ISSN 2810-773X https://doi.org/10.7764/artexegesis/3.95926.2025

The art of not falling

Proceso de adaptación de las piezas Op. 19 de Arnold Schoenberg para la grabación de seis improvisaciones en piano.

Eduardo Elia

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina

Resumen

El objetivo principal de este artículo es revisar el proceso que culminó con la grabación y edición del disco *The art of not falling – Improvisations on Schoenberg's Op. 19* piano pieces, como ejemplo de investigación basada en la práctica artística. El trabajo se centra en aspectos específicamente musicales con la intención de sistematizar prácticas profesionales vinculadas a la improvisación en el jazz, utilizando como material obras no concebidas originalmente para ser improvisadas. Asumiendo quien escribe su rol de pianista de jazz y música improvisada, y con el hábito de estudiar músicas ajenas a este lenguaje, se encontró en estas piezas una cercanía sonora y estética que impulsó la idea de adaptarlas e interpretarlas incorporando improvisación. Si bien en el jazz es común hacer adaptaciones que permitan una lectura funcional de la armonía para improvisar sobre centros tonales y funciones armónicas, este método no resulta viable en las *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19* de Arnold Schoenberg, por pertenecer a su etapa atonal. ¿Cómo improvisar, entonces, sobre este tipo de obras? Este artículo examina propuestas de improvisación en músicas no jazzísticas, repasa distintas estrategias a lo largo de la historia del jazz, y analiza cómo se adaptaron las seis piezas de Schoenberg, detallando el enfoque improvisatorio adoptado y su resultado grabado. Así, se proponen lineamientos que podrían aplicarse al momento de incluir la improvisación en obras que, como estas, no fueron concebidas originalmente con ese propósito.

Palabras clave: música, improvisación, piano, Schoenberg.

The art of not falling

Processo de adaptação das peças Op. 19 de Arnold Schoenberg para a gravação de seis improvisações para piano.

Eduardo Elia

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina

Resumo

O objetivo principal deste artigo é revisar o processo que culminou na gravação e edição do disco *The art of not falling – Improvisations on Schoenberg's Op. 19 piano pieces*, como exemplo de pesquisa baseada na prática artística. O trabalho concentra-se em aspectos especificamente musicais, com a intenção de sistematizar práticas profissionais ligadas à improvisação no jazz, utilizando como material obras não concebidas originalmente para serem improvisadas. Assumindo seu papel de pianista de jazz e música improvisada, e com o hábito de estudar músicas alheias a essa linguagem, o autor encontrou nessas peças uma proximidade sonora e estética que impulsionou a ideia de adaptá-las e interpretá-las incorporando improvisação. Embora, no jazz, seja comum fazer adaptações que permitam uma leitura funcional da harmonia para improvisar sobre centros tonais e funções harmônicas, esse método não é viável nas *Seis pequenas peças para piano Op.* 19 de Arnold Schoenberg, por pertencerem à sua fase atonal. Como improvisar, então, sobre esse tipo de obra? Este artigo examina propostas de improvisação em músicas não jazzísticas, revisita diferentes estratégias ao longo da história do jazz e analisa como as seis peças de Schoenberg foram adaptadas, detalhando a abordagem improvisacional adotada e seu resultado gravado. Assim, propõem-sediretrizes que poderiam ser aplicadas na inclusão da improvisação em obras que, como estas, não foram originalmente concebidas com esse propósito.

Palavras-chave: música, improvisação, piano, Schoenberg.

The art of not falling

Process of adapting Arnold Schoenberg's Op. 19 pieces for the recording of six piano improvisations.

Eduardo Elia

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina

Abstract

This article examines the process behind *The Art of Not Falling – Improvisations on Schoenberg's Op. 19 Piano Pieces*, exploring it as a case of artistic practice-based research. It focuses on the musical strategies used to incorporate jazz improvisation into atonal works not originally intended for that purpose. As a jazz pianist with a background in improvised music and a parallel interest in non-jazz repertoire, the author identified sonic and aesthetic affinities in the *Six Little Piano Pieces Op. 19 by Schoenberg*, which in turn inspired six adapted versions that integrate improvisation into the performance. Where jazz musicians typically rely on harmonic reduction and tonal centers to improvise, Schoenberg's atonality requires a different approach. This work discusses how improvisation was developed without traditional harmonic cues and draws on both jazz history and experimental adaptations by other musicians. Each piece is analyzed to show how improvisation was introduced and recorded. The result offers a practical set of tools for pianists seeking to improvise in atonal contexts, potentially expanding improvisational practice beyond genre boundaries.

Keywords: music, improvisation, piano, Schoenberg.

El objetivo principal de este artículo es revisar el proceso que culminó con la grabación y edición del disco *The art of not falling - Improvisations on Schoenberg's Op.19 piano pieces*, en tanto ejemplo de investigación basada en la práctica artística. En ese sentido, este trabajo se centra en aspectos específicamente musicales con la intención de sistematizar prácticas profesionales que tienen que ver con la improvisación en el jazz, utilizando como material obras que no fueron pensadas para incluir improvisaciones en su ejecución.

Asumiendo quien escribe su rol de pianista de jazz y música improvisada, y teniendo como práctica habitual complementaria el estudio de música que no se encuentra dentro de los márgenes de este lenguaje, se encontró en estas piezas una cercanía sonora y estética que dio impulso a la idea de adaptarlas y lograr seis versiones grabadas que incluyeran improvisación al momento de ser ejecutadas.

Las adaptaciones que hacen en general los músicos de jazz para improvisar en músicas ajenas a este género consisten en hacer reducciones que permiten una visión funcional de la armonía, como ocurre en ciertas etapas de la historia del jazz, y que permiten a los ejecutantes reconocer centros tonales en determinadas progresiones de las piezas, así como las funciones armónicas presentes en ellas, y la consecuente atribución de escalas o modos para improvisar sobre cada acorde.

Debido a que las *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19* de Arnold Schoenberg pertenecen a la etapa atonal del compositor, la identificación de centros tonales que generen modos o escalas para improvisar no parece a priori una metodología adecuada. ¿Cómo abordar entonces la improvisación de estas obras?

Tras revisar diversos ejemplos de músicos de jazz que han incorporado improvisación en obras ajenas a ese género, y repasar las distintas formas de improvisar desarrolladas a lo largo de la historia del jazz, se procede al análisis de las seis piezas de Schoenberg: cómo fueron adaptadas, de qué manera se abordó la improvisación en cada una y cómo quedó registrada su interpretación final. A partir de este recorrido, se proponen ciertas directrices para la improvisación pianística sobre las mencionadas obras de Schoenberg, las cuales podrían resultar útiles también para incluir improvisación en otras composiciones no concebidas originalmente con ese propósito.

Algunos antecedentes

Considerando que es habitual encontrar propuestas que utilizan como base obras ajenas al espectro del jazz o la música improvisada, en el marco de este ensayo resulta pertinente mencionar algunas grabaciones que dan cuenta de procesos que a priori podrían parecer similares al del objeto de este trabajo.

El pianista francés Jacques Loussier, por ejemplo, ha grabado música de Bach (*Play Bach No.1* - 1960), Beethoven (*Beethoven: Allegretto from Symphony No. 7: Theme and Variations* - 2003), y Mozart (*Mozart Piano Concertos 20/23* - 2005), entre muchos otros compositores, mayormente con orgánicos tradicionales en el jazz, como el trío de piano, contrabajo y batería, y adaptando la música a los códigos rítmicos y armónicos del género. Los arreglos consisten en hacer reducciones que permiten una visión funcional de la armonía, como ocurre en ciertas etapas de la historia del jazz, permitiendo a los ejecutantes aplicar un criterio habitual en esta música: el reconocimiento de centros tonales en determinadas progresiones de las piezas, las funciones armónicas presentes en ellas, y la consecuente atribución de escalas o modos para improvisar sobre cada acorde.

⇒ Jacques Loussier. (2003). *Beethoven: Allegretto from Symphony No. 7: Theme and Variations*

[Link]

⇒ Jacques Loussier. (2005). *Mozart Piano Concertos 20/23*

[Link]

⇒ Jacques Loussier. (1960). *Play Bach No.1*

[Link]

Un caso y un tratamiento de la música similar al de Jacques Loussier es el del pianista rumano Eugen Cicero, de formación clásica, y reconocido por sus interpretaciones jazzeras de Chopin (*Cicero's Chopin* - 1966), Tchaikovsky (*Swinging Tchaikovsky* - 1966) y Schubert (*Plays Schubert* - 1975), entre otros[1].

Podemos encontrar este mismo abordaje en artistas de jazz, que, sin hacer de esta práctica algo frecuente o central en su carrera, toman piezas de compositores a modo de homenaje, o reflejando una visión estética afín en un momento determinado. Un ejemplo podría ser el del saxofonista Gerry Mulligan y su interpretación del Prelude in E minor de Chopin con ritmo de bossa nova en su disco *Night Lights* (1963).

[1] Ver discografía de Cicero citada en las referencias bibliográficas al final del artículo.

⇒ Gerry Mulligan. (1963). *Night lights.*

[Link]

Por otro lado, un referente contemporáneo en términos de interpretación, estética y lenguaje compositivo es el pianista argentino Ernesto Jodos. En este caso, el pianista rinde homenaje a Oliver Messiaen interpretando su obra "La Colombe", en su disco *Perspectiva* (2005). El pianista adapta la pieza para su trío de jazz tanto armónica como rítmicamente, llevando la interpretación a una sonoridad que responde a los códigos estéticos de lo que en la historia del jazz llamamos post-bop, entre 1955 y 1965 aproximadamente. En este caso la improvisación se da provocando una interrupción de la forma hacia el final de la pieza, mediante un vamp[2] de dos acordes que se repiten para crear una sección improvisatoria.

⇒ Ernesto Jodos. "*La Colombe*"

[Link]

Otra manera de improvisar en obras no jazzísticas podría ser ilustrada con el caso de Brad Mehldau, que en sus discos *After Bach* (2017) y *Après Fauré* (2023), por ejemplo, alterna interpretaciones de obras de estos compositores con improvisaciones que responden a las mismas características de esas piezas. En las improvisaciones de Mehldau no hay adaptación de las piezas originales, ni arreglo de esas obras, sino que el pianista improvisa en base a lo que las composiciones le sugieren, emulando la sonoridad y los parámetros que identifican el lenguaje de las mismas.

⇒ Brad Mehldau. (2017). *After Bach.*

[Link]

⇒ Brad Mehldau. (2023). *Après Fauré.*

[Link]

Cercano a la estética del presente trabajo, por la manera en la que está adaptada la obra, podemos mencionar un arreglo del estudio de Ligeti "Arc-En-Ciel" en el álbum *Spoon Tree* (2012), realizado por el saxofonista, compositor e improvisador israelí residente en Nueva York, Michael Attias. Consultado sobre el proceso del arreglo, Attias (2012) explica:

> "Arc-en-Ciel" es el estudio para piano que Ligeti dedicó a Monk y Bill Evans. Fue uno de los pocos compositores que hizo referencia a músicos e ideas musicales específicas cuando exploró sonidos y prácticas fuera del linaje europeo. En otras palabras, no solo menciona el "jazz" de manera genérica.
>
> Me encanta su música y lo aprecio. Es una gran influencia para mí y para muchos músicos con los que trabajo. Mi arc-en-ciel es un "extracto" de tres voces del primer tema del estudio. El pianista Russ Lossing le dio símbolos

[2] Reproducción indefinida de una progresión armónica.

de acordes. Puedes usarlos como estructura para improvisar como solista, pero cuando lo toco con mi banda, generalmente lo tratamos al estilo Nefertiti[3] como un lienzo para que la sección rítmica pinte sobre él, sin solos[4] (s.p.).

⇒ Michaël Attias. (2012). “Arc-en-Ciel.”

[Link]

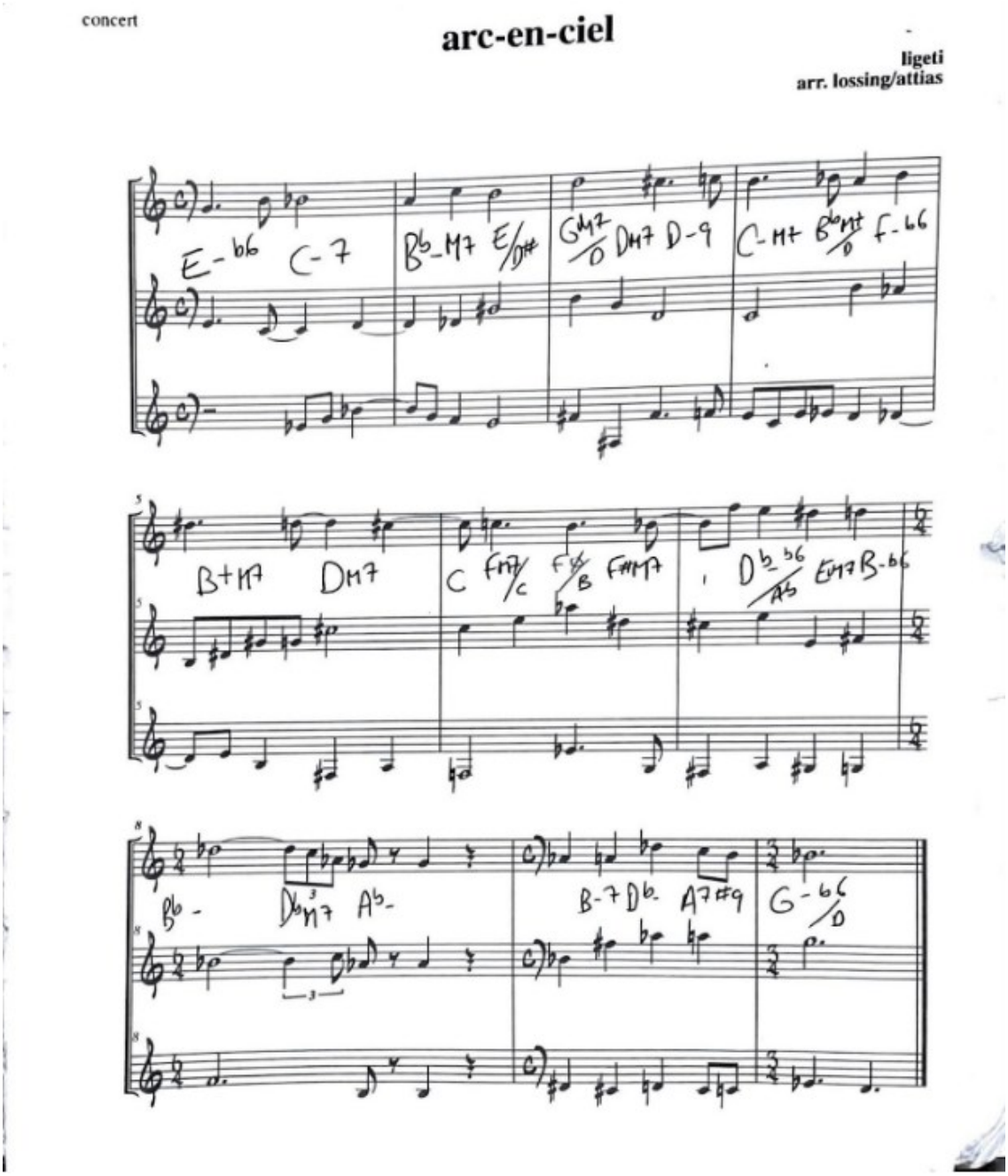


Figura 1: Arreglo del saxofonista Michael Attias del estudio para piano “Arc-en-ciel”, de Ligeti.

[3] Se refiere a la grabación del tema “Nefertiti”, en el disco de Miles Davis del mismo nombre (1968), donde los instrumentos de viento ejecutan la melodía reiteradas veces, mientras el piano, el contrabajo y la batería acompañan libremente, sin que haya solos improvisados de ninguno de los miembros del grupo.

[4] Traducción propia.

Si bien en este caso no hay solos improvisados a la manera tradicional del jazz, se puede escuchar en la grabación cómo esta adaptación de la pieza permite a la sección rítmica (contrabajo y batería) desenvolverse libremente mientras los demás músicos se ocupan de exponer el material melódico resultante del arreglo realizado.

El hecho de que el pianista haya traducido en acordes (cifrado americano) las tres voces que conforman la reducción del arreglo, deja en evidencia de la posibilidad de improvisar con escalas o modos sobre esos acordes.

Analizando las características principales de los ejemplos presentados hasta aquí, podríamos plantear las siguientes diferencias con respecto a los rasgos distintivos de las improvisaciones sobre las piezas de Schoenberg que son objeto de este escrito. En los casos de Jacques Loussier (1960), Eugen Cicero (1966), Gerry Mulligan (1963), Ernesto Jodos (2005) y Brad Mehldau (2017-2023), existen centros tonales lo suficientemente reconocibles como para posibilitar la interpretación funcional de los acordes que las componen, y, en consecuencia, es posible habilitar el empleo de modos o escalas que derivan de esos acordes según una práctica muy habitual en gran parte de la historia del jazz. A nivel estético, podemos destacar que los abordajes de Loussier, Cicero y Mulligan se encuadran en los códigos del jazz de las décadas de 1940 y 1950, mientras que Jodos y Mehldau se distancian de esa sonoridad apelando a un lenguaje contemporáneo.

En el arreglo de “Arc-En-Ciel” de Michael Attias (2012), los centros tonales involucrados no son tan obvios como en los otros ejemplos. Pero en este caso el autor decidió, tal como aclara al ser consultado, no emplear solos improvisados en la grabación.

Como fue mencionado anteriormente, las *Seis pequeñas piezas para piano Op. 19* de Arnold Schoenberg pertenecen a la etapa atonal del compositor, por lo que la identificación de centros tonales que generen modos o escalas para improvisar no parece a priori una metodología adecuada. ¿Cómo abordar entonces la improvisación de estas obras? El proceso que aquí se describe buscó resolver este desafío apoyándose en dos pilares fundamentales: por un lado, la exploración de formas de improvisación desarrolladas en distintas etapas del jazz, especialmente a partir de la década de 1960. Por el otro, la identificación dentro de las piezas de ciertas implicancias armónicas, esbozos de acordes, escalas o movimientos melódicos que posibiliten asignar a las mismas algunos enfoques improvisatorios incluso en ausencia de una tonalidad definida.

Evolución de la improvisación a lo largo de la historia del jazz

En este punto, es conveniente establecer algunas consideraciones en cuanto a las características que se observan en la manera de improvisar en diferentes etapas de la historia del jazz. No es la intención de este artículo hacer una descripción exhaustiva de las formas de improvisar en el jazz o en otros campos donde también fue una práctica común, sino más bien dar cuenta brevemente de cómo fueron cambiando los modos de abordar la improvisación en la música a ejecutar, para reconocer posteriormente algunas ideas concretas en el abordaje realizado en cada una de las piezas de Schoenberg.

New Orleans

Tal como afirma Gunter Schuller (1989) en algunos de sus escritos, el jazz esencialmente homofónico que se tocaba antes de 1920 para bailar y marchar se transformó con el estilo New Orleans en una música polifónica e improvisada. Mientras un instrumento tocaba la melodía principal, los demás improvisaban. Esta interacción colectiva estaba organizada en base a ciertos registros y funciones para cada instrumento. La corneta, por ejemplo, tocaba la melodía principal, el trombón se ocupaba de aportar contra melodías en el registro tenor y el clarinete, embelleciendo de manera más fluida que el trombón las líneas de la corneta. Estas improvisaciones en general se estructuraban en base a arpegios derivados de los acordes de la armonía original de la obra (p. 8).

La era del Swing

A partir de la década de 1930 y en gran parte gracias a la influencia de Louis Armstrong, la práctica de la improvisación colectiva dio paso paulatinamente a una nueva manera de abordar la música, en la que un solista presenta la melodía principal de la obra (el material temático previamente compuesto), y los demás instrumentos improvisan el acompañamiento. El mismo procedimiento se da para los solos improvisados. Al momento de acompañar, los instrumentistas improvisan muchas de las variables musicales involucradas, en base a los códigos que dicta la tradición y respetando la armonía original. Algunas de estas decisiones tienen que ver con las inversiones de los acordes, el registro en el cual se construye el acompañamiento, la rítmica con la que se ejecuta, las notas que definen la línea del bajo, entre otras (Gioia, 2002, p.86).

El Be Bop y el Hard Bop

A partir de 1940 se empieza a gestar una corriente que tendría como objetivo desarrollar todo lo posible el concepto melódico y armónico, sobre todo en lo que se refiere a la improvisación. En cuanto a lo armónico, se exploran nuevas progresiones de acordes, se incorporan extensiones, se utilizan más acordes de paso y se incrementa el ritmo armónico.

En cuanto a lo melódico, en la improvisación se desarrolla un concepto que profundiza aún más lo que se conocía hasta entonces: ya no se utilizaban solo las notas del acorde a modo de arpegios, sino que se construían melodías complejas utilizando en su estructura cromatismos, notas de paso y extensiones en los finales de las frases. Al mismo tiempo se seguía respetando la armonía original, pero se incrementó notablemente la cantidad de acordes que la conformaban (Gioia, 2002, pp. 270-271).

Las primeras manifestaciones del free jazz

En los comienzos del free jazz, los músicos empezaron a cambiar las prácticas establecidas experimentando con el ritmo, la armonía o la forma: el uso del rubato o abandono del pulso constante, la idea de que la armonía no sea la principal generadora del material temático al improvisar (siendo incluso suprimida en algunos casos) y dando paso a una lógica más relacionada con el desarrollo melódico, buscando que la forma sea definida por parámetros como el timbre, la intensidad o la orquestación.

Ornette Coleman, con su grupo conformado por trompeta, saxo alto, contrabajo y batería, fue uno de los pioneros en repensar la forma de tocar e improvisar en ese momento. En primer lugar, el hecho de que la banda no tuviera instrumento armónico era un claro indicio de lo que Coleman quería cambiar. Luego de presentar el material temático, se construían las secciones improvisadas de una manera innovadora para la época: saxo o trompeta improvisaban en base a centros tonales no pautados previamente, y el contrabajo terminaba de significar esos centros tonales según su interpretación personal.

Como puede observarse, la obra carece de una armonía destinada a acompañar a la melodía original, y en consecuencia este parámetro no se emplea como base para la improvisación. En su lugar, se recurre a criterios de desarrollo melódico que, de manera inversa, se sugieren y generan centros tonales (Gioia, 2002, pp. 453-454).

Ya entrada la década de 1960, este tipo de abordajes siguió evolucionando y los músicos siguieron explorando distintas formas de estructurar el discurso sin recurrir a los factores generadores de coherencia que caracterizaban al jazz

hasta ese momento. Algunos de los recursos de los que se valieron para diferenciarse de sus antecesores fueron la eliminación de centros tonales, el abandono de un pulso constante, la conformación de grupos con orgánicos poco frecuentes y la consecuente reinterpretación del rol de cada instrumento en el grupo, entre otros (Jost, 1974, p. 10).

A partir de esta descripción de los rasgos característicos de la improvisación a través de la historia del jazz, es posible agrupar los recursos empleados en dos grupos, según su enfoque: aquellos centrados en el desarrollo melódico y aquellos que se fundamentan en el tratamiento armónico de la obra sobre la que se está improvisando.

Prácticas improvisacionales en las características formales y funciones armónicas originales de la obra

Una de las prácticas más habituales en el jazz al momento de los solos improvisados es la de componer en tiempo real una melodía alternativa a la melodía original, manteniendo la forma y la armonía de la obra. Para abordar este tipo de improvisación, se analiza la armonía para determinar la función de cada acorde en la tonalidad de la pieza, estableciendo una escala o modo para improvisar melódicamente sobre cada uno de esos acordes.

Prácticas improvisacionales basadas en las características melódicas originales de la obra

Esta forma de improvisación enfocada en la línea melódica de la obra puede establecer paralelismos con técnicas de desarrollo motívico propias de la composición, con el aspecto de que, al tratarse de improvisaciones, estas transformaciones ocurren en tiempo real. De esta forma, la práctica consiste en manipular el o los motivos melódicos principales de la obra, conservando sus aspectos característicos con el fin de construir y dar forma a un nuevo desarrollo discursivo.

Si bien lo más frecuente es encontrar este método de improvisación combinado con el concepto basado en las características formales y funciones armónicas originales, cobró gran importancia a principios de la década de 1960 en las primeras manifestaciones del free jazz, donde la armonía dejó de ser un parámetro sobre el cual estructurar el discurso.

Las Seis Pequeñas Piezas Para Piano Op. 19:

Al reconocer una afinidad estética con estas piezas e investigando acerca de las motivaciones del compositor austríaco al momento de escribirlas en 1911, se encontró una carta en la que este expresa su intención de buscar un medio de expresión que quebrara con los parámetros musicales establecidos hasta entonces. En 1909 Schoenberg escribe a Ferruccio Busoni[5] explicándole sus ideas:

> Aspiro a la liberación total de todas las formas, de todos los símbolos de cohesión y lógica [...]. Mi música debe ser breve, concisa [...]. Y el resultado que deseo es que no haya emociones estilizadas, estériles y prolongadas. Las personas no son así: es imposible que una persona tenga sólo una sensación a la vez. Uno tiene miles simultáneamente [...]. Y esa variedad, esa multiplicidad, esa falta de lógica que demuestran nuestros sentidos y que presentan sus interacciones, puesta de manifiesto por algún torrente creciente de sangre, por alguna reacción de los sentidos o de los nervios, eso es lo que me gustaría tener en mi música. Debe ser una expresión de sentimiento, como nuestros sentimientos, que nos ponen en contacto con nuestra "lógica subconsciente" (Busoni, 1987, pp. 389; 392-397)[6].

Como se adelantó anteriormente, las intenciones manifestadas por Schoenberg en esa carta fueron asociadas por quien escribe con la búsqueda que se da frecuentemente en músicos que se especializan en la improvisación: el diálogo entre lo que suena y la reacción en tiempo real a esa idea que acaba de ser ejecutada, y la asociación libre de ideas para dar forma al discurso.

A partir de esa asociación conceptual entre la intención del compositor en 1909 y la cercanía del autor de este escrito con el campo de la improvisación musical, comienza el proceso tendiente a tomar a las piezas Op. 19 como material sobre el cual improvisar.

Adaptación del material temático en las piezas de Schoenberg

La primera etapa de este proceso consistió en la ejecución de las piezas tal como fueron escritas con el fin de internalizar la sonoridad propia a cada una de ellas, e identificar el material temático con mayor pregnancia.

A continuación, y más allá de que estas obras de Schoenberg sean consideradas atonales (Grout & Palisca, 2001, p. 944), se llevaron a cabo análisis que evidenciaron implicancias armónicas, centros tonales momentáneos, estructuras acórdicas, o material melódico susceptible de ser relacionado con funciones armónicas determinadas.

En cuanto al carácter atonal de las piezas, es interesante el punto de vista

[5] Compositor, pianista, profesor y director de orquesta italiano. Vivió entre 1866 y 1924.

[6] Traducción del autor.

de Kenneth L. Hicken, que en su trabajo “Tonal Organization in Schoenberg 's Six Little Piano Pieces, Op. 19”, plantea:

> Este estudio de las Op. 19, que se ha basado tanto en percepciones auditivas como visuales, considera que la sonoridad de este trabajo está organizada mucho más en términos de extensión de la tonalidad que de abandono de la misma. En los análisis que siguen, se han observado dos modos básicos de extensión: (1) "monotonal" y (2) "bitonal fusionado". Predomina el modo monotonal, que puede describirse como "cromatismo tonal extendido": cuatro de las piezas son completamente monotonales (núms. II, III, IV y V) y dos son principalmente monotonales aunque contienen un breve pasaje bitonal fusionado cada una. (Hicken, 1980, p. 130)[7]

Teniendo en cuenta estas características, se desarrollaron adaptaciones que consistieron en tocar en la mano izquierda una reducción que permita escuchar el material temático original[8] e improvisar con la mano derecha, manteniendo la forma de la pieza y siendo consecuente con los rasgos armónicos o melódicos obtenidos de la obra. Culminadas las adaptaciones de las piezas, se evaluó qué tipo de improvisación de las descriptas más arriba se podía emplear en cada caso.

De los análisis musicales que se puntualizan a continuación, surgirán entonces implicancias armónicas como la existencia de centros tonales momentáneos, estructuras acórdicas o material melódico identificables con funciones armónicas determinadas. Por último, y luego de un período de práctica tendiente a internalizar las adaptaciones y a lograr fluidez en la improvisación, se culminó con la grabación del disco, en una sola sesión de aproximadamente cuatro horas de duración.

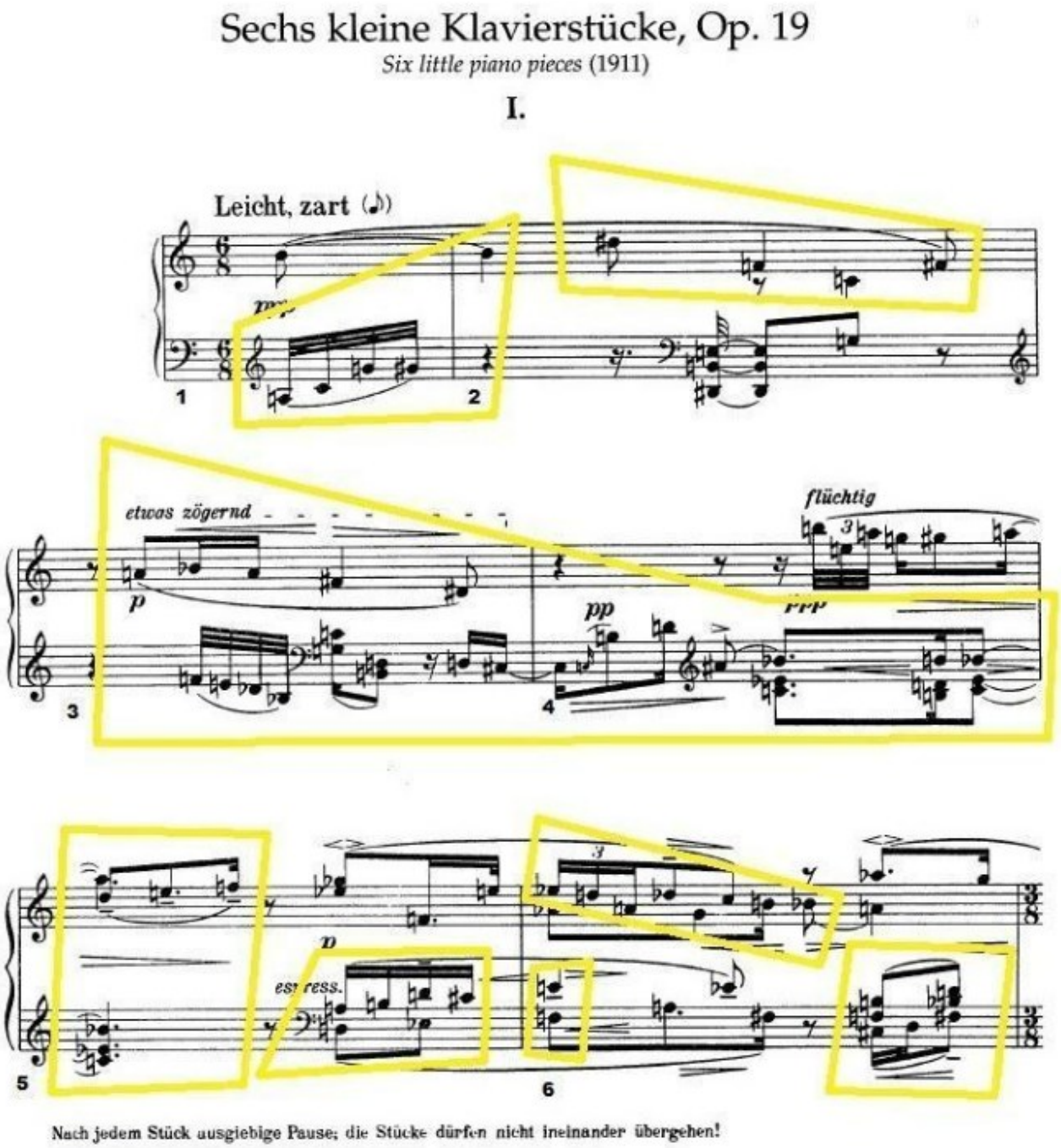
Como objeto de estudio en el presente trabajo, nos enfocaremos en las piezas I, II, III, IV, V y VI, compuestas por Schoenberg, pertenecientes al Op. 19, y la grabación de las improvisaciones de esas piezas, tracks 1, 2, 3, 4, 5 y 6 del disco *The art of not falling - Improvisations on Schoenberg's Op. 19 piano pieces*. (Elia, 2021)

[7] Traducción del autor

[8] En general destacado en amarillo en las ilustraciones de este escrito.

Pieza N° I

La grabación de la improvisación sobre la Pieza N° I comienza con la exposición del material temático original, ejecutado *rubatto*, una octava más alta que en el original, y prácticamente sin acompañamiento, hasta el compás 9. Llegado a este punto el discurso se desdobla en dos planos y se utiliza una estructura acórdica interpretada como Cm(maj7) para acompañar la idea melódica de los compases 10, 11 y 12. La exposición propiamente dicha termina en el minuto 2:19. La figura 1 muestra, en general destacada en amarillo, la adaptación del material temático en esta pieza, realizado a los fines de poder improvisar sobre el mismo.



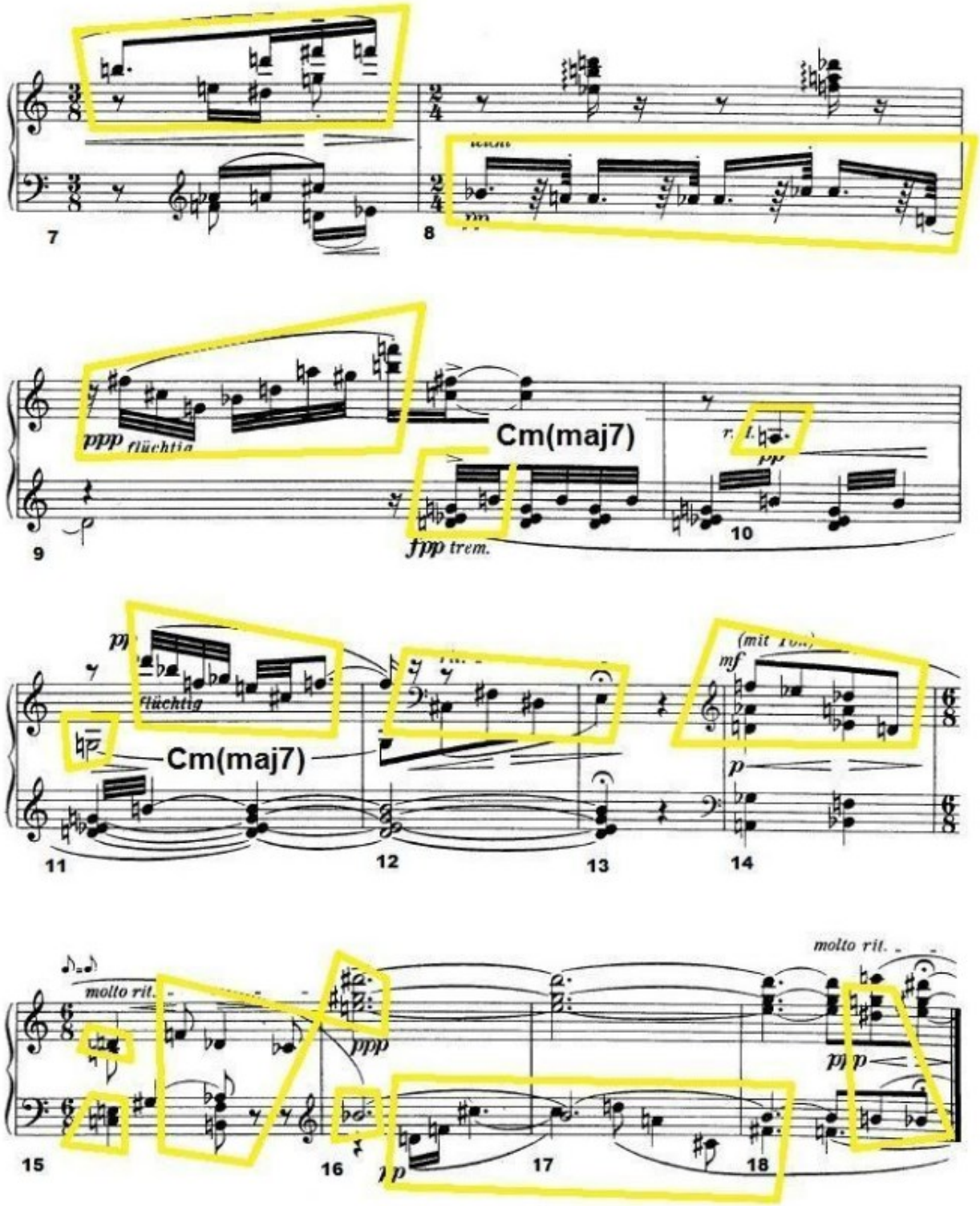


Figura 2: Reducción del material temático para ser ejecutado por la mano izquierda

La improvisación melódica se desarrolla en base a implicancias armónicas que derivan de la interválica de la pieza. La práctica de deducir características armónicas a partir de un material que no fue concebido originalmente con la lógica de la armonía funcional es uno de los pilares del presente trabajo, por lo que se aportarán ejemplos que sirvan para ilustrar de manera concreta cómo se desarrolla este abordaje.

En el compás 1 la obra comienza con un arpegio que podría ser interpretado como un acorde de Am(maj7):

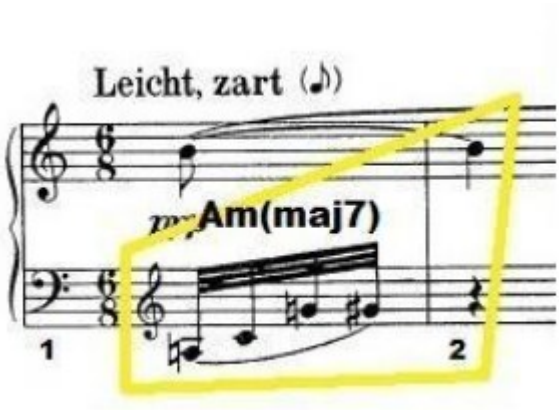


Figura 3: Arpegio interpretado como Am(maj7)

Una vez hecha esta interpretación, es posible adjudicar a ese pasaje una escala o modo con el cual improvisar, tal como sucede de manera habitual en el jazz cuando se analiza armónicamente una obra para luego componer en tiempo real una melodía alternativa. En este caso se puede improvisar con la escala de Am melódica o Am armónica.

Para citar un ejemplo no tan evidente, analicemos lo que ocurre en el compás 2:

En este caso puede observarse un arpegio que sugiere una sonoridad disminuida, posiblemente F#°, aunque el paso por el fa natural o el mi de la mano izquierda no concuerdan con este análisis. Es justamente en estas situaciones donde cobra mayor importancia la interpretación del contexto, la sonoridad general y la idea de que en la improvisación la ambigüedad y la posibilidad de varias soluciones a un mismo problema es una herramienta susceptible de ser aprovechada.

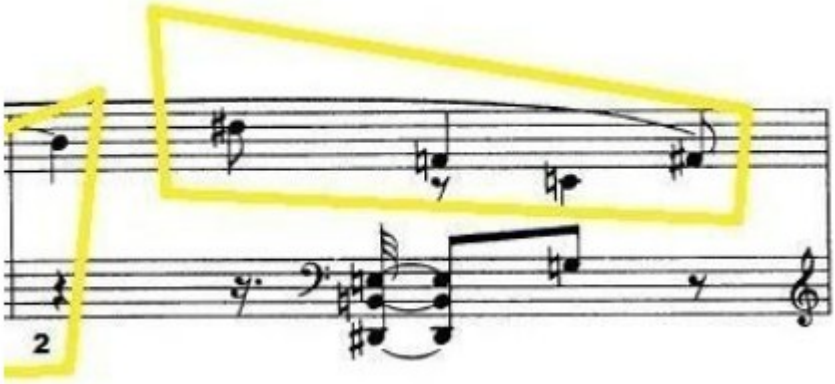


Figura 4: Arpegio que sugiere una sonoridad disminuida (F#°)

Luego de la exposición comienza la improvisación, que es llevada a cabo por la mano derecha y que tiene ahora como acompañamiento al material temático que toca la mano izquierda. La forma es respetada, pero se detiene en el motivo del compás 12 (Fig. 4), para transformarlo en un *ostinato* sobre el cual se desarrolla un segmento improvisatorio que desemboca en el final de la obra.

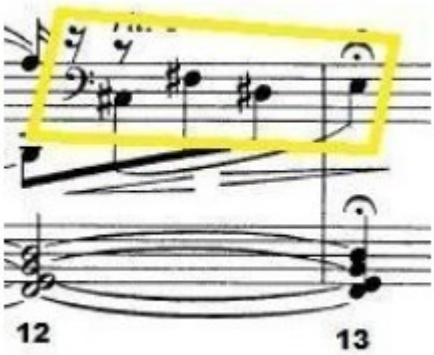


Figura 5: Motivo transformado en ostinato *para generar una sección para improvisar.*

Características principales de la improvisación de la pieza N° I:

En función de las maneras de improvisar descritas anteriormente, podríamos destacar el uso de modos o escalas sobre ciertas estructuras *acórdicas*, el uso de la forma como factor estructurante del discurso y la improvisación sobre un *ostinato* previo a la finalización de la obra. Combinadas de este modo, las prácticas utilizadas resultan en una sonoridad asimilable a las primeras manifestaciones del free jazz.

⇒ **Audio de la improvisación sobre la pieza N° I**

[Link]

⇒ **Video de la improvisación sobre la pieza N° I**

[Link]

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° I

Tiempo	**0:00:00**	**0:01:09**	**0:01:51**	**0:02:20**	**0:03:55**	**0:05:51**
Compases	**C 1 al 9**	**C 10 a 12**	**C14 a 18**	**C 1 al C 11**	**C 12**	**C14 a 18**
Forma	**A**			**A**	Suspensión de la forma	
	Exposición del material temático *rubatto*, una octava más aguda que el original y sin acompañamiento.	Idea melódica de C 10, 11 y 12 acompañada con estructura acórdica Cm(maj7).	Fin de la exposición del material temático.	Improvisación con mano derecha y material temático en mano izquierda.	Improvisación sobre *ostinato* basado en el motivo del C12.	Reexposición de C 14 a 18 Final de la obra.

Pieza N° II

Analizando la versión original de esta segunda pieza podríamos identificar en el acompañamiento, a pesar de que esta música es considerada atonal, un centro tonal (G mayor) de principio a fin. Sobre este centro tonal se superponen ciertas ideas melódicas o estructuras acórdicas que crean tensión pero que siempre vuelven a G mayor. Un ejemplo puede ser la idea melódica de los compases 2 y 3, con su sonoridad disminuida y terminando en la nota lab, a modo de dominante sustituto. O el subdominante (Cm) sugerido en el compás 4:

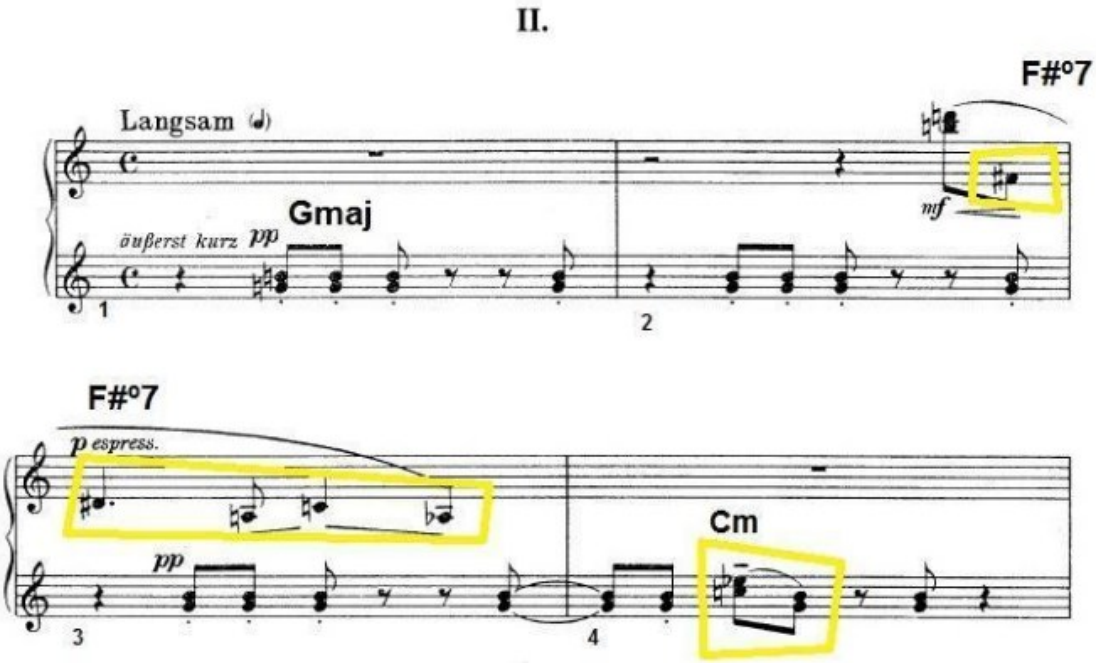


Figura 6: Idea melódica con sonoridad disminuida en compases 2 y 3. Subdominante en compás 4.

En el compás 5 encontramos estructuras acórdicas cromáticas alternando con G, en el compás 6 un movimiento cromático de acordes identificables con las tríadas de Ab, A y Cm que terminan en un acorde al que podríamos atribuirle una función de dominante sustituto tritonal. Finalmente, del compás 7 al 9 se identifica una cadencia que alterna el acorde de G con acordes de intercambio modal de sonoridad subdominante desembocando en el IV grado (C) y finalizando en el I grado, al cual se le superpone un acorde que podríamos leer como Ebm con séptima mayor.

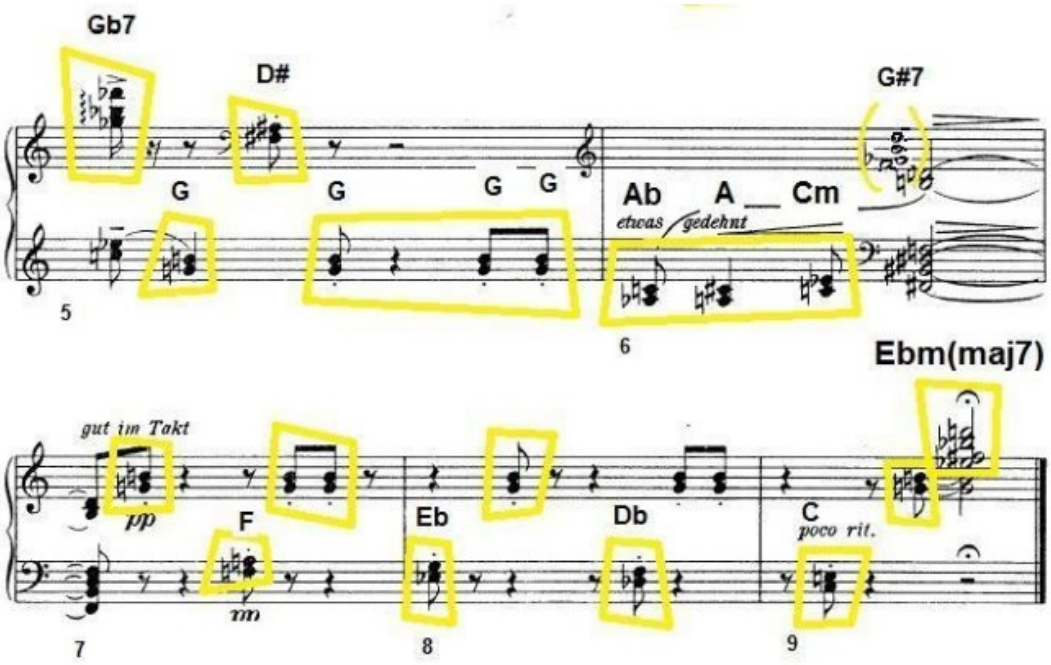


Figura 7: Acordes cromáticos en compás 5. Tríadas de Ab, A y Cm en compás 6. Acordes subdominantes cadenciando un posible Ebm con 7ma mayor sobre G.

En la grabación se puede escuchar en primer término la presentación del material temático hasta 1:16, para dar lugar a la improvisación que se desarrolla respetando la forma en el primer coro (desde compás 1 hasta el 9 - 2:46). A partir de ese momento se suspende la forma en el fragmento que comprende los compases 7 a 9, consistiendo la improvisación en variaciones sobre las ideas armónicas de ese pasaje y terminando con el acorde final (Ebm con 7ma mayor, sobre G). A partir de 4:50 se re expone el material temático de los compases 7 a 9 para terminar la interpretación.

Características principales de la improvisación de la pieza N° II

A pesar de su carácter aparentemente atonal, en esta pieza se abordó la improvisación a partir del reconocimiento de un centro tonal (G mayor), para asignar funciones armónicas, modos y escalas, a la manera de la época previa al free jazz, pero con una utilización del ritmo más libre, que le asigna una sonoridad contemporánea. Hacia el final de la ejecución se lleva a cabo una suspensión de la forma, estructurada también en base a las ideas armónicas del segmento en cuestión.

⇒ **Audio de la improvisación sobre la pieza N° II**

[Link]

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° II

Tiempo	**0:00:00**	**0:01:16**	**0:02:46**	**0:04:50**
Compases	**C 1 al 9**	**C 1 a 9**	**C 7a 9**	**C 7 al C 9**
Forma	**A**	**A**		
	Exposición del material temático	Improvisación respetando la forma	Suspensión de la forma e improvisación sobre ideas armónicas de los compases 7 a 9, terminando en el acorde final.	Reexposición del material temático de los compases 7 a 9.

En la pieza N° III escrita por Schoenberg podríamos plantear la existencia de una superposición de dos centros tonales. El material compuesto para la mano derecha, en G mayor, está estructurado de manera que podríamos percibir en los compases 1 y 2 un primer acorde que cumple con la función de un III grado (Bm), luego uno con la de un IV (C), y uno con la del I (G). Luego acordes que podríamos reconocer como de intercambio modal (F#7 en compás 3, Bbmaj y Abmaj en compás 4).

El acompañamiento, en cambio, sugiere un centro tonal distinto (Bbm), tal como se podría deducir de la idea melódica escrita en octavas para el bajo.

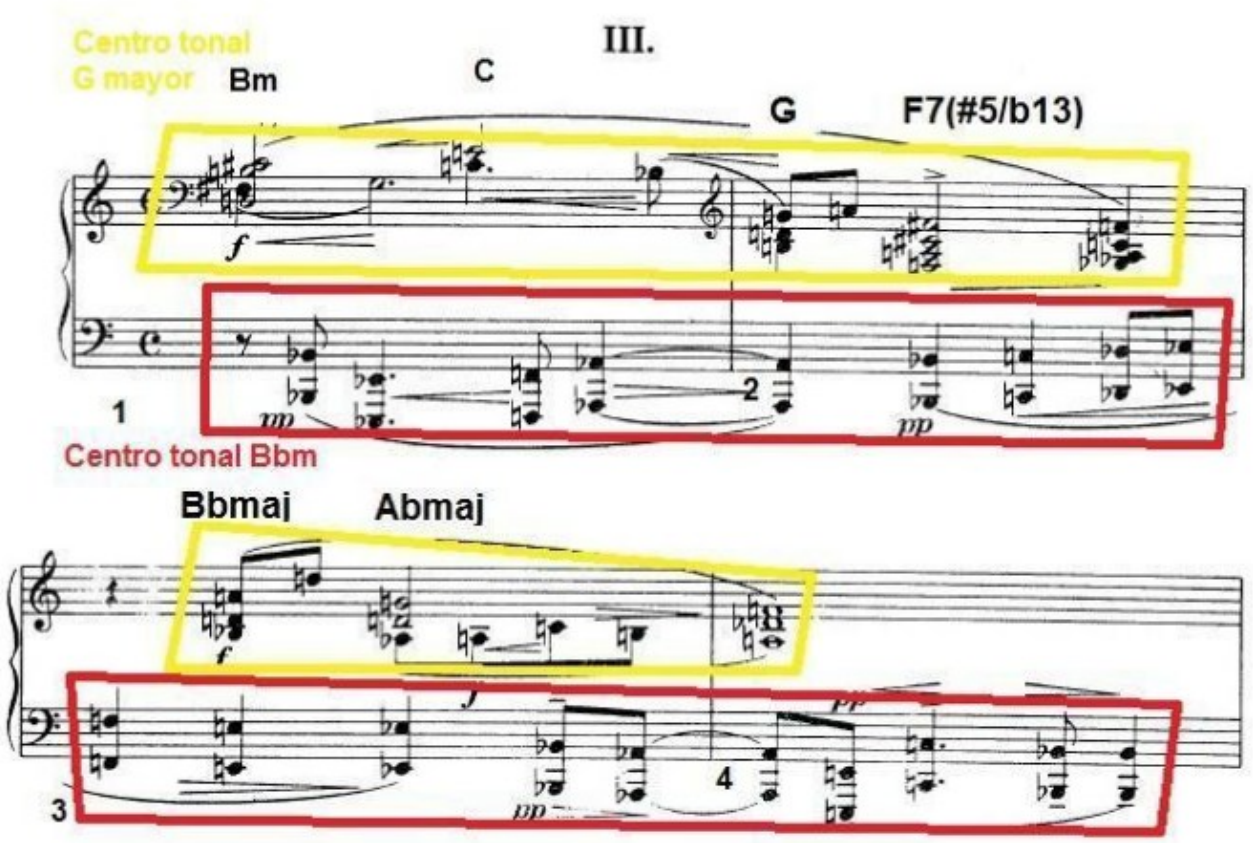


Figura 8: Se podría percibir un centro tonal en la mano derecha (G mayor) y uno en la mano izquierda (Bb menor).

A pesar de percibirse esta superposición de sonoridades, se decidió desarrollar la adaptación para la mano izquierda en base al material temático de la mano derecha, en virtud de que permite reflejar con mayor fidelidad las características de la obra.

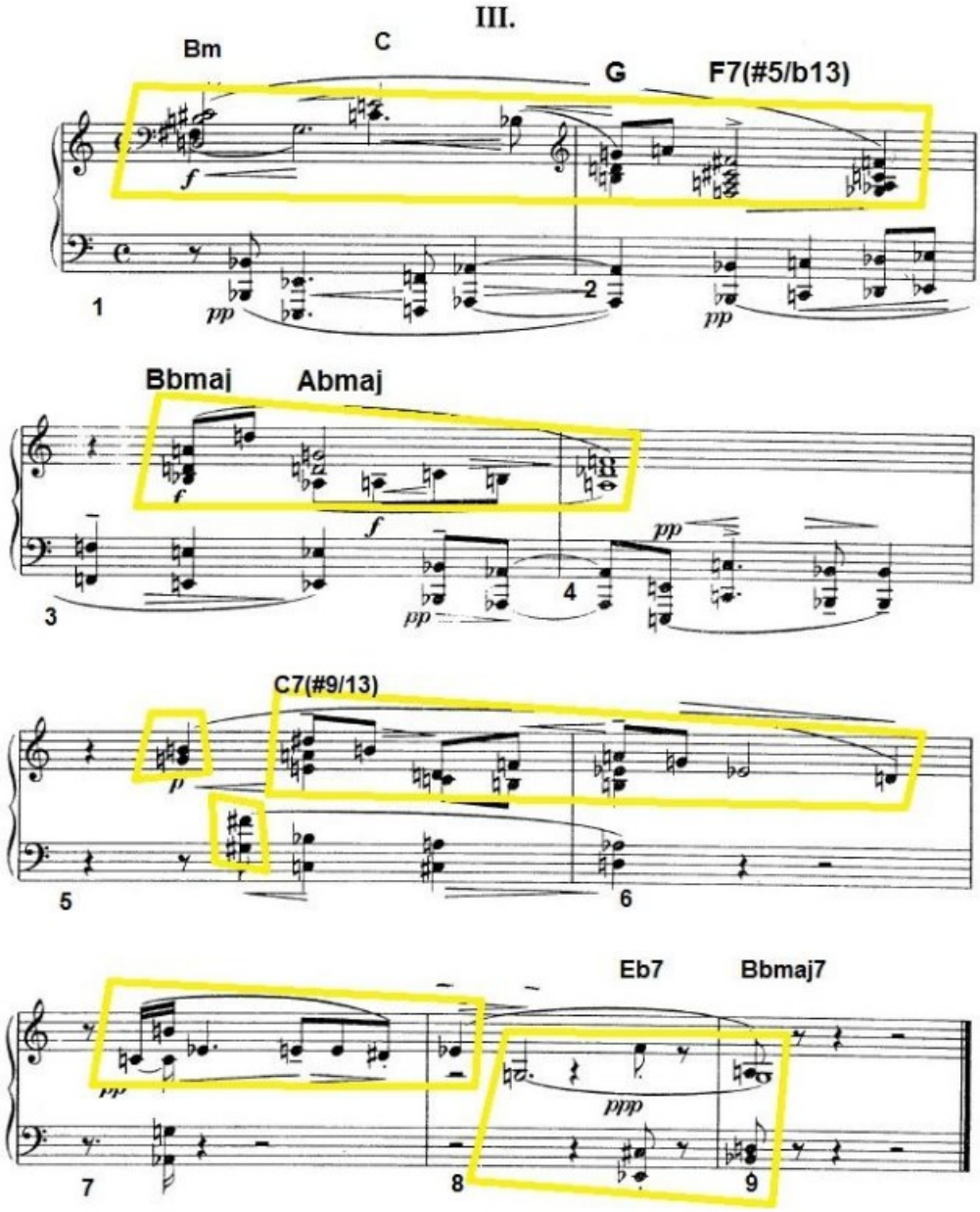


Figura 9: Adaptación para la mano izquierda en base al material temático de la mano derecha

A partir del compás 5, las implicancias armónicas se reducen a algunas formas acórdicas identificables con acordes de séptima con alteraciones, como la estructura del compás 5 (C7 con 13na y 9na), en los compases 8 y 9 (Eb7 y el Bbmaj7 con la nota sol en el bajo):

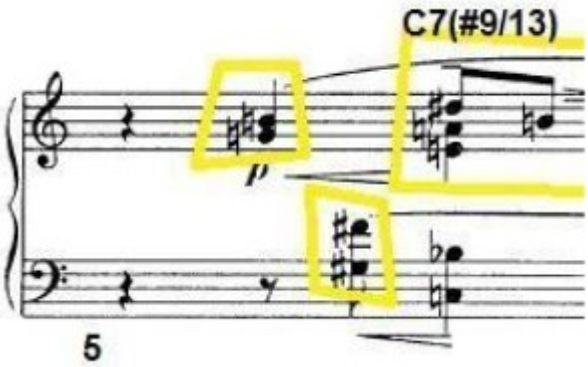


Figura 10: Estructuras identificables con acordes de 7ma con tensiones (C7#9/13 en compás 5)

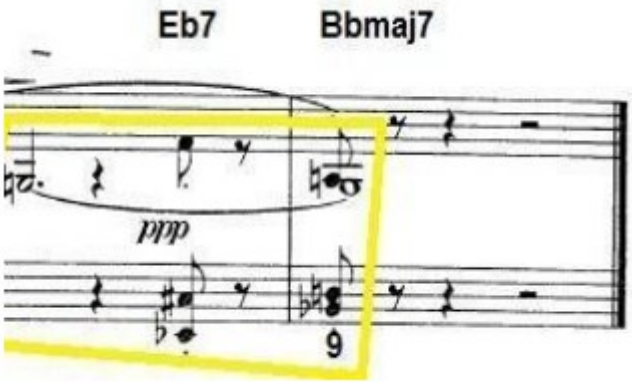


Figura 11: Estructuras identificables con acordes de 7ma con tensiones (Eb7 en compás 8 y Bbmaj7 en compás 9 con la nota sol a modo de pedal)

En la grabación se expone el material temático hasta 1:03, momento en el que comienza la improvisación siguiendo la forma durante dos coros, hasta llegar a 3:10, donde se utiliza el material del compás 6 para crear una sección improvisatoria sobre un pedal hasta 4:08. A partir de ese momento se retoma el material temático de los compases 7 a 9 para finalizar la interpretación.

Características principales de la improvisación de la pieza N° III

A raíz de adaptar la pieza tomando el material temático de la mano derecha, se pudo abordar aquí también la improvisación en función de estructuras asimilables con acordes identificables con funciones y escalas específicas. Al igual que en la pieza N°II, esta práctica habitual en épocas previas al free jazz, combinada con una manera flexible de pensar el pulso, da como resultado un lenguaje identificable con el de la segunda mitad de la década de 1960.

⇒ Audio de la improvisación sobre la pieza N° III

[Link]

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° III

Tiempo	0:00:00	0:01:03	0:01:51	0:3:10	0:04:08
Compases	C 1 al 9	C 1 a 9	C 1 a 9	C 6	C 7 a 9
Forma	A	A	A	Suspensión de la forma	Reexposición
	Exposición del material temático.	Improvisación	Improvisación	Sección improvisatoria sobre pedal con material del compás 6	Material temático de los compases 7 a 9 para finalizar la interpretación

Pieza N° IV

Considerando el tempo y la densidad de esta pieza, la decisión a la hora de grabar fue presentar el material temático con la mano derecha en un registro más agudo que el original (hasta compás 5), y agregando ocasionales efectos derivados de sonoridades de acordes reconocibles en la mano izquierda a partir del compás 7. La exposición se lleva a cabo en los primeros veinticinco segundos (0:25) y respeta la estructura formal de la pieza, aunque ejecutada libremente en cuanto a la rítmica.

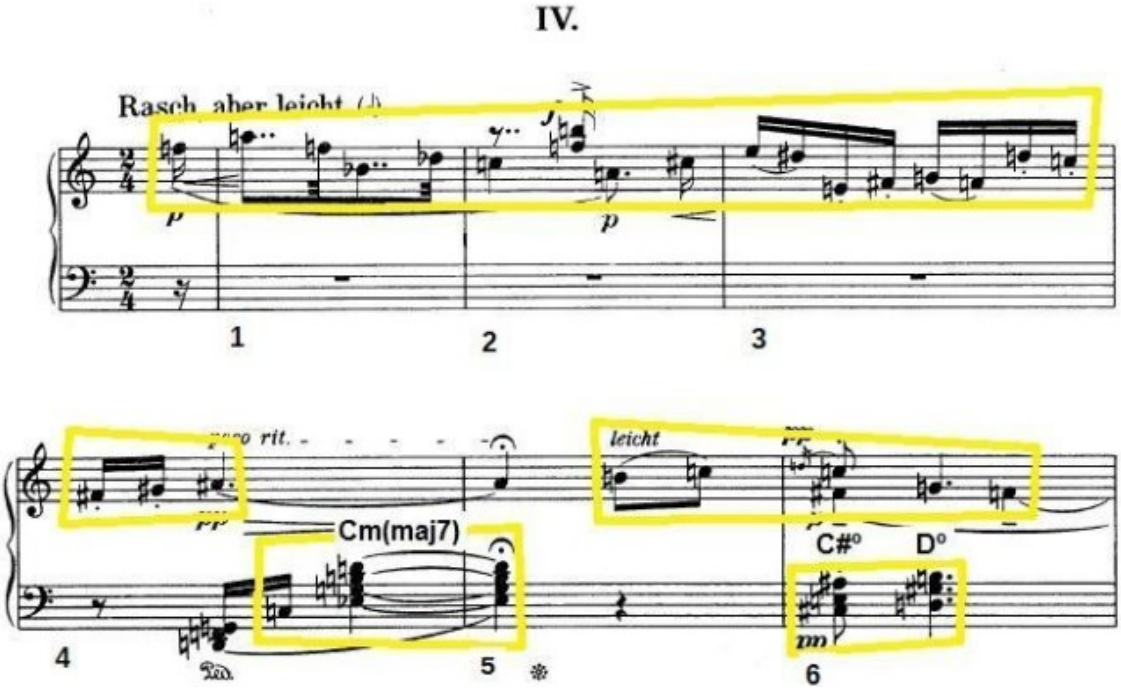


Figura 12: Material temático presentado en registro agudo (hasta compás 5). Estructuras identificables con acordes disminuídos (C#° y D° en compás 6)

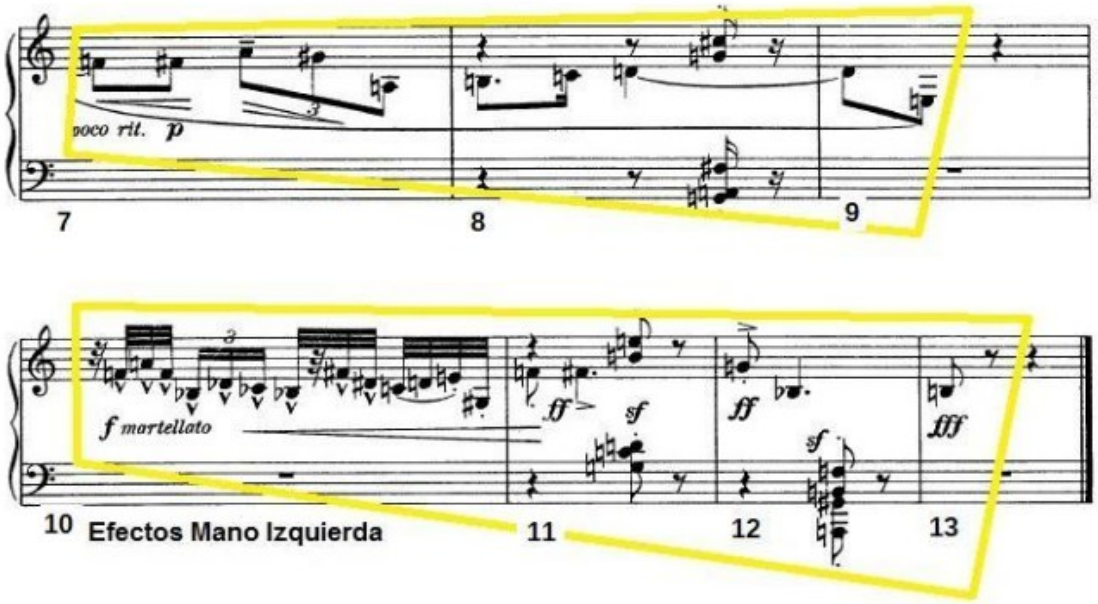


Figura 13: Segunda mitad del material temático respetando registro original, ejecutado libremente y con efectos en la mano izquierda derivados de la interválica original en compases 10, 11 y 12.

A partir de 0:25 comienza la improvisación, que está basada fundamentalmente en ciertos elementos y estructuras rítmico-melódicas del material temático que se destacan auditivamente en el original.

Por otro lado, aunque por momentos es brevemente suspendida, la forma se mantiene audible. Tanto la idea del compás 1 como la del compás 9, y la de los compases 12 y 13, son utilizadas en la grabación para improvisar y para sugerir la forma.

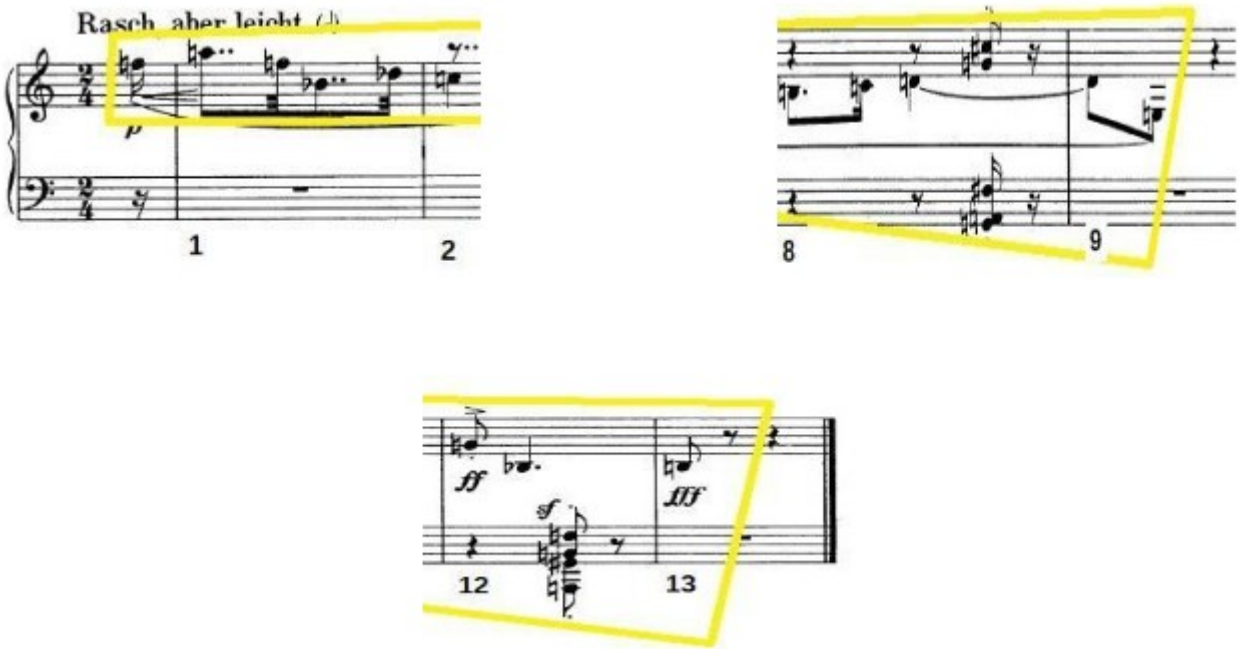


Figura 14: Ideas utilizadas para improvisar y sugerir forma.

En cuanto a las suspensiones momentáneas de la forma, podemos poner como ejemplo lo que se escucha en la grabación desde 1:40 hasta 2:02, momento en el que se crea un breve desarrollo de la idea del compás 4. La misma idea es utilizada desde 2:32 hasta 3:01. A partir de allí se retoma la forma con el material de los compases 10 a 13, y se re expone luego todo el material temático para finalizar.

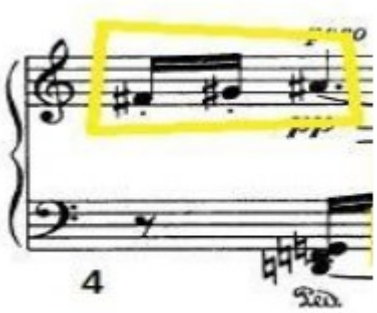


Figura 15: Desde 1:40 hasta 2:02 y desde 2:32 hasta 3:01 se escucha un desarrollo improvisatorio de la idea del compás 4, a partir de lo cual se suspende momentáneamente la forma original de la pieza.

Características principales de la improvisación de la pieza N° IV

A diferencia de las anteriores ejecuciones, en esta pieza la improvisación está basada en elementos y estructuras rítmico-melódicas del material temático original, y no en implicancias armónicas. También se recurre a estas características melódicas (las más significativas) para sugerir la forma.

⇒ Audio de la improvisación sobre la pieza N° IV

[Link]

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° IV

Tiempo	**0:00:00**	**0:00:25**	**0:01:40**	**0:02:02**	**0:02:32**	**0:03:31**
Compases	**C 1 al 13**	**C 1 al 13**		**C 5 al 13**		**C 1 al 13**
Forma	**A**	**A**	Suspensión de la forma	**A**	Suspensión de la forma	**A**
	Material temático con mano derecha hasta compás 5 y se agregan luego efectos derivados de sonoridades de acordes reconocibles en la mano izquierda	Improvisación basada en elementos y estructuras rítmico-melódicas del material temático original. Ideas de los compases 1, 9, 12 y 13 utilizadas para improvisar y sugerir la forma	Breve desarrollo de la idea del compás 4	Continúa improvisación	Breve desarrollo de la idea del compás 4 y reexposición del material de compases 10 a 13	Reexposición y final

Pieza N° V

En la pieza N°V podríamos identificar, en términos texturales, dos planos. Se podría relacionar en este sentido con la pieza N°III, en donde también se percibe una textura equiparable a lo que llamamos melodía acompañada.

En la grabación se tomó como material temático lo que toca la mano derecha, pero ejecutado en un registro más grave, a modo de bajo (y ya pensando en que funcione como acompañamiento al momento de la improvisación). Esta idea se expone entonces sin acompañamiento, con mano izquierda hasta el compás 11 (hasta 0:40).

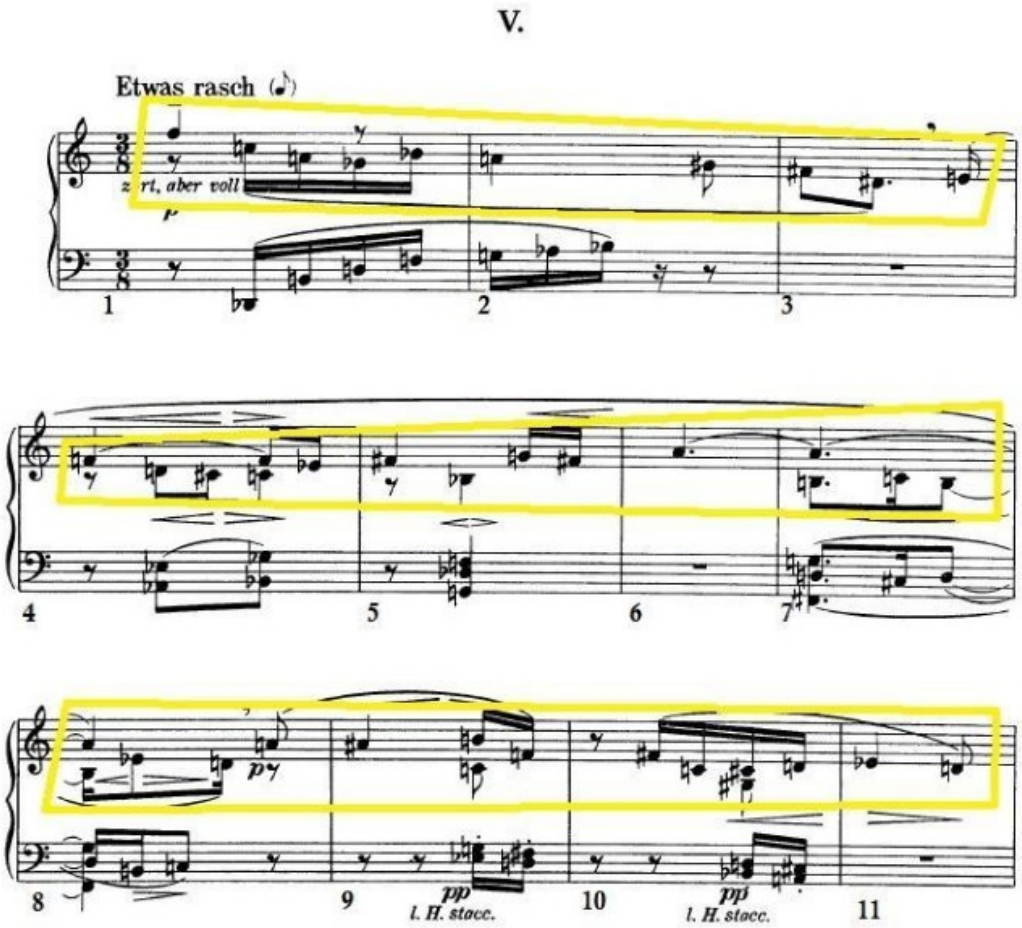


Figura 16: Material temático tocado con mano izquierda (recuadrado en amarillo).

La exposición concluye con los compases 12 a 15, con una adaptación en base a estructuras acórdicas de dos o tres voces, donde se pueden establecer ciertas implicancias armónicas que serán utilizadas más adelante como base para la improvisación.

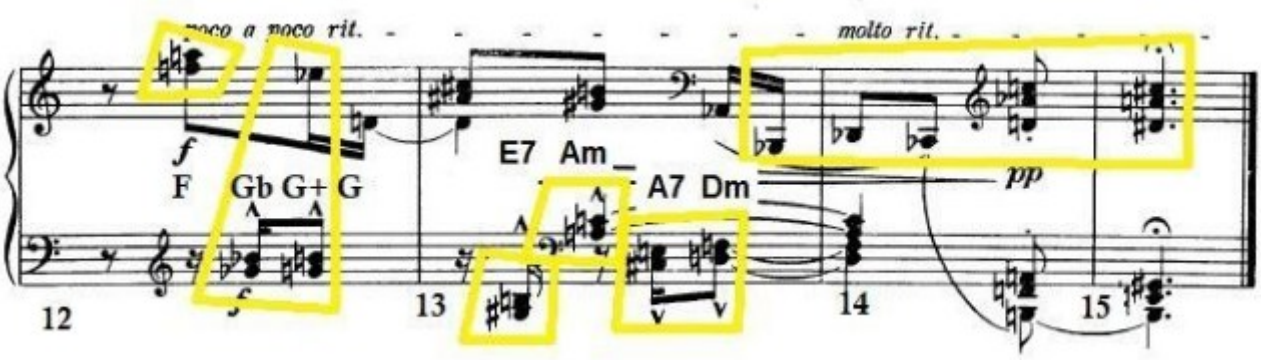


Figura 17: Adaptación en base a estructuras acórdicas de dos o tres voces y sus implicancias armónicas.

Luego de la exposición tal como se explicó anteriormente, a partir del minuto 0:57 comienza la improvisación. La misma se lleva a cabo en un principio sobre la idea los compases 1 a 11, por momentos utilizada como acompañamiento y tocada en la mano izquierda, por momentos dividida entre las dos manos (0:58 a 2:02). En este punto comienza un fragmento breve (2:02 a 2:28) en el que no se percibe la relación de lo improvisado con la idea original, pero que desemboca en la idea de los compases 12 a 15 (2:28 a 2:47).

La improvisación continúa respetando el material original tocado en la mano izquierda, cadenciando esta vez en el compás 9 que se podría interpretar como un A# o Bb (3:28).

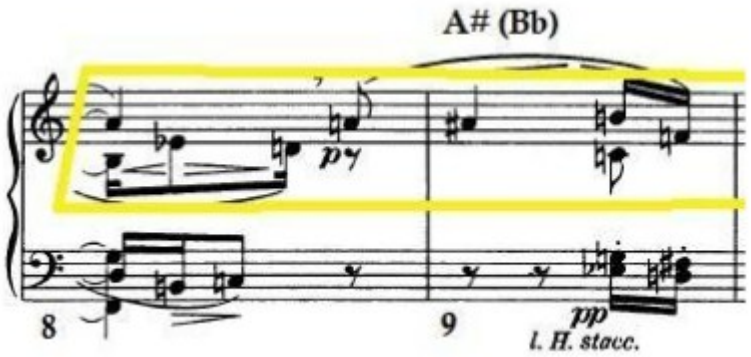


Figura 18: Compás 9 como punto de llegada en el desarrollo de la improvisación.

Luego de llegar al compás 9 se suspende la forma para crear un período de transición consistente en un pedal (3:28 a 4:23) que desemboca en la progresión con material temático de los compases 12 a 15 con la que concluye la pieza.

Características principales de la improvisación de la pieza N° V

Las implicancias armónicas del material temático de esta pieza, ya sean melódicos o formados por estructuras de acordes, son interpretados en este trabajo como base del acompañamiento en la mano izquierda y funcionan como generadores de funciones armónicas complementarias de escalas y modos determinados. Por otro lado, hay una utilización más libre de la forma, que por momentos deja de ser el factor estructurante. Esta manera de abordar el material remite a prácticas más cercanas al free jazz, aunque con un anclaje funcional de la armonía.

⇒ Audio de la improvisación sobre la pieza N° V

[Link]

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° V

Tiempo	00:00:00	00:00:40	00:00:57	00:02:02	00:02:28	00:02:47	00:03:28	00:04:23
Compases	C 1 al 11	C 12 al 15	C1 a 11	Suspensión de la forma	C 12 al 15	C 1 al 9	Suspensión de la forma	C 12 a 15
Forma	A	A	A		A	A		A
	Material temático a modo de bajo.	Final de la exposición	Improvisación sobre la idea de los compases 1 a 11	Sigue improvisación (no se percibe relación con la forma).	Continúa improvisación sobre material temático original en mano izquierda	Continúa improvisación sobre material temático original en mano izquierda	Improvisación sobre pedal	Reexposición y final

Pieza N° VI

En la grabación de la improvisación sobre la pieza N°VI, como en alguna de las anteriores, se adaptó el material compuesto para ser ejecutado por la mano izquierda.

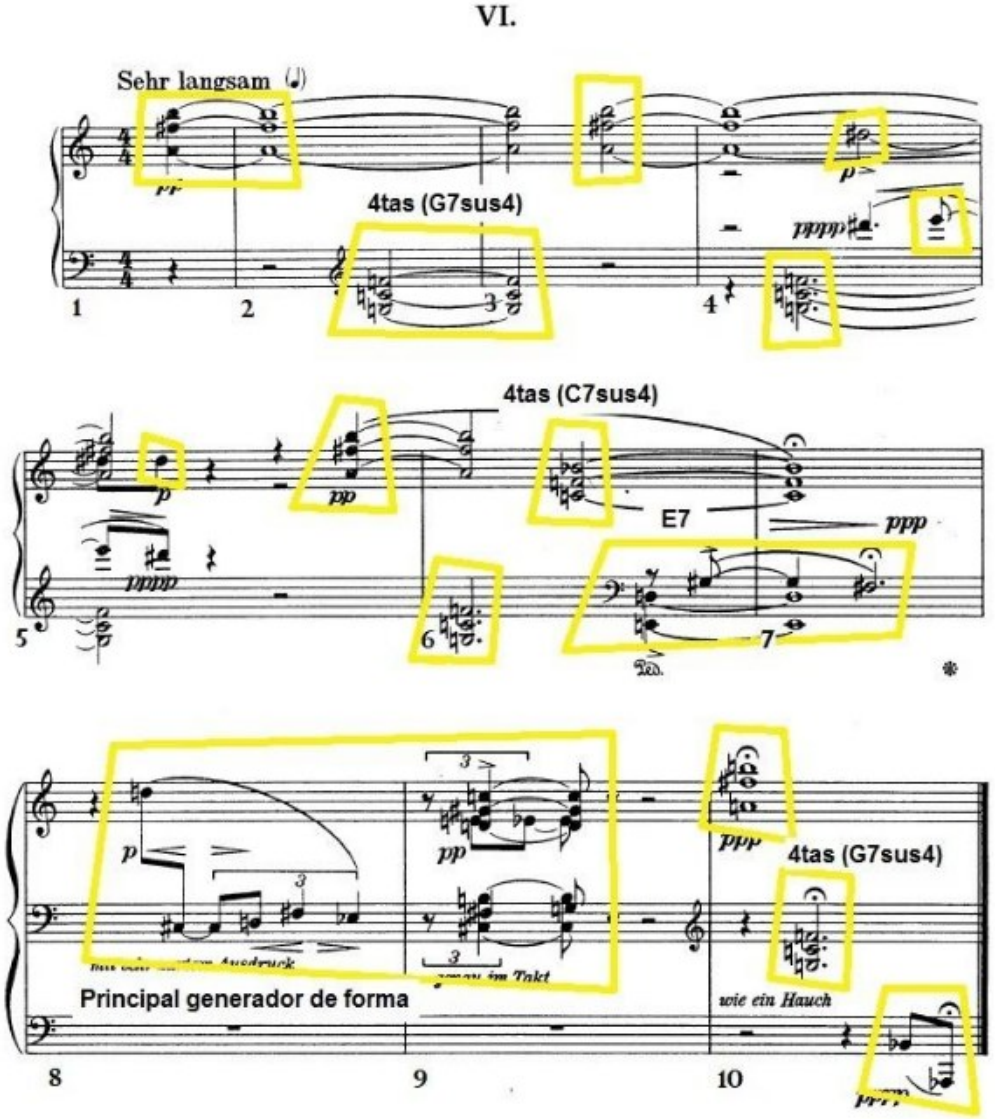


Figura 19: adaptación del material compuesto para ser ejecutado por la mano izquierda

La forma se respeta y se repite tres veces: la primera vez la mano derecha mantiene un *ostinato* que refleja la sonoridad disminuida del primer acorde hasta llegar a la idea de los compases 8 y 9, que se toca tal y como está escrita. Si bien el material compuesto se puede escuchar durante toda la grabación, los compases 8 y 9 se perciben como un punto importante a la hora de entender la forma de la pieza.

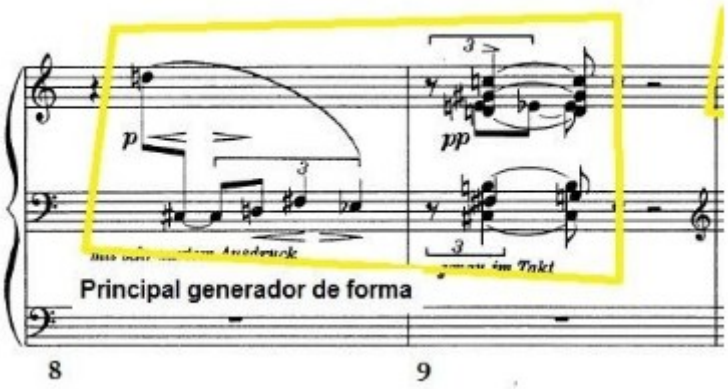


Figura 20: Compases 8 y 9 como principal generador de forma.

La primera exposición termina con el compás 10 y empieza la primera repetición en la cual se desarrolla una austera improvisación melódica basada en las implicancias armónicas que se desprenden de análisis previos.

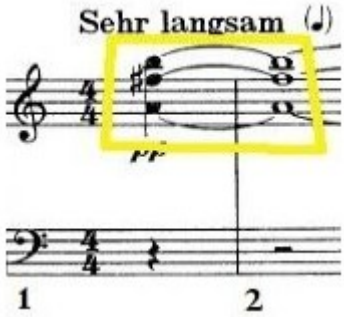


Figura 21: Sonoridad disminuida

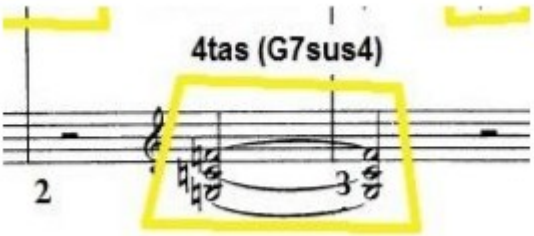


Figura 22: Acorde por 4tas interpretado como G7sus4

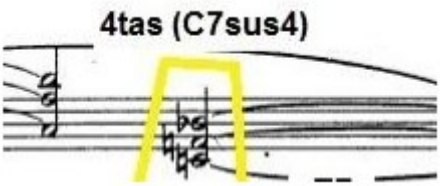


Figura 23: Acorde por 4tas interpretado como C7sus4

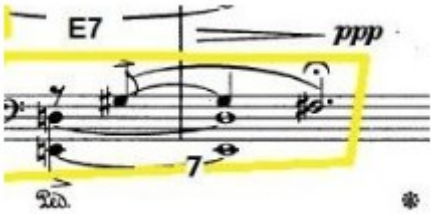


Figura 24: sonoridad dominante (E7)

La improvisación llega a los compases 8 y 9 que se tocan una vez más, tal cual fueron escritos. En el compás 10 comienza un nuevo *ostinato* levemente más complejo que el primero y más activo rítmicamente, para dar comienzo a la última repetición. Este segundo *ostinato* es ejecutado por la mano derecha, superpuesto al material compuesto originalmente que sigue siendo tocado por la mano izquierda.

La última exposición arriba a la idea de los compases 8 y 9, que da paso al final de la grabación, consistente en el material compuesto tocado por la mano izquierda y el regreso al primer *ostinato* por la mano derecha.

Características principales de la improvisación de la pieza N° VI

Si bien en esta pieza la improvisación melódica está basada en las implicancias armónicas que se desprenden de análisis previos, un elemento a destacar es el hecho de utilizar una idea determinada para establecer forma cuando el material improvisado tiene cierto nivel de abstracción. En este caso los compases 8 y 9 se ejecutan tal como estuvieron compuestos originalmente en medio de la improvisación, un recurso muy utilizado en el free jazz.

Cuadro de análisis de la improvisación sobre la pieza N° VI

Tiempo	**00:00:00**	**00:01:37**	**00:03:24**	**00:04:37**
Compases	**C 1 al 10**	**C 1 a 10**	**C1 a 9**	**C 10**
Forma	**A**	**A**	**A**	**A**
	Exposición con material temático en mano izquierda y *ostinato* en mano derecha. C 8 y 9 en versión original como factor generador de forma.	Improvisación con material temático en mano izquierda. C 8 y 9 en versión original como factor generador de forma. C 10 comienza un *ostinato* diferente	Reexposición con nuevo *ostinato* en mano derecha. C 8 y 9 en versión original como factor generador de forma.	Material temático de C 10 en mano izquierda, reaparición del primer *ostinato* (C1) en mano derecha. Final

⇒ **Audio de la improvisación sobre la pieza N° VI**

[Link]

Consideraciones finales

El objetivo planteado al inicio de este trabajo era el de revisar el proceso que culminó con la grabación y edición del disco *The art of not falling - Improvisations on Schoenberg's Op. 19 piano pieces*, considerando las estrategias comúnmente empleadas por los músicos de jazz para improvisar sobre obras ajenas a este género. Estas adaptaciones consisten en hacer reducciones que permiten una visión más funcional de la armonía, para reconocer centros tonales que les permitan improvisar en esas obras. Debido a que las piezas para piano Op. 19 pertenecen a la etapa atonal del compositor, se buscó un abordaje que hiciera posible incluir improvisación en cada una de las piezas a la hora de ejecutarlas y grabarlas.

El primer dato que se hizo manifiesto al hacer un relevo de obras con características similares, fue el hecho de que en la mayoría de los casos las obras elegidas por los músicos improvisadores, cuentan en general con un lenguaje armónico funcional. La tonalidad o los centros tonales de la obra son fácilmente reconocibles. En consecuencia, la práctica de adaptarla a un estilo determinado, en general a los códigos que caracterizan a la época previa a la década de 1960 en la historia del jazz, no es una práctica tan distinta a la de apropiarse de una pieza del repertorio jazzístico.

El proceso presentado en este escrito, en cambio, se enfoca en aportar recursos para improvisar sobre obras en las que la armonía no está pensada como la generadora de forma, ni como el factor que otorga coherencia.

Podemos englobar las características de este abordaje en dos conceptos principales: por un lado, la utilización de formas de improvisación características de ciertas épocas de la historia del jazz que se dieron a partir de las primeras manifestaciones del free jazz. Y, por el otro, la identificación de implicancias armónicas, esbozos de acordes, escalas o movimientos melódicos que posibiliten el empleo de alguna de esas formas de improvisar.

La primera etapa de este proceso consistió en la ejecución de las piezas tal como fueron escritas, con el fin de internalizar la sonoridad propia de cada pieza y facilitando la identificación de material temático de mayor pregnancia. Posteriormente, se llevaron a cabo análisis que evidenciaron implicancias armónicas, centros tonales momentáneos, estructuras acórdicas o material melódico susceptible de ser relacionado con funciones armónicas determinadas. Considerando estas características, se desarrollaron adaptaciones que consistieron en tocar en la mano izquierda una reducción que permita escuchar el material temático original, e improvisar con la mano derecha, manteniendo la forma de la pieza y siendo consecuente con los rasgos armónicos o melódicos obtenidos de la obra original.

Culminadas las adaptaciones de las piezas, se evaluó qué tipo de improvisación de las descritas (o qué combinación de ellas) se podía emplear en cada caso, y luego de un período de práctica tendiente a internalizar las adaptaciones y a lograr fluidez en la improvisación, se culminó con la grabación del disco, en una sesión de aproximadamente cuatro horas de duración.

Se espera que pianistas e improvisadores encuentren a partir del presente escrito, una manera de abordar tanto estas piezas de Schoenberg, como otro tipo de piezas que no hayan sido compuestas a partir de un lenguaje armónico funcional.

Referencias Bibliográficas

Attias, M. (2012). *Spun tree* [CD]. Clean Feed.

Berliner, P. (1994). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation.* University of Chicago Press.

Busoni, F. (1987). *Selected letters* (A. Beaumont, Ed.; A. Beaumont, Trad.). Faber & Faber.

Cicero, E. (1966). *Cicero's Chopin* [LP]. SABA.

Cicero, E. (1966). *Swinging Tchaikovsky* [LP]. SABA.

Cicero, E. (1975). *Plays Schubert* [LP]. Intercord.

Davis, M. (1968). *Nefertiti* [CD]. Columbia Records.

Elia, E. (2021). *The art of not falling - Improvisations on Schoenberg's Op. 19 piano pieces* [Música, edición digital]. Orbit 577. Recuperado de [Link]

Gioia, T. (2002). *Historia del jazz.* Turner.

Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2001). *Historia de la música occidental* Vol. 1 (B. García Morales, Ed.; L. Mamés, Trad.). Alianza Editorial, S. A.

Hicken, K. L. (1980). Tonal organization in Schoenberg's Six Little Piano Pieces, Op. 19. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 1, 130–146. [Link]

Jodos, E. (2005). *Perspectiva* [CD]. EMI - S Jazz.

Jost, E. (1974) *Free jazz*. Universal Edition

Loussier, J. (1960). *Play Bach* No.1 [LP]. Decca.

Loussier, J. (2003). *Beethoven: Allegretto from Symphony No. 7: Theme and Variations* [CD]. Telarc 83580.

Loussier, J. (2005). *Mozart Piano Concertos 20/23* [CD]. Telarc 83628.

Mehldau, B. (2017). *After Bach* [CD]. Nonesuch.

Mehldau, B. (2023). *Après Fauré* [CD]. Nonesuch.

Mulligan, G. (1963). *Night lights* [LP]. Philips.

Schuller, G. (1989). *Musings: The musical worlds of Gunther Schuller*. Oxford University Press.