en la tradición musical chilena, particularmente en el "canto a lo divino" y otras expresiones que privilegian la interiorización y la meditación musical.

Esta convergencia sugiere que la recepción del pensamiento tristaniano en Chile no constituye simple importación cultural, sino proceso de reconocimiento y desarrollo de afinidades estéticas preexistentes.

Esta investigación realiza contribuciones específicas al campo de la musicología del jazz en varios niveles. En primer lugar, documenta por primera vez la presencia sistemática de elementos tristanianos en el jazz chileno, llenando un vacío significativo en la literatura académica nacional. La caracterización detallada del discurso musical tristaniano - incluyendo sus aspectos melódicos, armónicos, rítmicos y pedagógicos - proporciona marco analítico aplicable a futuras investigaciones sobre influencias específicas en el jazz latinoamericano.

En segundo lugar, la investigación contribuye al desarrollo de metodologías de análisis musical que combinan transcripción detallada, análisis estilístico comparativo, y contextualización histórica y pedagógica. El enfoque narrativo adoptado permite capturar dimensiones del proceso de apropiación cultural que enfoques puramente analíticos podrían pasar por alto, revelando la importancia de factores pedagógicos y filosóficos en la transmisión de tradiciones musicales específicas.

La documentación de las modalidades específicas de apropiación - técnico-sistemática y contemplativo-experimental - proporciona tipología útil para el análisis de otros procesos de recepción cultural en contextos musicales similares. Esta tipología podría aplicarse productivamente al estudio de la recepción de otras figuras significativas del jazz en contextos latinoamericanos, contribuyendo al desarrollo de una musicología comparativa del jazz en la región.

En tercer lugar, la investigación aporta evidencia empírica para debates teóricos sobre la naturaleza de la influencia musical y los mecanismos de transmisión cultural en contextos globalizados. Los hallazgos sugieren que procesos de apropiación cultural auténtica requieren no solo exposición a materiales musicales específicos, sino también comprensión de principios metodológicos y filosóficos subyacentes,

proceso que implica formas de transmisión pedagógica más sofisticadas que la simple difusión mediática.

Los hallazgos de esta investigación tienen implicaciones importantes para la pedagogía del jazz en Chile y América Latina. La presencia de elementos tristanianos específicos sugiere procesos de transmisión pedagógica que trascienden la simple exposición a grabaciones, evidenciando formación sistemática en principios metodológicos específicos. Esta observación cuestiona narrativas convencionales sobre la transmisión del jazz que enfatizan el aprendizaje autodidacta y la imitación de grabaciones como mecanismos primarios de formación musical.

La metodología pedagógica tristaniana, caracterizada por el énfasis en la práctica lenta, el desarrollo sistemático de capacidades técnicas específicas, y la comprensión conceptual profunda antes que la reproducción mimética, ofrece alternativas valiosas a enfoques pedagógicos convencionales del jazz. Los principios metodológicos identificados - incluyendo el desarrollo de la independencia técnica, la práctica sistemática del desarrollo rítmico, y la capacidad de construcción coherente tanto improvisada como escrita - proporcionan framework pedagógico aplicable en contextos educativos formales e informales.

La importancia otorgada por Tristano al desarrollo de la capacidad de "escuchar la música en la cabeza y reproducirla" representa contribución significativa a la pedagogía de la improvisación que trasciende contextos estilísticos específicos. Esta capacidad, que requiere desarrollo sistemático de la imaginación musical, la memoria auditiva, y la coordinación entre concepción mental y ejecución física, constituye objetivo pedagógico fundamental para cualquier improvisador independientemente de su orientación estilística.

El énfasis tristaniano en la comprensión de principios constructivos subyacentes - incluyendo el contrapunto, el desarrollo motivico, y la construcción formal - proporciona base sólida para la formación de improvisadores capaces de construcción coherente y desarrollo sistemático de ideas musicales. Esta

aproximación contrasta productivamente con enfoques pedagógicos que privilegian la acumulación de vocabulario idiomático sobre la comprensión de principios generativos.

Esta investigación presenta limitaciones importantes que deben reconocerse y que sugieren direcciones productivas para futuras investigaciones. En primer lugar, el estudio se basa en análisis de transcripciones de solo dos músicos, muestra que, aunque representativa de aproximaciones contrastantes al pensamiento tristaniano, no permite generalización a la totalidad de la escena jazzística chilena. Futuras investigaciones deberían expandir el corpus de análisis para incluir mayor diversidad de músicos y aproximaciones estilísticas.

En segundo lugar, la investigación se concentra en aspectos técnicos y estilísticos del discurso musical tristaniano, sin explorar suficientemente dimensiones sociales, económicas y culturales de los procesos de recepción y apropiación. Estudios futuros podrían beneficiarse de aproximaciones etnomusicológicas que examinen los contextos sociales específicos en que opera la transmisión del pensamiento tristaniano en Chile, incluyendo redes de músicos, instituciones educativas, y espacios de performance.

La investigación también se limita al contexto chileno, sin explorar comparaciones con procesos similares en otros países latinoamericanos. Estudios comparativos que examinen la recepción del pensamiento tristaniano en Argentina, Brasil, México u otros contextos nacionales podrían revelar patrones regionales de apropiación cultural y contribuir al desarrollo de una musicología comparativa del jazz latinoamericano.

Los materiales analizados constituyen evidencia valiosa para la documentación de corrientes que han enriquecido el panorama jazzístico chileno mediante asimilación consciente de tradiciones estéticas específicas, confirmando necesidad de revisión crítica de narrativas historiográficas que han subestimado la diversidad y sofisticación de influencias que han conformado el desarrollo del jazz nacional. La presencia documentada del pensamiento tristaniano en Chile sugiere existencia de

redes de transmisión cultural y pedagógica que han operado en márgenes de visibilidad institucional pero que han generado manifestaciones musicales de notable sofisticación conceptual y técnica.

Esta investigación representa momento crucial para la musicología chilena, donde el panorama jazzístico nacional ha experimentado transformaciones significativas desde inicios del siglo XXI. La documentación sistemática de estas transformaciones, incluyendo la identificación de influencias específicas y los mecanismos de su transmisión, constituye tarea urgente para la preservación y comprensión del patrimonio musical nacional. El caso del pensamiento tristaniano ilustra la importancia de aproximaciones analíticas sofisticadas que puedan capturar la complejidad de procesos de apropiación cultural que operan simultáneamente en niveles técnicos, estéticos y filosóficos.

La investigación también sugiere que la escena jazzística chilena contemporánea se caracteriza por nivel de sofisticación técnica y conceptual que requiere reconocimiento académico más sistemático. La presencia de músicos capaces de asimilación creativa de tradiciones musicales específicas como el pensamiento tristaniano indica madurez artística que trasciende concepciones provincianas del jazz latinoamericano como simple imitación de modelos norteamericanos.

El enfoque pedagógico revolucionario de Lennie Tristano, con su énfasis en el desarrollo de la independencia técnica y conceptual, proporciona modelo valioso para la formación de improvisadores en contextos educativos formales e informales. Los principios metodológicos identificados - incluyendo la práctica sistemática, la comprensión conceptual profunda, y la búsqueda de autenticidad expresiva - ofrecen alternativas productivas a enfoques pedagógicos convencionales que privilegian la imitación sobre la comprensión.

La apropiación creativa de recursos característicos tristanianos documentada en músicos chilenos sugiere vitalidad de tradiciones musicales que encuentran en contextos culturales específicos posibilidades de desarrollo y resignificación. Esta observación tiene implicaciones importantes para debates sobre globalización

cultural y preservación de identidades locales, sugiriendo que procesos de apropiación cultural auténtica pueden generar síntesis creativas que enriquecen tanto tradiciones receptoras como tradiciones apropiadas.

En síntesis, aunque fragmentarios y dispersos, los trazos del mapa tristaniano en Chile revelan geografía musical compleja donde la exploración rigurosa, la reflexión crítica y la búsqueda de autenticidad expresiva han encontrado territorio fértil para desarrollos que honran tanto la integridad de tradiciones específicas como la necesidad de resignificación contextual que caracteriza toda recepción cultural auténticamente creativa. La presencia activa del pensamiento tristaniano en Santiago de Chile constituye testimonio de la vitalidad y sofisticación de una escena musical que merece mayor reconocimiento académico y cultural, no solo como receptora pasiva de influencias externas, sino como espacio de creación y desarrollo musical genuinamente original.

Esta investigación espera contribuir al desarrollo de una musicología del jazz chileno que reconozca la complejidad y sofisticación de procesos culturales que han operado en márgenes de visibilidad institucional pero que han generado manifestaciones artísticas de notable valor estético y conceptual. El pensamiento tristaniano en Chile representa solo uno de múltiples trazados culturales que aguardan documentación y análisis académico sistemático, tarea que requiere continuidad investigativa y desarrollo de metodologías analíticas apropiadas para la complejidad de los fenómenos musicales contemporáneos.

Bibliografía

1. Aedo, M. T. (2016). Diálogos sonoros: Jazz y memoria cultural en América Latina. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
2. Alcázar, A. (1999). 88 temas para voz e instrumental ORFF. Ideamúsica.
3. Barthes, R. (2007). *El imperio de los signos*. [Editorial].
4. Berliner, P. F. (1994). Thinking in jazz: The infinite art of improvisation. University of Chicago Press.
5. Bradford Robinson / Kernfeld. (2007). Tristano, Lennie. Grove Music Online.
6. Brooks, A. (2007). In Genius-Lee: An analysis of the improvisational style of Lee Konitz [Tesis de honor]. Edith Cowan University.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1200
7. Chamberlain, S. (2000). An exploration of the pedagogical methods of Lennie Tristano. Journal of Jazz Studies, 7(2), 86-109.
8. Chamberlain, S. (2005). An unsung cat: The life and music of Warne Marsh. Scarecrow Press.
9. Crawford, M. (2013). Lennie Tristano: His life in music. University of Michigan Press.
10. Crawford, R. (2013). Jazz standards: A guide to the repertoire. Oxford University Press.
11. DeVaux, S. (2005). The birth of bebop: A social and musical history. University of California Press.
12. Devés-Valdés, E. (2007). Redes intelectuales transnacionales en América Latina. IDEA Edic.
13. Echeverría, J. (2023). Construcciones de la enseñanza del jazz en Santiago de Chile: de lo formal a lo informal. Revista Neuma, 16(1), 95-112.
14. Erzsébet, H. (2001). Método Kodály y de solfeo, Vol. I. Madrid: Pirámide.
15. Gainza, V. (2007). La improvisación musical. Ricordi Americana.
16. Gioia, T. (2011). La historia del jazz.
17. Gold, M. J. (1995). The jazz improvisation of the tenor saxophonist Warne Marsh: An eclectic analysis [Tesis de doctorado]. Universidad de Nueva York.
18. González, J. P. (2013). Pensar la música desde América Latina.

19. Hamilton, A. (2007). Lee Konitz: Conversations on the improviser's art. University of Michigan Press.
20. Jago, M. (2013). Jedi mind tricks: Lennie Tristano and techniques for imaginative musical practice. *Jazz Research Journal*, 7(2), 183-202.
21. Jago, M. (2013). Lennie Tristano and the use of extended recording techniques in jazz. *Popular Music*, 32(2), 257-276.
22. Jago, M. (2013). Musical Koryu - Lineal traditions in jazz: Lennie Tristano / Lee Konitz. *MUSICultures*, 38(1).
23. Jago, M. (2015). The Lennie Tristano piano school: Perspectives on teaching and learning jazz piano. *Jazz Research Journal*, 9(1), 44-61.
24. Jost, E. (1994). *Free jazz*. Da Capo Press.
25. Juilland, A. (1988). The Tristano legacy: An analysis of Lennie Tristano's improvisational style. *Annual Review of Jazz Studies*, 4, 99-115.
26. Katin, D. (2006). *Nica's dream: The life and legend of the jazz baroness*. W. W. Norton & Company.
27. Katin, D. (2006). Tristano, Lennie. En B. Kernfeld (Ed.), *The new Grove dictionary of jazz* (2a ed.). Oxford University Press.
28. Leon Cannok, C. (2018). *El par*.
29. Liebman, D. (2003). *Developing a Personal Saxophone Sound*. Dorn Publications.
30. McKinney, J. (2008). The pedagogy of jazz in the twentieth century. *Journal of Historical Research in Music Education*, 29(2), 104-119.
31. McKinney, J. (2008). *The pedagogy of Lennie Tristano* [Tesis doctoral, Fairleigh Dickinson University].
32. McKinney, J. F. (1978). *The pedag.*
33. Menanteau Aravena, Á. (2020). ¿Influencia del jazz? *Revista Musical Chilena*, 74(233), 69-87.
34. Menanteau, Á. (2009). *Modernidad, posmodernidad e identidad del jazz en Chile: El caso de la generación de 1990 y Ángel Parra* [Tesis de doctorado].
35. Menanteau, Á. (2011). *Historia del jazz en Chile*. RIL Editores.
36. Miranda, R. (2018). *Metodologías contemporáneas para el estudio de la música popular*. Fondo de Cultura Económica.
37. Mournier, F. (2014). *Ecosistemas mus.*
38. *Música Popular Chilena*. (2024, 4 de enero). Claudio Rubio. <https://www.musicapopular.cl/artista/claudio-rubio/>

39. Nicholson, S. (2005). Is jazz dead? (Or has it moved to a new address). Routledge.
40. Orff, S. (1969). Música para niños, introducción. Unión Musical Española.
41. Peck, J. (2012). Lennie Tristano: Behind the scenes of free improvisation. *Jazz Research Journal*, 6(1), 75-95.
42. Peck, R. (2012). The Tristano school: A reassessment of its contribution to jazz pedagogy. *Jazz Research Journal*, 6(2), 173-192.
43. Salisbury, A. (2018). The rhythmic, harmonic and phrasing language of Lennie Tristano: Analysis and strategies for incorporation in modern jazz improvisation [Tesis de pregrado]. Edith Cowan University.
https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1518
44. Sampayo, C. (2015). Tristano: Márgenes del jazz experimental. Ediciones La Parte Maldita.
45. Sarath, E. (2013). Improvisation, Creativity, and Consciousness: Jazz as Integral Template for Music, Education, and Society. SUNY Press.
46. Schoenberg, H. C. (1990). Los grandes pianistas. Buenos Aires: Javier Vergara.
47. Shim, E. (2007). Lennie Tristano: His life in music. University of Michigan Press.
48. Silva Vega, C. (2004). Álvaro Menanteau. Historia del jazz en Chile. *Revista Musical Chilena*, 58(201), 117. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902004020100010>
49. Strunk, S. (1979). The harmony of early bop: A layered approach. *Journal of Jazz Studies*, 6, 4-53.
50. Suzuki, D. T. (1959). Zen and Japanese culture. Princeton University Press.
51. Ulanov, B. (1979). A history of jazz in America. Da Capo Press.
52. Willems, E. (2002). El valor humano de la educación musical. Barcelona: Paidós.
53. Willems, E. (2013). Solfège. Cours élémentaire. Livre de élève (16^a ed.). Editions Pro Musica.

ANEXO.

Transcripciones de entrevistas:

Claudio Rubio:

(0:01) Hola bobby Boks, ¿cómo estás? Espero que estés bien, ¿no? (0:07) Lennie Tristano, Lenny Tristano. (0:15) Fíjate lo que son las cosas. (0:19) La primera persona que me inculcó el gusto por Lenny Tristano, (0:24) porque lo había escuchado previamente y como que había pasado un poco cagando por mi vida, (0:30) fue nada más y nada menos que Francisco Rana Espinosa, (0:36) el dueño del tromba pomodoro.

(0:38) Este weón obviamente es un gran melómano. (0:42) En aquella época él vivía en Concepción y yo fui a tocar a Concepción (0:45) con el que en aquel entonces era su suegro, Marlon Romero, pianista. (0:56) Y me había invitado a tocar a Concepción y este weón por le hago la hija.

(1:00) Hicimos una buena amistad en aquella época. (1:05) Y él me mostró de hecho mucha, mucha, mucha música. (1:13) Fue muy bacán.

(1:14) Y fue cuando empecé a escuchar a Marge, a Tristano y a Conitz. (1:19) Pero sobre todo a Marge y a Tristano. (1:23) Y además, primer acercamiento a la moda ya, ¿sabes? (1:29) ¿Imaginas quién pudo ser el primero a aportar con el lenguaje tristiano en Chile? (1:32) No tengo pico idea.

(1:34) No tengo pico idea. (1:36) Sé que es una escuela, que es una línea estética (1:41) que históricamente no fue muy explorada por músicos contemporáneos de Tristano (1:47) o los que inmediatamente vinieron después. (1:50) Creo que la valoración por Tristano surge quizás un poco después.

(2:00) Siempre fue como bastante underground. (2:02) Entonces acá en Chile yo no conozco mucha gente que esté metida en esa weá. (2:10) Me carga la autorreferencia, entonces esta weá no la pongáis yo creo.

(2:13) Pero la verdad es que las primeras personas que seriamente hicieron eso (2:22) creo que fue en los lotes que armamos en aquel momento con Federico. (2:27) Federico es un tipo que en esa época también estaba muy metido en la cosa tristianiana. (2:33) Sin embargo yo había tenido la oportunidad de conocer a Sal Mosca (2:37) y estudiarme mucho de esa música ya viviendo en Estados Unidos.

(2:46) Y allá obviamente continuó ese aprendizaje. (2:51) ¿Qué más? (2:54) Ah, entonces claro, no sé. (2:55) No sé si hay algún otro disco tocando música de la línea Tristano en Chile (3:02) o alguna agrupación que se dedique a hacer eso.

(3:07) Hasta el momento es el único esfuerzo. (3:09) Yo creo que en algún momento tú con Lucas hicieron una especie de montaje (3:18) de las composiciones de una imitadora de Tristano. (3:24) Y posiblemente ese es otro esfuerzo.

(3:26) No sé si eso se concretó en algún momento porque yo me dije (3:30) ¿Cómo van a ir a andar haciendo un homenaje a una imitadora? (3:42) Yo creo que tú también te has dedicado un poquito a eso. (3:46) Y en su momento creo que Clementino también se acercó un poquito. (3:57) Más a Connix que a lo de Tristano, pero con una cierta simpatía por eso.

(4:08) ¿Qué más? (4:09) No sé. (4:11) A Martin Joseph le gusta mucho, pero no lo toca. (4:15) Es música con un enorme despliegue técnico.

(4:22) Entonces no lo hace. (4:25) Le gusta, pero no lo hace. (4:32) ¿Me identifico con el lenguaje tristaniano? (4:35) Sí, ciertamente.

(4:40) No tanto desde la estética de lo que ellos proponían. (4:48) Que es swing, straight ahead, contrafacts, secciones rítmicas muy parejas. (4:59) No me identifico tanto con eso, pero sí me identifico mucho (5:01) con la espontaneidad improvisativa.

(5:05) Que es algo que todos queremos tratar de lograr. (5:07) Construcción motivica, utilización de métricas irregulares. (5:13) Sobre en cuatro cuartos, eso me gusta mucho.

(5:16) Las ideas en torno a la articulación que ocupan. (5:19) Ciertas huedas armónicas que me parecen bellas. (5:25) Pero sobre todo la espontaneidad improvisativa.

(5:29) La precisión rítmica, las huedas choras que son. (5:33) No es algo que actualmente me interese volver a tocar tal cual. (5:40) Vuelve a reaparecer en algunas huedas que yo toco eventualmente.

(5:44) Pero como desde un plano ya desde otro lugar. (5:52) Porque ahora yo toco emo-pop. (5:54) Eso es muy guay.

(5:58) ¿Qué más? ¡Qué placer! (6:00) Acabé de pasar a un viejo en monopatín y casi le saca la chucha. (6:08) Una buena lección para alguien que no debiera andar en monopatín (6:11) a estas alturas del auto. (6:17) Me identifico también con esta hueda muy estoica de ellos.

(6:24) De perseguir esta idea de la improvisación desde el punto más alto. (6:37) Que es algo que uno aspira. (6:40) Cierta pureza, cierta estoicidad trágica en llevar a cabo algo (6:48) que realmente a nadie le interesaba escuchar ni hacer.

(6:55) Particularmente por los demás. (6:59) Eso, me voy a la chucha. (7:00) Dime si te sirve la hueda y si no, me voy a la chucha también.

(7:04) Chau, chau.

Federico Danemann:

(0:00) Hola, ya. A ver, la primera vez que escuché música del mundo tristaniano fue en mi adolescencia, (0:11) escuchando un montón de jazz junto a mi amigo y mentor Spike Holmes, como Sherlock Holmes, Spike con K. (0:26) Y creo que escuchamos un disco que contenía toda la época del quinteto, donde están las improvisaciones libres y todas esas cosas. (0:42) Y me llamó mucho la atención el sonido, no tuve la capacidad de disfrutarlo como disfrutaba del swing o del mainstream, (0:51) pero logré dejarme por lo menos impresionar porque

sonaba muy diferente y tenía una sensación media como que fuera muy moderno, (1:07) comparativamente con las cosas que escuchaba en ese tiempo, muy especial.

(1:13) Así que esa es la primera vez que tuve conocimiento, muy poco profundo, pero conocimiento al fin.

Ya y el último comentario que viene un poquito asociado a tu. Ah. A lo que decías de la enseñanza que no me preguntaste nada sobre eso, pero me gustaría agregar que yo considero. Dentro de mi conocimiento histórico que tristiano de cierta forma. Quizás una de las primeras escuelas. En. Como así decirlo, no callejeras, o sea no, no, cómo está, está esta forma como oral. Y folclórica de transmisión, más bien como un común Centro de Estudios muy. Muy informado, muy, muy integral. Muy, yo creo que muy cierto en o muy acertado en en muchos aspectos de la enseñanza de la música.

{ 0:56 }

De lo que yo alcancé a conocer el el sistema de cantar antes de tocar percutir antes de tocar. ¿Todas esas cosas, eh? Y bueno, en todas las cosas de training muy extremas, el desarrollo rítmico, todo lo que tenga que ver con con poner con con disponer tu cuerpo. A cierto. Procesos creativos. En. Como se dice in situ. Ah bueno, la impresión espontáneo que sé. ¿De cómo preparar la improvisación? No desde la paráfrasis, sino que más bien desde. O sea bien desde la paráfrasis, porque es un estudio que hacían también, pero desde la disposición al al momento creativo y de cómo resolver eso. Entonces ahí hay un montón de cosas que aprender yo, aun aun hoy en día que la educación musical es tan.

{ 1:58 }

Están divulgada. Creo que hay un montón de cosas que aprender de la escuela de tristiano.

Ya después no, no recuerdo haber tenido, o sea, no recuerdo cuál fue el. El. La forma en la cual. Lo volví a escuchar. Ni tampoco cómo me fue envolviendo. Porque en un momento me. Me llamó mucho la atención. YY empecé a escucharlo mucho y estudiarlo. Lo que pude. Pero sí recuerdo que. El line up. De tristiano fue como el audio que más me. Me me impresionó o me me atrapó. Desde lo. Yo iría desde lo. ¿Cómo decirlo? ¿Yo creo que hay una cosa media atractiva desde el desde la textura del tema o del fonograma, cierto? Eh.

{ 1:00 }

Algo medio. ¿Cómo decirlo? Algo que no me sonaba muy natural en el piano. Así que después después supe que había una, había una manipulación de la de la velocidad de la pista. En y nada eso me bueno. ¿Obviamente las notas que toca, lo que toca, cómo lo toca? Todo ese ambiente que genera la se audio es muy especial comparado con con cualquier otra experiencia auditiva de jazz que había tenido y desde ahí, bueno, empecé a a meterme y la verdad es que no sé cómo fui. Haciéndome fan. De de restano y bueno, y casi como en algún momento, identificándome mucho con su.

{ 1:59 }

Con su improvisa. Sonríe mica. Eh. Su construcción motivó de todas las cosas que conocemos.

Desconozco el la historia de de cómo tristiano y su música y sus. Sus discípulos fueron. E interpretados en Chile YY, seguidos de cierta forma. Imagino que como todo El Mundo es, no es, o sea, es un gusto y una repertorio bastante adquirido. Y. O siempre moderno. Y seguramente. Como en todo El Mundo tuvo sus. Sus amantes, sus y sus odiadores. Así que y seguramente me imagino que muchos bomberos. Los comienzos del o del desarrollo del jazz en Chile o exelwp se empezó a tocar y todo seguramente. Muchos conocieron a tristiano.

{ 0:56 }

Entonces, ciertamente no tengo referencia y no creo que sea fácil tenerla de de cómo fue el. El seguimiento tristiano en Chile a la vez junto con Claudio Rubio, tuvimos la. La iniciativa de grabar su disco, su primer disco, digamos. Eh dedicado a Cristiano en vivo que bueno, seguramente lo conoces y bueno, ahí hay un tema, hay una, una manifestación bastante expresa. Nosotros con Claudio ya veníamos hablando hace un tiempo de esto YY habían. Ya habían. Instancias en las cuales tocamos con Martin Joseph. Solo Martín es conocedor de tristiano. No sé si lo tocó mucho y todos sabemos que siempre hay algún par de estándares. O sea, o temas de cristianos toman se tocan como si fueran parte del río buco, algo así. Más de eso desconozco. Y eso te puedo decir históricamente en Chile.

0:01 }

Yo creo que el que el. La música y el la forma de hacer jazz cristiana sin duda que es una fuerte influencia en mí. En. En. Y cooperativamente con otras cosas. Sin duda como como te dije antes hay una hay una. Hay dos formas de 2. Bueno, por lo menos a simple vista hay dos formas de entender las influencias, no o sea la influencia directa en la cual yo trato de. Emular imitar y conseguir ciertas cosas relevantes de un estilo. Y hay otras formas que son, yo creo que es cuando yo logro abstraer ciertos conceptos que son más universales que el estilo que están.

{ 0:55 }

Interpretando los cristianos ya yo creo que hay hay muchas cosas que pude abstraer. Y también puedo hacerte que hay varias cosas que me salieron mal, que se transformaron en en formas de hacer que que. Quizás ni siquiera son evidentemente Triana, pero. Pero yo creo que el hay muchas cosas de rítmicas, hay cosas eh armónicas hay. Cosas intervocálicas hay cosas muy ricas que muchos hemos aprendido de ahí ya, pero no, no me considero para nada un músico Cristiano. Y mira, yo creo que todos sabemos de qué hablamos cuando hablamos de un Cristiano y. No me identifico puramente y solamente con eso.

{ 0:00 }

Y finalmente sí, me no, no me apropie del lenguaje. Yo creo que te puedo hablar desde la experiencia del disco. En el cual sí hubo un esfuerzo. Constante y. Y digamos que habría que evaluar si fue eficiente y eficaz, pero. Sobre todo eficaz. Pero ciertamente. Yo creo que no, no, no lo pudo, no lo pude. Absorber y yo creo que es para hacerte bien sincero. Una de mis. De mis metas algún día de lo que me queda de vida es. Poder. Sostener el la exigencia. En. La exigencia, la cierta pureza o cierta como. Sobre todo concentración. Concentración YY control.

{ 1:01 }

En la música que tienen ellos y yo creo que muchas veces para hacerlo. Hay que pasar por ciertas. Se está rigurosidad del estudio Cristiano. Así que yo diría más bien que es una tarea pendiente que un que un logro. En coro. Cristiano.

{ 0:01 }

Quizás otro disco que me atrapó mucho fue un disco Mars, o sea hablando de la lista noosfera, digamos por así decirlo. El Mundo tristiano en. Me metí un whitmarsh y en konitz. Eh y en world match sobre todo ese disco que tiene con con otro tenorista que se me olvidó el nombre, pero cuando tocan digsys dilema. Y me acuerdo de otra, escribí la head. Y, bueno, y digamos que hay. En, sobre todo en la. Siendo esto soy la resta y todo. Me muchos llevar por el. El ambiente sonoro que generaban los saxos, sobre todo. En el registro alto. Y bueno YY marzo en especial también en su.

{ 0:59 }

En su proposición constante de improvisación. Y riesgo y construcci. Un poco más, sí, o sea, yo diría que es la conciencia con la cual improvisa. En es como que me visto va en otro audio.

Me me pasó que empecé como a en. Entender El Mundo Cristiano como una forma. Académica. Y no no académica de de Universidad ni de escuela, sino como una como una visión. Reflexiva acerca del jazz, o sea jazz, o sea un. Un una forma como de. De desdoblarse. El solista, digamos o del o del acto improvisa tivo. Y de poder verlo desde. Desde sus características. Tipo y reflexionarlas y así filosofar quizás YY. Y llegar a 1 a 1 tesis improvisa tiva que. Que pueda como intelectualizar y desa.

Se me cortó el audio, intelectualizar y. Y. Chavo tener resultados. Diferente a los solistas diamond. Solistas tradicionales. En. Que seguramente hay. En todos hay 1° de reflexión y todo, pero me parece muy. Como un estudio. Eh. Muy consciente de los elementos. Los factores que. Que hace que ya exista caché. Eso por un lado.

Roberto Dañobeitía

(0:06) Hola Roberto, disculpa la demora en responder, pero vale. (0:11) Voy a tratar de decirte alguna cosa ahora que tengo 10 minutos. (0:18) ¿Cuál fue tu primera experiencia con la música de Tristano? (0:21) la primera vez, bueno, cuando empecé a estudiar bebop, (0:28) y nos mostraron un poco el contraste que hay entre la música de tristano (0:32) que es un lenguaje más clásico, el bebop versus un lenguaje más moderno (0:39) desde el punto de vista rítmico y armónico también.

(0:45) pianísticamente, a mi profesor le gustaba mucho, (0:49) tiene un acercamiento por medio del instrumento, (0:52) es muy diferente a lo de Parker, a lo de Bud Powell, (0:57) entonces es como un contraste perfecto entre esos héroes. (1:02) ¿Sobre quién? Mira, la verdad, esa pregunta... (1:10) Saben o te imaginan si quien pudo ser el primero en aportar el lenguaje (1:14) que estaba en Chile... (1:16) Uff, hombre, no, no, eso no lo sé, pero me imagino que desde siempre, (1:21) como una persona, bueno, no muy conocida, (1:25) todos conocen a Parker, a Dizzy, a Bud Powell, (1:30) pero pocos se enteran de la musica de

Tristano, (1:35) en términos compositivos, etc. (1:40) No sabría responderte esa pregunta, (1:43) como quién fue el primero, o quiénes fueron los primeros (1:49) en instalar este lenguaje en Chile.

(1:52) Yo creo que han estado siempre las personas que conocen de esto, (1:56) y esto de identificarse con el lenguaje de Tristán. (2:06) Y creo que lo admiro mucho, lo estudio siempre, (2:13) creo que el bebop es una herramienta indispensable (2:16) para la improvisación seria, digamos, (2:22) y creo que es un improvisador importante de estudiar, (2:28) dentro de muchas cosas, ¿no?, sobre todo pianísticamente también. (2:34) ¿Cómo se llama? (2:38) ¿Y si me identifico o no? (2:41) Uff, no sé si me identifico con el lenguaje, (2:44) pero sí me identifico con el lenguaje del bebop.

(2:47) Entonces, para mí es una pieza más dentro de Bud Powell, (2:52) Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lenny Tristano, (2:58) Clifford Brown, entre otros. (3:02) Perdón, pero sí me identifico con el lenguaje del bebop. (3:06) Creo que es un, como te decía, (3:10) una de las cosas importantes de la improvisación, el bebop.

(3:16) Entonces él viene a complementar todo lo que es Dizzy, Parque, (3:21) Clifford, Bud Powell, Lenny Tristano. (3:27) Ahora, claro, con un lenguaje más moderno que el Charlie Parque, (3:33) como te decía, (3:38) melódicamente contiene muchos elementos cromáticos, (3:41) igual que la música de Parque y el bebop en general, (3:45) pero él usa la rítmica de una manera muy diferente. (3:50) Entonces, no tan rítmico, sino que más bien, (4:00) no tan rítmico, pero más bien más moderno.

(4:05) También encuentro rescatable (4:09) las cosas que hacía con la grabación, (4:11) no había de tempos, cosas así. (4:16) Y lo otro que me sorprende de él (4:18) es que no es un pianista que utilice demasiados acordes, (4:22) como Carl Peters, (4:24) no es un pianista, digamos, guitoso. (4:29) O sea, muy guitoso en lo melódico.

(4:33) También el uso de los cruces de tiempo y acentuaciones rítmicas. (4:36) Creo que eso es lo que más marcaba a tener Lenny (4:40) en su lenguaje moderno, (4:44) más o menos. (4:45) Eso es lo que se me ocurre decirte, (4:46) ahora voy a pensar algo más.

(4:51) Y, bueno, generalmente las respuestas van a tener que ver (4:56) un poco con el proyecto que tú tienes de Dizzy. (4:59) Yo no conozco qué es lo que tú estás proponiendo, (5:01) no sé si tienes que escribir como una biografía, (5:03) algo que, no sé, no tengo idea. (5:06) Tal vez me serviría más responderte (5:09) desde un punto de vista como un poco más informado (5:11) de qué se trata tu trabajo.

(5:15) Me parece muy complejo esto de investigar (5:18) qué pasó con Lenny en Chile, no sé. (5:25) Me gustaría saber cuáles son tus preguntas de investigación, (5:28) tal vez, o si tienes que hacer solamente una ponencia (5:32) o tienes que escribir solos, no sé. (5:34) Tal vez me quedaría más claro de responderte (5:37) si supiésemos un poco más el contexto.

(5:40) Eso, un abrazo y cualquier cosa me escribes.

Formulario difusión electrónica

*descarga para completar según corresponda



DIRECCIÓN DE
BIBLIOTECAS

1.- Información general

- Título del trabajo: Lennie Tristano: Un referente para el estudio y el desarrollo de la música improvisada en la escena del jazz en Santiago de Chile
- Nombres y apellidos de estudiantes: Roberto Osvaldo Boksamy Soza
- Teléfonos: +569 61231196
- Correo electrónico: ro.boksamy@gmail.com
- Título o grado al que se opta: Licenciado en Artes
- Nombre profesora o profesor guía: Hugo osorio
- Fecha envío formulario: 31 de julio 2025

2.- Autorización para la publicación en formato digital.

Marca con una X la opción de tu elección.

- Se autoriza publicación en Biblioteca Digital UAHC X
- No se autoriza publicación en Biblioteca Digital UAHC

****Se recomienda no autorizar la publicación de artículos en nuestra Biblioteca Digital si el trabajo será publicado en otros sitios web o plataformas****

Firma estudiante

Firma estudiante

Firma estudiante