



Universidad Católica Andrés Bello
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social
Mención Artes Audiovisuales

Trabajo de Grado

**Documental radiofónico sobre el compositor Duke
Ellington a través de las vivencias de Andrés González**

Autor: Andrés González
Tutora: Carlota Fuenmayor

Caracas, septiembre 2011

A todos los grandes músicos de mi país que tanto nos llenan de orgullo.

*A todos los profesores y personal de la escuela que siempre me guiaron y
asistieron a través de esta hermosa carrera.*

A mis familiares y amigos.

AGRADECIMIENTOS

A Marisela Leal, Gerry Weil, Alberto Lazo, Andrés Briceño, Gonzalo Teppa, Carlos Rodríguez, Miguel Antonio De Vincenzo y Javier Casas por su música, sus sonidos y su gran aporte a este proyecto.

A mi amigo Alejandro Silva por acompañarme en esta enriquecedora jornada.

A mi querida tutora Carlota Fuenmayor.

A Tiziana Polesel, Pedro Navarro, Alex Méndez Giner, Elisa Martínez, Carlos Eduardo Ramírez, Francisco Coello, Juan Carlos García, Humberto Valdivieso, José Rafael Briceño, Virginia Aponte, Annie O'Calaghan, Rosemary Bahamonde, Giannina Olivieri, Gerry O'Sullivan, María Soledad Hernández, Francisco Pelegrino, Eduardo Parili, Julio García, Jogreg Henriquez, Rubén Darío "El Gato" Ricón, Desiré Rodríguez, Lulú Jiménez, Jorge Ezenarro, María Fernanda Mujica y Alejandra Hernández por todo lo bueno que me dejaron.

A mis compañeros de clases y amigos con quienes aprendí tanto.

A todos mis familiares y asistentes personales por el amor y el soporte que me han brindado para alcanzar mis metas.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
I. MARCO REFERENCIAL	10
1.1 <i>Breve historia sobre los orígenes del jazz</i>	10
1.2 <i>Biografía de Edward Kenedy “Duke” Ellington</i>	19
1.3 <i>El documental</i>	33
1.3.1 <i>El documental radiofónico</i>	35
1.3.2 <i>El docudrama</i>	37
II. MARCO METODOLÓGICO	39
2.1 <i>Planteamiento del problema</i>	39
2.2 <i>Objetivos</i>	40
2.2.1 <i>Objetivo General</i>	40
2.2.2 <i>Objetivos Específicos</i>	40
2.3 <i>Justificación</i>	41
2.4 <i>Delimitación</i>	43
2.5 <i>Recursos y factibilidad</i>	43
2.6 <i>Modalidad de tesis</i>	45
III. ELABORACIÓN	46
3.1 <i>Guión</i>	46
3.1.1 <i>Idea</i>	46
3.1.2 <i>Sinopsis</i>	46
3.1.3 <i>Tratamiento</i>	47
3.1.4 <i>Guión abierto</i>	59
3.1.5 <i>Propuesta sonora</i>	60
3.1.6 <i>Guión técnico</i>	61
3.1.7 <i>Ficha técnica</i>	79
3.2 <i>Etapas para la elaboración</i>	80

3.2.1 <i>Preproducción</i>	80
3.2.2 <i>Producción</i>	81
3.2.3 <i>Postproducción</i>	82
3.3 <i>Plan de grabación</i>	83
3.4 <i>Presupuesto</i>	84
3.4.1 <i>Análisis de costos</i>	84
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	86
REFERENCIAS	89
ANEXOS	92

INTRODUCCIÓN

La música es considerada como el arte más elevado ya que es imposible de palpar físicamente en el espacio. Se hace presente bien sea por su reproducción en algún aparato o por su interpretación en vivo. Su presencia es efímera pero no menos poderosa. Es fácil subestimar el poder del vasto mundo auditivo porque no se acostumbra educar lo suficiente al oído. Sin embargo el poder de la música y su influencia están siempre presentes en personas con un mínimo grado de sensibilidad.

La belleza del medio radiofónico radica en la riqueza de recursos que puede albergar a pesar de su concentración en un solo sentido para percibirlo. El poder de transformación que los sonidos pueden tener en los espíritus de las personas es incalculable. Es por ello que en este documental que trata sobre música se propone un desarrollo meramente auditivo. Este documental hace homenaje al jazz, una de las expresiones humanas más sublimes del siglo XX.

Este vasto estilo, cuyas raíces datan de los esclavos africanos traídos a América, empezó a tomar sus formas más maduras a finales del siglo XIX y principios del XX. Luego alcanzó su clímax a mediados de ese mismo siglo. Es un estilo que si bien puede considerarse clásico y suspendido en un período de la historia, su influencia predomina en la música que conocemos en la contemporaneidad.

A lo largo de su historia existen innumerables maestros distintivos de cada etapa del jazz. Desde su gestación por parte de los esclavos en regiones cercanas al río Mississippi en el sur de los Estados Unidos, hasta su época más avanzada en grandes ciudades como Boston, Nueva York, Chicago y Washington. Sin duda alguna llegó el punto donde la importancia del jazz para la cultura global trascendió su época.

Si tuviésemos que tomar una cualidad indiscutible del jazz, esta sería ese equilibrio donde se puede ser supremamente sofisticado y a la vez sencillo. Un balance donde la elegancia y el placer de la catarsis corporal pueden subsistir. Un equilibrio donde la honestidad del espíritu se encuentra con el mayor refinamiento estético. Un arte donde el erotismo y la sublimación del alma se dan la mano. Esta cualidad en el jazz no puede ser mejor representada por uno de los más grandes maestros de todos los tiempos: Duke Ellington.

A pesar de que en su etapa avanzada el jazz más puro es predominantemente un género instrumental, la verdad es que el origen del jazz es por excelencia de carácter vocal. El jazz nace de una iniciativa de expresión, del canto con honestidad de espíritu, por parte de los esclavos afro-americanos. Esto fue algo a conocer por el realizador de este documental mucho después de su acercamiento al género, la experiencia fue reveladora. Luego se produjo el encuentro con este maestro y gran figura de la historia de la música. Su gran influencia como ser humano y su creación son el motivo principal de este documental radiofónico.

El documental como gran género informativo ha desarrollado diversas corrientes y concepciones tal como lo expone Erik Barnouw (1996) en su libro *El Documental: Historia y estilo*. Una cualidad que lo diferencia del reportaje y lo legitima en su terreno es la presencia expresa del punto de vista del realizador.

En la concepción de la pieza que se ofrece en este trabajo de grado se tomó como referencia, entre otros, el documental-reportaje *Muerte en Gaza* del difunto periodista James Miller (2004). Se trata de un documental que retrata la realidad del conflicto entre Israelitas y Palestinos en comunidades donde los niños crecen acostumbrados a la hostilidad. En la realización de esta producción podemos ver la tendencia documentalista de mostrar a los realizadores participando en el proceso de recolección de información y viviendo procesos dramáticos. Ello forma parte de la historia pero no es el motivo principal a

documentar en la pieza. Esta producción llegó al extremo que el realizador muere durante la producción, y se presenta toda la crónica respectiva. Sin embargo la motivación principal de la pieza es el conflicto político territorial. Como afirma el profesor de Guión Documental de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), “*Muerte en Gaza* es un documental o docu-reportaje [por su carácter periodístico] que utiliza recursos de dramatización.” (J. García, comunicación personal, 31 de agosto 2011)

Este proyecto transita una delgada línea con el *docudrama*, género híbrido entre el documental y el dramático, utilizando recursos de dramatización para contar hechos reales. De hecho expresamente dedicamos un capítulo al *docudrama* (ver p. 38) por el parentesco de la pieza con el género. Sin embargo la concepción de esta producción entra meramente dentro del género documental aunque utilice recursos del docudrama. Las dramatizaciones son sólo la manera en la que se decidió mostrar el punto de vista del realizador mientras expone, tanto las entrevistas de los músicos hablando de Duke Ellington y el jazz, como los temas musicales del compositor en grabaciones originales del maestro e interpretaciones producidas por el realizador.

Por ende como afirma el profesor de Radio de la UCAB: “Si no posee una concepción dramática o guión literario, donde lo más importante sea que existan personajes que se desplazan en una transformación de un punto ‘A’ a un punto ‘B’, no es un docudrama.” (J. Henríquez, comunicación personal, 1 de septiembre de 2011) Las dramatizaciones y la narración a modo personal del realizador, apoyándose en las citas del autor Mario Kaplun (1978) en este trabajo de grado, son sólo un recurso estético atractivo para exponer, informar y entretener a la audiencia con el tema principal que es la música y la historia del legendario compositor. (ver p. 36 para.4, p. 37 para.5 y p. 38 para.2)

En la segunda parte del documental presentado predomina la tónica dramática. Esto fue concebido para desarrollar una exposición de entretenimiento musical y contrastar estéticamente con un segmento previo más intelectual e histórico.

La producción que ofrecemos en este proyecto es una creación cuya relevancia radica en exponer parte importante de la influencia cultural de este gran maestro del jazz. También en un ámbito más próximo es de profunda importancia dar exposición a grandes músicos venezolanos. Este documental intenta ser una pieza que ponga a la disposición de su público, no solo una muestra de la historia de la música, sino un contenido para el disfrute de una audiencia que pueda sentirse inspirada de la misma forma que el realizador.

I. MARCO REFERENCIAL

1.1 *Breve historia sobre los orígenes del jazz*

Según la Real Academia Española (2001) el jazz es un: “Género de música derivado de ritmos y melodías afronorteamericanos.”

Tal como lo presenta la serie documental para televisión *Jazz* de Ken Burns (2001) que expone exhaustivamente la historia del jazz y que es un pilar referencial fundamental en este trabajo, “para hablar de jazz es necesario hablar de la historia de la segregación racial en Norteamérica.” (cap. 1) Hay que reconocer las circunstancias étnicas y culturales dadas para la época de sus orígenes.

Los orígenes del jazz se remontan a Nueva Orleans, Louisiana, en los años 1800. Una tierra donde confluían una enorme cantidad de personas de Europa, Asia y África hacia la creciente nación norteamericana. Nueva Orleans era considerada la ciudad más cosmopolita y musical durante el siglo XIX. A su vez esta ciudad era uno de los centros más importantes de intercambio comercial de esclavos. Como cuenta el escritor Gerard Early en el documental de Burns (2001): “para ese entonces los afro-americanos eran las únicas personas consideradas legalmente privadas de libertad en un país que clamaba ser libre.” (cap. 1)

El reconocido periodista, productor y crítico promotor del jazz Joachim-Ernst Berendt (1986) afirma que el jazz surgió en Nueva Orleans. Sin embargo también afirma que:

Lo cierto es que Nueva Orleans ha sido la ciudad más importante en el surgimiento del jazz. Falso es que haya sido la única ciudad. El jazz, como música de un continente, de un siglo, de una civilización, estaba demasiado en el aire

para entonces como para que hubiese sido producto patentado de una sola ciudad. (p. 16)

Berendt (1986) también afirma que el hecho de que haya surgido en varios lugares al mismo tiempo le confiere la característica de estilo auténtico. Uno de los aportes característicos más importantes del jazz es la capacidad de expresión personal e improvisada de los músicos que lo interpretan. Esto es una fiel manifestación de lo que vivía la tierra que le dio origen. Una tierra donde la diversidad cultural formaba una mezcla muy heterogénea de nacionalidades y orígenes étnicos. Una ciudad donde sus habitantes tenían que aprender a lidiar entre ellos, convivir y precisamente improvisar para adaptarse por meras razones de supervivencia, tal como relata el afamado trompetista Winton Marsalis en el capítulo uno del documental de Ken Burns (2001).

En 1817, época en la cual la esclavitud todavía era una práctica permitida, existía un lugar en Nueva Orleans llamado la plaza del Congo. Allí se les permitía a los esclavos reunirse a hacer danzas y cantos los domingos en la tarde. Para el ojo curioso de aquellos que no eran esclavos y que inevitablemente los veían y escuchaban, esto representaba una vívida muestra de las raíces africanas. Los patrones complejos de ritmos de tambor y danzas llamaban la atención de muchos blancos. Pero muchos de los esclavos en Nueva Orleans nunca habían visto África por pertenecer a generaciones posteriores. Muchos venían de las islas cercanas, aportando otra influencia muy importante para el jazz: el pulso vibrante del caribe. Otros esclavos eran traídos del interior, es decir de las tierras del sur de Norteamérica. Traían consigo canciones espirituales, canciones de trabajo y canciones de llamado y respuesta características de la iglesia cristiana bautista (Burns, 2001, cap. 1)

Por otra parte se generó a posteriori una comunidad que fue bastante próspera en Nueva Orleans, se hacían llamar los "*creoles of color*" o "*criollos de color*" (Burns, 2001, cap. 1).

Eran la descendencia de colonos franceses y españoles con sus esposas o damiselas negras. Tenían el color de la piel más aclarado y un estatus socio-económico bastante próspero a pesar de que no estaban completamente mezclados con los blancos. Algunos incluso poseían esclavos. Los criollos de color tenían acceso a una buena educación e incluso muchos músicos poseían un sofisticado entrenamiento musical clásico. (Burns, 2001, cap. 1)

En esta floreciente ciudad cultural surge un estilo musical llamado Minstrel. Fue muy popular a partir de 1840 hasta convertirse en una importante fuente de entretenimiento en Norteamérica. Era escrita por blancos y negros por igual y poseía una gran carga de estereotipos raciales en sus presentaciones. Se llegó a convertir en una manifestación de humor nacional donde aparecen blancos pintados de negro y hasta negros haciéndose pasar por blancos pintados de negros como afirma el crítico Gary Giddins en el capítulo uno del documental *Jazz* de Ken Burns (2001).

Fue un entretenimiento que llegó a cobrar una importancia similar a la de la que obtuvo después la televisión. Esta expresión cultural presentaba un mensaje abierto de racismo aunque de alguna manera fuera una expresión que integraba a negros y blancos. A pesar de la carga denigrante era aceptado con resiliencia por los negros ya que convivían estrechamente en sociedad y debían tolerarse. Por décadas “negros y blancos se interpretaban y malinterpretaban entre sí con la música Minstrel.” (Burns, 2001, cap. 1)

En 1862, durante la guerra civil norteamericana, la ocupación de la unión dio nacimiento a una nueva libertad para los esclavos y la diversa población étnica en general. Esta libertad impulsó una gran energía creativa. “La abolición de la esclavitud fue lo que hizo posible que el jazz existiera” como se muestra en la serie documental *Jazz* de Ken Burns (2001, cap. 1). Esta época también conocida como *La Reconstrucción*, duró 12 años. Se intentó instaurar derechos civiles y un nuevo orden para la sociedad. Pero en 1877 *La Reconstrucción*

colapsó. La esclavitud, ahora abolida, se manifestaba en distintas formas de negocio en el manejo de tierras por parte de los blancos. También por el surgimiento de grupos racistas como el Ku Kutz Klan que empezaron a sembrar violencia y conflicto. Por un breve período Nueva Orleans logró escapar de lo peor en cuanto a conflictos de segregación.

Burns (2001) relata que para 1890 dos estilos musicales nuevos llegaron a Nueva Orleans. Estilos sin los cuales el jazz nunca hubiese existido:

Uno era el *Ragtime*. Creado por pianistas negros de ciudades del mediano oeste. Era la mezcla de muchos de los estilos vistos anteriormente en esa zona. Con una influencia que va desde las canciones espirituales afro-americanas hasta el minstrel. Desde melodías folclóricas europeas hasta marchas militares. Todo ensamblado en insistentes y contagiosos ritmos sincopados. El ragtime se volvió la música más popular en América por el siguiente cuarto de siglo. Difundida en principio por músicos itinerantes y luego por la venta de partituras. Era una música que desafiaba la tradición. Era odiada por los padres de familia ya que la consideraban decadente y pasajera. La juventud a su vez la acogía cada vez más. (cap. 1) Berendt (1986) afirma que el ragtime es un estilo de música “compuesta y pianística. Como es compuesta, le falta el rasgo distintivo del jazz: la improvisación.” (p. 17)

Otro estilo fundamental para el nacimiento del jazz era el blues. Los músicos de Nueva Orleans empezaban a escucharlo por una afluencia grande de refugiados provenientes del delta del Mississippi que escapaban de la opresión blanca. Llegaban a trabajar al puerto en busca de nuevas y mejores oportunidades de vida que las que le brindaban trabajar en los campos de algodón de otras regiones. (Burns, 2001, cap. 1)

Documentos en la página de *Jazz* de la Cadena Pública de Divulgación o *Public Broadcastin Service* (PBS) de Estados Unidos de 2001, nos muestran que

la música de esclavos proviene de dos vertientes. Una con un estilo secular, del campo, con gritos y gemidos tratando temas folklóricos. Otra con un origen espiritual que se hizo muy popular luego de la guerra civil.

Como cuenta el escritor Gerard Early en el documental de Burns (2001, cap. 1) “el blues era la búsqueda de una estética negra que los sacara de la degradación de la cultura expresada en la música Mistrel.” El blues es una música de una estructura muy sencilla con un número infinito de variaciones. Posee una filosofía que consiste en buscar un significado y un sentimiento donde pareciera que no lo hay. Contar lo cotidiano con llamados y respuesta, gritos, gemidos y cierta exaltación. Tal cual como la música de la iglesia cristiana bautista que le dio origen. El blues es considerado el gemelo profano de la música religiosa bautista. Una música le pedía a dios y la otra a todo lo que era humano. Mientras una dice “¡Oh Dios, permíteme andar!” la otra dice “¡Oh hombre, déjame ser!” (Burns, 2001, cap. 1)

Los temas tratados en el blues eran muy diversos. Desde cualquier cosa cotidiana hasta cualquier inquietud espiritual. Siempre con una carga muy personal. Hecha para hacer catarsis ante cualquier sentimiento intenso. “Siempre para hacer sentir mejor, no peor” como afirma el escritor Albert Murray en el documental *Jazz* de Ken Burns (2001, cap. 1). “El blues es original y primordialmente un género vocal. Incluso existe evidencia de que ciertas canciones del blues eran utilizadas como códigos entre los esclavos para comunicarse y pautar reuniones clandestinas.” (PBS, 2001)

En Nueva Orleáns comenzaron a hacer que musicalmente, el mensaje del blues se profundizara tocándolo con los metales (como la trompeta, el trombón o el saxofón). Muchos músicos, por ejemplo militares provenientes de bandas marciales, imitaban lo que hacía la voz en el blues. Las inflexiones vocales eran exploradas como un nuevo lenguaje para los metales. “Por el siglo siguiente el

blues se convirtió en el afluente de donde todos los estilos de música americana se alimentaron. Incluido el jazz.” (Burns, 2001, cap. 1)

Eventualmente la intolerancia racial recobró fuerza en Nueva Orleans y en 1890, surgió una nueva legislación que acentuaba la segregación racial. Legislación que contemplaba la separación obligatoria en lugares públicos, diferentes vagones de tranvía, entre otros servicios. Dos años más tarde un criollo de color llamado Homer Adolf Plessy quiso poner a prueba esta ley insistiendo en sentarse en un vagón destinado solo para blancos. Lo arrestaron, juzgaron y condenaron a prisión. En 1896 la corte suprema aumentó su condena por considerar a la separación racial en los establecimientos públicos como un asunto constitucional. Este criterio se mantuvo en los Estados Unidos por aproximadamente 60 años. (PBS, 2001)

En 1896 surgieron legislaciones que aumentaron aún más la segregación. Ahora incluso los criollos de color eran clasificados como negros. Se les restringió la participación política a todo aquel que fuese descendiente de esclavos. A partir de entonces los criollos de color, una clase muy bien estratificada anteriormente y con un alto grado de educación pasaron a ser ciudadanos de segunda clase. (PBS, 2001)

El saxofonista Branford Marsalis afirma en el documental de Burns (2001) que los músicos criollos de color ahora pertenecían a la comunidad negra. Con el virtuosismo y fluidez técnica de una formación clásica, ahora se mezclaban con la música negra del blues y el ragtime. De esta manera fue cobrando vida una nueva forma más embelesada de música. Se escuchaban iniciativas más sofisticadas e instrumentadas del blues. Los músicos dentro de las estructuras y el orden de las canciones poco a poco se permitían invenciones espontáneas mientras tocaban lo cual le empezó a dar ese espíritu de improvisación que caracteriza al jazz. (cap. 1)

En aquellos tiempos no se conocía todavía el nombre de este estilo que surgía en ese temprano comienzo del siglo XX. Era llamado todavía ragtime. Pero eventualmente el resultado natural fue una mezcla de todo lo anterior con una identidad propia y auténtica, un sonido que no era ni canciones espirituales, ni blues, ni ragtime, ni ningún otro de los estilos musicales que se escuchaban en Nueva Orleans. Era todo al mismo tiempo y mucho más que la suma de sus partes. Surgió una forma de arte auténtico como manifiesta Berendt (1986).

Dada esta coyuntura aparecen músicos como Buddy Bolden. Un trompetista con mucha fuerza y poder en su sonido. Puede dársele crédito por ser el que comenzó el gran sonido del jazz. Algunos lo consideran su creador como afirma el trompetista Winton Marsalis en el documental de Burns (2001, cap. 1). Su innovación fue darle personalidad a lo que tocaba. Era un sonido con identidad con un mensaje personal. Poseía gran riqueza en la intención de lo que tocaba, ya que antes de esto lo que se suponía que el músico estrictamente debía hacer era leer una partitura e interpretarla correctamente. Con este nuevo sonido si se mantiene una organización pero los instrumentos también tienen la libertad de sonar, expresarse y entrelazarse con sus frases musicales libremente entre sí. Bolden tocaba en burdeles y llevaba un estilo de vida nocturno muy característico de su época. Los orígenes de su atormentada vida son oscuros. Era muy inseguro y temía que las innovaciones de otros pudieran opacar lo que había logrado. Era un fuerte bebedor y terminó en un asilo para pacientes psiquiátricos.

Otro músico de gran importancia para el nacimiento del jazz fue el pianista Jelly Roll Morton. Nació en 1890 bajo el nombre de Ferdinand Joseph La Menthe. Él logró captar el sentimiento que Buddy Bolden puso en su música y lo tomó para él. El sonido de Jelly Roll Morton tiene el sabor de Nueva Orleans. Le puso el sonido de la calle. “Era un criollo, pero no de color como aclara en su autobiografía” (Berendt, 1986, p. 24) y a pesar de eso era un amante de la vida nocturna. Fue criado por su bisabuela quien favorecía el

formalismo y la tradición de la ópera francesa. Sus inclinaciones eran diametralmente distintas. Cuando todavía era un adolescente comenzó a trabajar como pianista en un burdel. Le decía a su abuela que trabajaba como vigilante en las noches. Cuando su abuela se enteró de sus andanzas lo botó de la casa y comenzó a estar de gira por toda Norteamérica. Nunca dejó de hacerlo. Hizo de todo, fue desde proxeneta hasta vendedor de elixires engañosos. Fue comediante y dondequiera que él fuera su música lo acompañaba. Se convirtió en un entretenedor de todo tipo, también cantaba y bailaba. Insistía en que lo llamaran por su sobrenombre el cual contiene una sugestión altamente erótica como afirma el escritor Stanley Crouch en el documental de Burns (2001, cap. 1).

Burns (2001) muestra que en su época inicial, en un burdel de Nueva Orleans se volvió un pianista excepcional muy pronto. Mezclaba muy diestramente los estilos del minstrel, el ragtime y el blues. Llegó incluso a proclamarse como el inventor del jazz aunque no lo fuera. Pero llegó a escribir un puñado de canciones que llegaron a ser piezas estándar del jazz. En realidad su aporte consiste en que fue el primero en poner sus composiciones de jazz escritas en un papel. (cap. 1)

Es difícil fijar por qué surgió el jazz. Se afirma que es una manifestación espontánea de gustos bajos de la civilización. Alguna vez “el diario *New Orleans Times Picayune* escribió que Nueva Orleans sería la última en reconocer la paternidad del jazz por ser una atroz manifestación musical viciosa para la sociedad educada” (Burns, 2001, cap. 1). Para algunas personas era música ragtime o simplemente *hot music* o *música candente* con una gran carga sexual.

Joachim-Ernst Berendt (1986) afirma que: “toda la música que oímos (...) todos los sonidos que nos rodean en la música de consumo de nuestra época se originan en el jazz.” (p. 13) Porque, como también afirma, a través del jazz el ritmo llegó a la música occidental.

Eventualmente, en aquella época, a esta música la empezaron a llamar *jass*, con dos 's'. Luego la palabra *jass* fue evolucionando a la palabra *jazz* con dos 'z' por la mofa que representaba la palabra original sin la 'j' la cual en inglés *ass* significa culo o burro. Burns (2001) plantea que existe mucha discusión sobre el origen de la palabra. Una versión cuenta que era por un perfume llamado *jassman* que era preferido entre las prostitutas. Otra versión, como cuenta el escritor Gerard Early en el documental de Burns, trata de una palabra de origen africano que significa *música rápida*. Al menos así era percibida por quien escuchaba jazz por primera vez en esa época. Al igual que había esa percepción por la época donde también está el nacimiento del cine como un movimiento rápido de la imagen fotográfica. Una versión más popular y simple, como cuenta el trompetista Winton Marsalis en el documental de Burns, afirma que el significado original y verdadero de la palabra jazz era procreación. (cap. 1)

Luego de que fue lanzada al mercado la vitrola en 1908, la industria disquera se convirtió en un gran negocio. Sin embargo para el momento nadie había pensado en grabar jazz, era meramente una experiencia para ser asimilada en vivo. El jazz se empezó a difundir fuera de Nueva Orleans poco a poco, un músico a la vez, una presentación a la vez. Más adelante el jazz logra conseguir su nicho para una gran expansión en dos grandes ciudades: Chicago y Nueva York. (Burns, 2001, cap. 1)

Joachim-Ernst Berendt (1986) considera que lo más importante del jazz es su desarrollo estilístico. Ya que afirma que el mismo: "Se ha llevado a cabo, con la lógica, la necesidad y la cohesión que desde siempre han caracterizado el desarrollo de un arte auténtico." (p. 14)

Gary Giddins afirma en el documental de Burns (2001) que: "La innovación más importante del jazz era darle esa libertad expresiva a cada

músico al estar creando arte en el momento.” (cap. 1) De esta manera surgen nuevas estrellas como el trompetista Freddie Keppard, el trombonista Kid Ory, el trompetista Joe Oliver o el clarinetista Sydney Bechet. Cuando se habla de estrellas del jazz se habla de sus personalidades y de cómo ellos las manifiestan en sus instrumentos.

1.2 Biografía de Edward Kennedy “Duke” Ellington

El 29 de abril de 1899 en el 1212 de la calle ‘T’ del noroeste de Washington D.C. nace Edward Kennedy Ellington, compositor, arreglista y pianista norteamericano. “Ellington algún día sería considerado por muchos como el genio compositor más grandioso, más prolífico y más reconocido de América.” (Burns, 2001, cap. 2)

“Ellington fue el compositor más prolífico del siglo XX en términos tanto de número de composiciones como de variedad de formas musicales.” (PBS, 2001)

Fue “uno de los pioneros del jazz de las *big bands*, Ellington lideró su banda por más de medio siglo, compuso miles de partituras y creó uno de los sonidos de ensamble más distintivos en toda la música occidental.” (Biography.com, 2010)

Recibió el póstumo reconocimiento de un premio Pulitzer por su trabajo. En 1966 recibe la medalla de oro presidencial de parte del presidente Lyndon Jonson. En 1969 el presidente Richard Nixon le hace entrega de la medalla de la libertad. En 1973 recibió la legión de honor francesa. En 1986 fue sacada en Estados Unidos una estampa postal conmemorativa con su figura. Duke Ellington recibió 13 premios Grammy durante su carrera. Aún luego de su muerte su reputación ha seguido creciendo. (Ellington, 2008)

“Su padre James Edward Ellington era un mayordomo quién a veces servía en la casa blanca. Era un hombre de medios modestos pero que formó a su familia, decía su hijo, como si fuera millonario.” (Burns, 2001, cap. 2)

“Ellington creció con una infancia segura y muy bien atendido en una familia de clase media. Sus padres siempre lo incitaron a perseguir sus intereses en las artes.” (Biography.com, 2010)

Como muestra Ken Burns (2001) en su serie documental *Jazz* su madre Daisy fue la persona más importante de su vida. En este se observa material filmico del maestro hablando sobre su madre con emotividad. Nunca perdía la oportunidad de exaltarla. (cap. 2) Con su humor característico el mismo Edward Ellington (1973) manifiesta en su autobiografía: “Por el hecho de que nadie más que mi hermana Ruth tiene una madre tan grandiosa y hermosa como la mía, es difícil para mi exponer con palabras comprensibles una descripción precisa sobre mi madre Daisy.” (p. 6)

Su madre siempre lo incitó a que podía lograr todo lo que se propusiera sin importar las situaciones desagradables o lo negativo que pudieran decir los demás. Como ella creía en esto, él siempre lo creería también. Su madre siempre velaba por él y le decía: “Edward tu estás bendecido.” (Burns, 2001, cap. 2)

Su madre siempre lo protegió con fervor ya que de pequeño, a los cuatro años, sufrió de neumonía. Toda su familia, que era muy unida, lo cuidaba y consentía. (Ellington, 1974, p. 6)

Ellington estudió la secundaria en la escuela William Lloyd Garrison Jr. donde se promovía un importante orgullo racial por sus raíces afroamericanas. Ellington recuerda muy bien el énfasis que se hacía en el habla apropiada y los

buenos modales. Había una verdadera importancia por inspirar respeto por su gente. (Burns, 2001, cap. 2)

El historiador y biógrafo de Duke Ellington James Lincoln Collier comenta en el documental *Jazz* la importancia de haber tenido ese sentido de compostura y orgullo racial. Sobre todo con esa elegancia y carencia de resentimiento. Ya que como dice el mismo Collier “si no hubiese sido por ese sentido de autopercepción y respeto no hubiese podido superar tantas barreras en una sociedad tan hostil y no hubiese logrado desarrollar el enorme legado que deja para la historia de la música.” (Burns, 2001, cap. 2)

Varias veces señaló Duke Ellington cuán orgulloso estaba de su color oscuro. Muchas de sus obras mayores tienen temas de la historia de los negros: ‘*Black, Brown and Beige*’, el cuadro musical que presenta al negro norteamericano que al llegar al Nuevo Mundo era ‘negro’, durante la esclavitud se hizo ‘moreno’ hasta tener un color ‘beige’ en nuestros días – no sólo en cuanto al color de su piel, sino también en cuanto a su naturaleza- (Berendt, 1986, p. 124)

“Ellington estudió piano desde que tenía siete años y fue influenciado por maestros del estilo *stride piano* como James P. Johnson, Willie ‘The Lion’ Smith y Fats Waller.” (PBS, 2001)

El *stride piano* es una manera de tocar el piano característica del estilo ragtime donde también se hacían concursos de contrapunteo entre dos pianistas. La misma requiere un alto grado de destreza física y auditiva en la ejecución. (Teppa, 2011)

A edad temprana “Ellington comenzó a componer su propia música. Su primera pieza se llama *soda fountain rag* o el *rag de la fuente de soda*.” (Burns, 2001, cap. 2)

“Cuando Ellington tenía 18 años, quería ser pintor. Y al hacerse músico abandonó sólo aparentemente la pintura. Pintaba con sonidos en vez de colores. Sus composiciones (...) eran cuadros musicales.” (Berendt, 1986, p. 123)

“Ellington comenzó a vestir con tal elegancia que su familia y amigos le empezaron a llamar *The Duke* o *El Duque* por el estilo que siempre lo caracterizaban.” (Burns, 2001, cap. 2)

Desde pequeño los pianistas de ragtime se convirtieron en los héroes de Ellington. Al salir de la escuela, a los 14 años, secretamente se escapaba a locales como salones de billar, teatros de variedades y bares a escuchar a los pianistas que tanto lo fascinaban. A edad temprana abandonó la escuela y formó en Washington D.C. su propia agrupación, *The Duke's Serenaders*. Con su elegancia y gracia a la hora de promocionarse lograron presentaciones en clubes sociales, embajadas y diversos eventos donde tocaban ragtime y música suaveailable para la alta sociedad washingtoniana. (Burns, 2001, cap. 2)

“Inspirado por intérpretes de ragtime, comenzó su carrera profesional a los 17 años.” (Biography.com, 2010)

Como asegura John Edgard Hasse (1993) en su libro *Beyond Category: The Life and genius of Duke Ellington*. “Incluso antes de adquirir el apodo de *Duke*, el joven Ellington era un aristócrata natural que poseía porte, modales, buen gusto, moda y confianza en sí mismo.” (p. 24)

El documental *Jazz* de Ken Burns (2001) relata que la carrera de Ellington fue despegando satisfactoriamente en Washington D.C. y sus deseos de expandir horizontes y conquistar nuevos territorios en el ámbito musical fueron creciendo. Un momento de importancia para Duke fue cuando el clarinetista Sidney Bechet se presentó en su ciudad. Fue algo nunca visto por él ya que Bechet venía cargado con un lenguaje musical con el cual Ellington aún no

había tenido contacto directo: un lenguaje desde los orígenes, el lenguaje de Nueva Orleans. (cap. 2)

A comienzos de 1923, Ellington decide mudarse a Harlem, Nueva York a buscar oportunidades en su carrera. Para entonces Harlem poseía una atmósfera muy glamorosa para la comunidad afroamericana. Berendt (1986) cuenta que en ese momento se hizo miembro de un combo de cinco hombres, entre los que estaban ya tres de los que serían más tarde sus famosos solistas. Estos eran el saxofonista contralto Otto Hardwicke, Sonny Greer en la batería y el trompetista Arthur Whetsol. (p. 125)

En el documental *Jazz* de Ken Burns (2001) se relata que esta época fue muy dura para sobrevivir ya que tuvieron que soportar condiciones muy precarias de vivienda y alimentación en una ciudad como Nueva York. En otoño de 1923 consiguieron trabajo como banda residente en un club llamado *Hollywood Inn* que posteriormente se llamó el *Club Kentucky* cerca de *Times Square*. Por conflictos con su previo líder, el cual fue expulsado, Ellington terminó liderando esta agrupación llamada *The Washingtonians* por la proveniencia de sus músicos. Se dedicaban a tocar música de la alta sociedad, suave yailable. (cap. 3)

Posteriormente se añade a la banda un trompetista que cambió por completo la dinámica musical del grupo llevando así su nivel a otras alturas. Era un discípulo del gran trompetista King Oliver el mentor del hombre considerado la personificación misma del jazz: Louis Armstrong. Este nuevo trompetista llevaba consigo una sonoridad mucho más candente que la de la música recatada de alta sociedad. Esto era precisamente lo que Duke Ellington quería y por ello empezó a buscar músicos con esta sonoridad y dejar de lado la música suave y recatada. Su nombre era James Bubber Miley y la manera como hacía gruñir la trompeta se convirtió en un rasgo característico de la banda de Ellington. (Burns, 2001, cap. 3)

El escritor Stanley Crouch comenta en el documental de Burns (2001) cómo Ellington con tanta destreza sintetizaba y tomaba influencias musicales de muchos orígenes y los reinventaba. Desde el ragtime que escuchaba de pequeño, pasando por los sonidos más sofisticados de los pianistas de *stride* en Nueva York, tomando influencias de Nueva Orleans de músicos como Jelly Roll Morton, Louis Armstrong y Sidney Bechet. (cap. 3)

El documental *Jazz* de Ken Burns (2001) relata que cuando el club *Hollywood Inn*, donde eran residentes en Broadway cerca de Times Square fue reinaugurado como el *Club Kentucky* la principal atracción era la ahora llamada *Duke Ellington Orchestra*. Ya en 1924 Duke Ellington estaba desarrollando una gran reputación en Nueva York. En esa época Irving Mills se convierte en el mánager de la banda, quien en intercambio del 55% de los ingresos de la agrupación y la mitad de los derechos de publicación estaba comprometido a convertir a Duke Ellington en una estrella. (cap. 3)

“La historia de Ellington es la historia de la orquesta en la música de jazz. No hay una sola *big band* (...) que no tenga influencias directas o indirectas de Duke.” (Berendt, 1986, p. 27)

Luego de pasar cuatro años desarrollando una notoria popularidad en el *Club Kentucky*, un local de Harlem de gran prestigio llamado el *Cotton Club*, abría audiciones para una nueva banda. Mills hace los arreglos para que la orquesta de Ellington fuera a las audiciones y finalmente obtienen la residencia. Este es considerado el punto de giro más importante en la carrera de Duke Ellington ya que abrió un nuevo rango de posibilidades y una plataforma en la que, con su arduo trabajo, desarrolló el estilo de composición que lo distinguirían a lo largo de su carrera. Esto puede ser apreciado en obras maestras como *East St. Louis Toodle-oo* y *Black and Tan Fantasy*. (Burns, 2001, cap. 3)

Entre los principales solistas que tenía Duke en el Cotton Club estaban el trompetista Bubber Miley, el trombonista Joe 'Tricky Sam' Nanton y el saxo barítono Harry Carney. Con Miley y Nanton creó Duke su '*jungle style*', en que la expresión producida por los efectos de gruñido de trompeta y trombón hace pensar en los quejidos de una voz en la selva nocturna. (Berendt, 1986, p. 126)

En la edición de *The Duke Ellington Reader* de Mark Tucker (1993), este comenta que: "En 1927 comienza una nueva fase en la carrera de Duke Ellington al conseguirse un puesto en el *Cotton Club*, uno de los locales nocturnos de primera de Nueva York en esa época (...) Bajo la gerencia del mafioso Owney Madden ofrecía espectáculos de alta factura con música potente, coristas, coreografías sensuales, números exóticos y mucho *hot jazz*." (p. 29)

El sexteto luego creció para convertirse en un ensamble de 10 músicos. Ellington escogía sus músicos por su capacidad expresiva individual y personal. Ellington ensanchó su banda hasta 14 músicos y así pudo ampliar su alcance creativo en la composición. (Biography.com, 2010)

Su manera de componer era atrevida, osada y poco convencional como afirma el crítico Gary Giddins en el documental de Ken Burns (2001). Su armonía era innovadora y desafiante. La caracterización musical exótica y misteriosa desarrollada en ese tiempo obtuvo el nombre de estilo de la jungla. Como afirma el trompetista Winton Marsalis en el documental de Burns: "A él le gustaban las cosas carnales, él era como Dionisio o Baco, y estaba ahí participando activamente en esos shows exóticos y llenos de erotismo diciéndote de una u otra manera cómo debías hacer las cosas, por eso él era indispensable." (cap. 3)

Ellington conocía bien la sonoridad de cada instrumento pero componía no sólo para un instrumento sino para la personalidad, para el individuo que

estaba detrás de ese instrumento para que así pudiera expresarse genuinamente. “Las melodías típicas del blues, el característico sonido crudo de su trompetista Bubber Miley y su trombonista Joe Nanton influenciaron el distintivo sonido *jungle* o sonido de la jungla que Duke Ellington llegó a desarrollar.” (Biography.com, 2010) “Muchas piezas de Ellington son auténticos productos de la colectividad, pero es Duke Ellington el que preside esta colectividad.” (Berendt, 1986, p. 122)

Stanly Dance (2000) quien escribió *The World of Duke Ellington*, compila parte de los pensamientos de Ellington y su mundo para aquellos que han experimentado su música. Se muestra una concepción a través de una analogía con las artes culinarias: Plantea, como decía Duke, que el oído al igual que al paladar hay que educarlo. No se puede categorizar la música porque al final se trata de un asunto de gustos muy personales. Si una persona creció toda su vida solo comiendo pescado no puede reconocer otras opciones. Esta analogía rescatada de Duke Ellington, quien iba en contra de las categorías, plantea que categorizar no implica la buena calidad del chef o del músico al expresar su arte. Nos asegura que como pensaba Ellington: “Los críticos tienen su propósito pero a veces se ocupan más de lo que el artista dejó de hacer o debió haber hecho que de lo que hizo en sí.” (p. 6)

En 1927 Ellington fue el primero en utilizar como instrumento la voz humana –la de Adelaide Hall en su ‘Creole Love Call’. Posteriormente, hizo algo parecido con la soprano coloratura de Kay Davis. Hoy, la expresión ‘voz como instrumento’ se usa como un término bien definido. (Berendt, 1986, p. 127)

“A finales de 1927 la *Columbia Broadcasting System* (CBS) hizo una transmisión de radio desde el Cotton Club presentando a la orquesta de Duke Ellington, siendo este el primer líder negro de una orquesta que tuvo difusión en vivo a toda la nación.” (Burns, 2001, cap. 4)

El historiador y biógrafo James Lincoln Collier en el documental *Jazz* de Ken Burns (2001) afirma sobre las transmisiones de radio: “estas transmisiones radiales no necesariamente eran tarde en la noche sino que podían suceder en horas donde las familias clase media almorzaban, de manera que Ellington pronto se convirtió en un nombre reconocido en toda la nación.” (cap. 4)

Duke Ellington también tuvo participación en películas. La primera fue una película corta llamada *Black and Tan Fantasy* centrada en el compositor y su música. “En una era donde los negros eran estereotipados negativamente, Ellington era mostrado como un compositor serio.” (Burns, 2001, cap. 3) La pieza musical para esta película, desarrollada en tres partes, fue un trabajo ambicioso para su época.

No sería la única película donde participaría ya que, por arreglos de su manager Irving Mills, en 1930 participa en una película cómica de Hollywood titulada *Check y Double Check*. Era una película con una alta carga de estereotipos raciales que se remontaban a los shows *Minstrel* del siglo previo. Duke nunca se mostró ofendido por los códigos raciales de Hollywood y aprovechó la oportunidad para aumentar su fama ya que a ninguna banda de afroamericanos había tenido tal exposición. Estas serían las primeras de una considerable lista de participaciones en producciones fílmicas. Como se muestra en el documental *Jazz* de Ken Burns (2001) también en 1935 compone para la película musical *Symphony in Black* donde participa la cantante de blues Billy Holliday. (cap. 4) “Ellington también escribió orquestaciones para películas como *The Asphalt Jungle* de 1950 y *Anatomy of a Murder* en 1954.” (Biography.com, 2010)

En los años 30, durante la época de la gran depresión económica de los Estados Unidos, Duke Ellington fue una figura de inspiración y esperanza. Como comenta el crítico Gary Giddins en el documental de Ken Burns (2001):

Ellington inspiraba a millones un sentido de pertenencia y comunidad, de estar consciente de quién uno es y quien es el 'otro' para hacer del 'otro' menos 'otro' (...) a pesar de los problemas raciales de la sociedad, este sentido de patriotismo lo lograba sin protesta, ningún sentido de ironía ni sarcasmo, ni amargura en el discurso solo una gran disposición de maravillarse, deleitarse y sentirse muy orgulloso de quién uno es. (cap. 4)

El escritor Stanley Crouch comenta en el documental de Burns (2001) sobre el elemento inclusivo de la música de Ellington: "Una de las cualidades más destacadas de su música es que es étnica, negroide pero es inclusiva, invita a la unión no a la separación. Tiene un sentido profundo y civilizado de bienvenida." (cap. 4)

Duke Ellington prefería titular a su música como americana en vez de jazz y a todo el que lo impresionara le gustaba describirlo como "fuera de serie" o "más allá de alguna categoría." (Ellington, 2008)

Sobre cómo Duke afrontaba su condición social dada la segregación racial que se vivía en Estados Unidos, Berendt (1986) relata:

Cierto pequeño-burgués le escribió en una ocasión que lo mejor que podía hacer era irse por el camino más rápido a África con su música de selva; Duke le contestó con toda cortesía que por desgracia no le era posible hacerlo, porque la sangre del negro norteamericano se había mezclado tanto con la del que escribía esa carta a través de las generaciones que sería difícil incluso que lo aceptaran en África. (p. 124)

A principio de los años 30 la banda de Ellington se encontraba de gira constantemente. Durante esta época Ellington componía éxitos incesantemente y con una asombrosa facilidad. Fue en esta época que escribió las piezas más importantes de su carrera. Componía en trenes y autobuses, en carros rodando por autopistas, en servilletas en restaurantes y clubes, incluso en la bañera.

Ellington afirma haber escrito *Solitude* en 20 minutos recostado de una pared mientras esperaba entrar a grabar en un estudio. *Black and Tan Fantasy* en un taxi rodando hacia Central Park. Y el gran éxito *Mood Indigo* en 15 minutos mientras esperaba a que su mamá le terminara de preparar la cena. (Burns, 2001, cap. 7)

Las piezas más conocidas de Duke Ellington son: *It don't mean a thing if it ain't got that swing*, *Sophisticated Lady*, *Mood Indigo*, *Solitude*, *In a mellow tone*, *Satin Doll* y *Don't get around much anymore*. La parte más impresionante de Ellington era la creada durante sus etapas de gira. Fue en esta etapa cuando escribió *Mood Indigo* la pieza que lo catapultó a la fama. Cuando le preguntaban qué lo inspiraba a componer él respondía: “El hombre y mi especie son la inspiración de mi trabajo. Trato de captar el carácter, humor y sentimiento de mi gente.” (Ellington, 2008)

Gran parte de los éxitos de esta época de Duke Ellington fueron presentados por la entonces vocalista del grupo Ivy Anderson en los años 30. (Biography.com, 2010)

El documental Jazz de Ken Burns (2001) muestra que en 1933 Ellington estuvo de gira por Europa y fue un triunfo total. Un crítico británico afirmó que Ellington tenía: “una verdadera universalidad *shakespeareana*.” De regreso hizo una gira de 12 semanas por el sur de los Estados Unidos que también fue un éxito. El crítico musical del diario *Dallas News* llamo a Ellington: “El Stravinski africano que borro las líneas de color entre el jazz y la música clásica.” (cap. 4)

Sin embargo los problemas raciales permanecían. Los espectadores negros no podían ver las presentaciones sino desde los balcones de los teatros. En varios hoteles y restaurantes blancos, todavía rechazaban a Ellington y su banda. El manager Irving Mills que era blanco y Ellington resolvieron viajar en su propio vagón de tren privado donde la orquesta pudiera comer y dormir en los

andenes durante las giras. Ante la extrañez de los observadores Ellington y la banda decían con una gran sonrisa y buen humor: “Así viaja el presidente, se hace lo mejor que se puede con lo que se tiene.” (Burns, 2001, cap. 4)

El 27 de mayo de 1935 su madre Daisy Ellington muere de cáncer. Esto le produjo una gran depresión. Se encerró en el apartamento que compartía con ella en Nueva York, bebía fuertemente y no se reunió con nadie por semanas. Pero poco a poco comenzó a trabajar de nuevo. Entonces le compuso a su madre un tributo lleno de melancolía llamado *Remanescence in tempo*. Por poseer una forma extendida de composición recibió críticas desfavorables y lo incitaron a seguir haciendo músicaailable de corto formato. Por los próximos 40 años Ellington siguió experimentando e innovando con su música, siendo fiel a su identidad musical y cosechando éxitos. (Burns, 2001, cap. 4)

Como afirma Berendt (1986) Ellington anticipó lo que hoy se llama *Cuban Jazz*, o *Latin Jazz*, un antecesor directo de la salsa, con los arreglos de *Caravan*, el tema compuesto por su trombonista puertorriqueño Juan Tizol.

Harvey G. Cohen (2010) en su libro *Duke Ellington's America* relata cómo el compositor es un héroe cultural al manejar, de una manera muy diestra, las diferencias entre los distintos mundos y clases sociales donde se desenvolvía. “Miles de documentos demuestran como Ellington mediaba las tensiones entre el arte popular y el arte serio americano.” (p. 3)

La popularidad de Ellington nunca había sido tan grande y su música nunca había sido tan rica como en los años 40. “A principio de los años 40 Ellington empieza a experimentar con composiciones extendidas y grandes formatos de la música clásica.” (PBS, 2001)

Para esa época Berendt (1986) establece que el contrabajista de la banda de Ellington, Jimmy Blanton hizo del contrabajo el instrumento que es hoy para

el jazz. En los años 40, Blanton junto con el saxo tenor Ben Webster fueron una de las figuras más importantes en la banda de Duke así como en la historia del jazz. (p. 29)

Esta riqueza de Ellington en esta época también se debía en parte gracias a un nuevo miembro de la banda, Billy Strayhorn, quien como afirma la nieta de Duke Ellington, Mercedes Ellington en el documental de Burns (2001), Billy Strayhorn “es considerado la segunda persona más importante para la vida de Duke Ellington después de su madre Daisy.” (cap. 7)

Era un compositor y pianista de solo 23 años que Ellington conoció en Pittsburgh en una de sus giras. La interpretación de una de sus piezas *Sophisticated Lady* y sus propias composiciones lo impresionaron tanto que Ellington lo invitó a que se reunieran en Nueva York. Como cuenta el documental *Jazz* de Ken Burns (2001) la primera vez que Billy Strayhorn fue a visitarlo, compuso una canción basada en las indicaciones para llegar en tren a la casa de Ellington en Harlem. Esta pieza, *Take the 'A' Train*, fue un éxito tan rotundo que se convirtió en el tema principal de la banda de Ellington. (cap. 7)

Billy Strayhorn y Duke Ellington eran personalidades diametralmente opuestas pero llegaron a desarrollar una relación musical y afectiva muy fuerte. Billy Strayhorn se convirtió en el colaborador de Ellington por un importante tramo de casi 30 años en su carrera. Era como si pudieran leer sus pensamientos musicales. Ellington aseguraba que Strayhorn era “su mano derecha, su mano izquierda, todos los ojos que ven detrás de mí, todas mis ondas cerebrales están en su cabeza y todas sus ondas en la mía.” (Burns, 2001, cap. 7)

Para mediados de 1950 Duke Ellington, a pesar de su gran fama internacional, atraviesa una crisis ya que varios de sus mejores músicos lo habían abandonado. Como afirma el documental de Burns (2001) se rumoraba

que la orquesta no podía seguir de gira. Pero en 1956 es invitado al festival de jazz en Newport. Ellington consideró esta oportunidad para vigorizar nuevamente su carrera y compuso una pieza llamada *The Newport Festival Suite*. Tuvo buena acogida con la audiencia pero cuando estaba finalizando la gente empezaba a ponerse de pie y retirarse al estacionamiento. (cap. 9)

De repente Ellington hizo el llamado para tocar uno de sus clásicos *Diminuendo in Blue / Crescendo in Blue*. La gente que se retiraba se detuvo y se devolvieron a ver lo que ocurría. Las cosas empezaron a remontar a un gran frenesí. Una mujer de muy buena presencia espontáneamente empezó a bailar y se subió al escenario. La gente empezó a entusiasmarse tanto que el organizador le pedía a Ellington que detuviera la música pronto por temor a disturbios. Pero Ellington nunca detuvo al saxofonista Paul Gonsalves que realizó magistralmente un solo que duro 27 coros mientras la gente enloquecía y bailaba. Luego de esto pidieron cuatro temas más. El disco de este concierto vendió cientos de miles de copias. Más copias de las que Duke Ellington nunca había vendido en el pasado. Su carrera se veía resurgir. (Burns, 2001, cap. 9)

“Ningún otro *band-leader* ha sabido mantener unida una orquesta por tanto tiempo como Duke (...) no hubo en veinte años más de seis o siete cambios de verdadera importancia.” (Berendt, 1986, p. 26)

Billy Strayhorn muere de cáncer el 31 de mayo de 1967. Esta fue una gran pérdida para Ellington. Sin embargo a lo largo de 50 años, como afirma Berendt (1986), conocedores de Ellington consideran que el período posterior a la muerte de Billy Strayhorn ha sido, tanto en el aspecto de composición como en el que se refiere a los conciertos dados y giras emprendidas por la orquesta, como uno de los más ricos y fructíferos de su obra.

Durante los años 60 Ellington se mantuvo de gira constantemente reinventándose. El crítico Gary Giddins comenta en el documental de Burns

(2001) que la “última década de Ellington es una de las mejores en toda su carrera. Luego de la muerte de Strayhorn, Ellington se ve obligado a compensar la pérdida lo cual lo hace componer más que nunca.” (cap. 10)

Duke Ellington ha influenciado a millones de personas en el mundo. Le dio a la música americana su propio sonido. En sus 50 años de carrera realizó más de 20.000 presentaciones en Europa, Latinoamérica, El medio Oriente y Asia. El legado de Duke Ellington trasciende y se renueva con cada generación. (Ellington, 2008)

Duke Ellington muere en Nueva York el 24 de mayo de 1974 de cáncer de pulmón y neumonía. Más de 12.000 personas asisten a su funeral en la catedral de San Juan el divino. Como Ken Burns (2001) expone: “Sus restos están enterrados el cementerio Woodlong en el Bronx, no muy lejos de Louis Armstron y al lado de su madre quien fue la primera en decirle que estaba bendecido.” (cap. 10)

1.3 El documental

Según Maza Pérez y Cervantes de Collado (1994) “El documental es un documento o testimonio sobre un aspecto de la realidad registrado a través de un medio audiovisual.” (p. 295)

El profesor de Guión Documental de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB) considera al documental como “un género audiovisual realizado basándose en material capturado de la realidad.” (García, comunicación personal, 31 de agosto de 2011) “El documental no presenta contenidos que posean un valor noticioso o de actualidad. La intemporalidad del tema es un factor esencial para poder calificar como documental a un producto audiovisual de carácter informativo.” (Maza Pérez y Cervantes de Collado, 1994, p. 295)

De igual manera García (2011) plantea que la estructura y organización de sonidos e imágenes determinan el tipo de documental. Hilliard (2000) expone que el documental posee un amplio potencial creativo a pesar de estar basado en la realidad. (p. 183) Por ende “el documental puede dividirse en el mismo número de sub-productos que el drama.” (Maza Pérez y Cervantes de Collado, 1994, p. 295)

“Sin tratar de establecer una tipología exhaustiva, podríamos clasificar a los diferentes tipos de documentales de acuerdo al propósito con que fueron realizados.” (Maza Pérez y Cervantes de Collado, 1994, p. 295) El documental puede clasificarse como informativo por ser creado con el fin de informar. Puede clasificarse como persuasivo por tener la finalidad de persuadir. Una tercera clasificación del documental es reflexivo o de creación de conciencia si su realización tiene el objetivo de producir una reflexión o de crear conciencia. En cuarto lugar podemos clasificar al documental de motivación a la acción si se plantea con el propósito de motivar a la audiencia a una conducta o acción particular. Finalmente también podemos clasificar al documental de entretenimiento si su fin es entretener.

Como expone Barnouw (1996) en la historia del cine documental, Dziga Vertov representa un antecedente del documental en la Unión Soviética de principios del siglo XX. Con su *Cine Ojo* utiliza la cámara para representar la realidad tal cual sucede. (p. 50)

Otro representante histórico del cine documental es Robert Flaherty con el documental *Nanook el esquimal* que tuvo un impacto considerable en la audiencia de los años 20. (Barnouw, 1996, p. 34) Este último documental y otros de la época evidencian que “los primeros documentales de la historia fueron además de informativos, persuasivos y de entretenimiento.” (Maza Pérez y Cervantes de Collado, 1994, p. 296)

En 1934 surge el documental *El triunfo de la voluntad* de Leni Riefenstahl con un alto contenido propagandístico durante la Alemania Nazi. Esta corriente motorizada con la maquinaria de Goebbels y adicionalmente por otro lado la corriente de producción propagandística soviética plantean el reconocimiento del poder persuasivo del cine documental. A posteriori, como Maza Pérez y Cervantes de Collado (1994) nos plantean, en la década de los 60 la aparición de manera abierta de la subjetividad en el terreno documental se convirtió, a partir de entonces, en “algo aceptable y normal dentro de este tipo de productos informativos.” (p. 296)

Hilliard (2000) presenta el siguiente planteamiento sobre el documental:

Después de las dramatizaciones, se dice que el documental es la máxima forma de expresión en radio y en televisión. Muchos comunicadores dicen que, puesto que combina la información, los eventos especiales, el reportaje, la musicalización y el drama, ciertamente es lo más artístico en los medios. En su mejor aspecto, el documental sintetiza el arte creativo de los medios masivos y, al interpretar el pasado, analizar el presente o anticipar el futuro, contribuye especialmente a que el público tenga un mejor entendimiento. En ocasiones, todo esto se da en un solo programa, dentro de una forma dramática que combina sentido intelectual y el emocional. (p. 183)

1.3.1 *El documental radiofónico*

El documental radiofónico “trata de recoger el valor documental y testimonial de la palabra – mediante el montaje de entrevistas realizadas en el ambiente natural de sus protagonistas.” (Muñoz y Gil, 1988, p. 142) Adicionalmente estos autores afirman que algunos tratadistas consideran al documental radiofónico como una variante del reportaje. Sin embargo el

documental radiofónico tiene peculiaridades que le confieren el carácter auténtico de género radiofónico.

Las diferencias del documental radiofónico con el reportaje, según Muñoz y Gil (1988) radican en que el documental recoge abundancia de testimonios y las entrevistas tienden a ser prolongadas y espontáneas. Por ello la garra del documental está en la explicación profunda de los participantes. Adicionalmente como consecuencia de lo anterior el tiempo de producción y realización del documental es más largo y pausado “sin el agobio de la actualidad apremiante.” (p. 143) que, por el factor de intemporalidad del tema, como está expuesto en el capítulo previo sobre el documental, no persigue un valor noticioso. Finalmente su extensión y unidad temática lo convierten en un programa en sí mismo. Muñoz y Gil exponen un ejemplo regular de una hora y media de duración de programa.

Mario Kaplun (1978) afirma que la radio nos ofrece también recursos para hacer piezas informativas sobre temas de diversa índole. A este tipo de piezas las llamamos “relato con montaje.” (p. 146) “Cuando el radioyente interpreta el mensaje y produce la imagen auditiva, está descodificando la imagen sonora, descomponiendo la realidad percibida en el mismo sistema de relaciones significativas que la produjo.” (Balsebre, 2004, p. 175)

Por ello tener presente que el relato escuchado trata sobre algo real produce una conexión profunda con la audiencia. Según Kaplun (1978) “el relato montado utiliza algunos recursos del radiodrama (...) pero se diferencia de él en que no desarrolla una acción dramática sino que se centra en un enfoque periodístico y se basa en un relato como eje.” (p. 146) Por otra parte en cuanto a la temática Muñoz y Gil (1988) afirman que el documental radiofónico “tiene un medio idóneo para los programas culturales.” (p. 142)

“A través de la imagen auditiva, el radioyente visualiza la realidad radiofónica, una realidad codificada por el lenguaje radiofónico o sistema semiótico de la imagen sonora.” (Balsebre, 2004, p. 175) Tratándose de testimonios y hechos reales esta descodificación posee un mayor grado de impacto en el oyente. Kaplun (1978) nos indica:

Evidentemente, las entrevistas son el principal alimento de un reportaje; pero no el único. Se insertan también ruidos reales grabados en el terreno, breves charlas o declaraciones testimoniales (...) En fin, se apela a todos los recursos documentales posibles para ilustrar el tema y darle una presentación variada y vivaz. Algunos libretistas intercalan a veces breves flashes dramatizados con actores y montaje sonoro. (p.145)

En cuanto al elemento narrativo: “En contra de lo que puede parecer, el documental radiofónico no está inspirado en el cine, sino a la inversa: el cine se ha basado en esta forma de expresión radiofónica.” (Muñoz y Gil, 1988, p. 143)

1.3.2 *El docudrama*

La Real Academia Española (2001) define al docudrama como “género difundido en cine, radio y televisión que trata, con técnicas dramáticas, hechos reales propios del género documental.”

Si la obra “suena” a vida real, si se relaciona con situaciones, ambientes y hechos que son familiares al oyente, mantener la atención de éste con un radiodrama es más fácil que con cualquier otro formato; y es también más fácil lograr su participación intelectual y emocional.

(Kaplun, 1978, p. 147)

El docudrama es un “género que se encuentra entre el documental y el dramático, en el que se narran sucesos reales con intervención directa de alguno de sus protagonistas.” (Muñoz y Gil, 1988, p. 209)

Según Kaplun (1978) “La historia puede ser real o imaginaria; pero en uno u otro caso, el oyente se sentirá involucrado en ella; identificado, consubstanciado con el problema que la pieza dramática desarrolla y con los personajes que la viven.” (p. 146)

En el caso radiofónico Muñoz y Gil (1988) plantean que con el docudrama “se trata de construir determinados hechos con la mayor veracidad posible. A veces son narrados, en otras ocasiones son interpretados.” (p. 209)

II. MARCO METODOLÓGICO

2.1 *Planteamiento del problema*

¿Es posible la realización de un documental radiofónico, con la narración del vocalista de jazz Andrés González, que contándonos sus descubrimientos y anécdotas, deleve la importancia del legado del compositor norteamericano de jazz Duke Ellington?

2.2 *Objetivos*

2.2.1 *Objetivo General*

Realizar un documental radiofónico con fines informativos y de entretenimiento sobre el compositor norteamericano de jazz Duke Ellington desde la perspectiva del vocalista de jazz Andrés González a través de su historia y experiencia de descubrimiento.

2.2.2 *Objetivos Específicos*

- Investigar el legado del compositor norteamericano de jazz Duke Ellington.
- Elaborar una muestra de músicos representativos del movimiento del jazz en Venezuela con los que se ha encontrado en su trayectoria y entrevistarlos para la realización de la pieza documental.
- Identificar una selección musical representativa de los temas más importantes de Duke Ellington e insertarlos de manera acorde a la narrativa de .

2.3 *Justificación*

La importancia de la realización de este documental radiofónico posee varias dimensiones. En primer lugar es importante para nuestra cultura venezolana local en cuanto a que promueve su talento musical. En este documental aparecerán personajes representativos de gran trayectoria en el movimiento del jazz hecho en Venezuela. A su vez contribuye al talento emergente ya que su realizador y locutor es a la vez músico del género.

Dar a conocer el legado del compositor Duke Ellington presenta un enriquecimiento cultural a cualquier escucha interesado en el tema. Todo conocedor de jazz podrá disfrutar de una perspectiva presentada por el realizador del documental a través de su anécdota personal. Se hablará de un maestro muy famoso del género y la historia de aprendizaje de un músico joven. El disfrute a manera de entretenimiento no sólo se da para los conocedores del género sino se presenta como una historia para todo público.

La posibilidad de hacer de este documental un producto mediático apreciable por el público en general radica en su perspectiva primordialmente humana. No pretende ahondar en profundidades avanzadas de tecnicismos musicales. Esto no quiere decir que no se tocarán temas ni se realizarán comentarios sobre estética y estilos que pueden ser entendidas por cualquier persona con un grado moderado de cultura. Si bien estos detalles meramente musicales son de gran importancia, ellos estarán flotando a través de una historia que posee una secuencia lógica de hechos que procura transmitir y compartir prioritariamente una experiencia humana.

Naturalmente es una producción dirigida a personas claramente identificadas e interesadas con el hecho musical y con el género de jazz en particular. Pero también ofrece reflexiones humanas independientemente del origen de la pasión.

Se presentan un reto y una propuesta al buscar educar y entretener. Algo que si bien no es absolutamente innovador, es poco común en un medio como el auditivo. Independientemente de las demandas de consumo de las posibles emisoras asociadas a la audiencia meta de este documental, se está realizando una producción apreciable por el oído humano mas el canal a utilizar puede ser diverso. Tampoco es objetivo de esta tesis encerrarse a un solo canal para su difusión.

Se utiliza el medio auditivo y el recurso de montaje radiofónico de manera libre y a la expectativa de cualquiera que sea su posible impacto a través de cualquier canal. Por ende podemos considerar un posible foco experimental a posteriori en otro trabajo de grado que desee estudiar el impacto en algún canal determinado de producciones como la presentada aquí. De manera que se trata de una producción para un medio sencillamente auditivo sea difundido por alguna emisora de radio, en medios portátiles como discos o por Internet.

Como se ha comentado anteriormente conocer a Duke Ellington no sólo plantea un privilegio para audiencias motivadas por la música, sino también a todas aquellas personas preocupadas por el ser humano y sus dilemas. Es una propuesta que a pesar de lo claramente delimitada y segmentada a nivel temático, toca un punto claro en cuanto a lo grandiosa que puede ser una persona sin importar su proveniencia y condiciones sociales. Se considera que esto beneficiaría mucho a la cultura de nuestro país.

2.4 Delimitación

Este documental radiofónico busca centrarse en los relatos de las experiencias vividas por el vocalista de jazz desde su partida a Washington D.C. en febrero de 2005 como comienzo de sus estudios musicales y descubrimiento de la vida del maestro Duke Ellington en esa misma ciudad. Se enfocará en características musicales en términos fácilmente entendibles por el público en general que aprecie la música. También se enfocará en características humanas importantes del maestro Duke Ellington. No se enfocará en características demasiado técnicas o especializadas a nivel musical.

Hablará sobre estilos de música, temas musicales del autor y su trascendencia. El relato de las experiencias de Andrés González intenta cubrir brevemente hechos de la recolección de datos y la producción musical. Con respecto a los lugares comprendidos en el relato se encuentran: Washington D.C. y Caracas. En cuanto a los tópicos de la vida de Duke Ellington se hablará de algunos de sus temas musicales más importantes, estilos y aportes más significativos a la música. También se hablará de rasgos biográficos y de personalidad particulares que hacen pertinente la conexión con el relato del documental.

2.5 Recursos y factibilidad

A nivel creativo se necesita un buen criterio de organización y estructuración narrativa vinculándola a las piezas musicales destacadas del compositor durante el relato. La información de la vida del compositor Duke Ellington y las fuentes de grabaciones reconocidas mundialmente de sus piezas son de acceso común al mundo entero a través de Internet. También a través de bibliotecas de audio más específicas a las cuales el realizador del documental tiene acceso.

Para la producción se requiere en primera instancia la capacidad de grabar con un equipo (micrófonos, sistema de grabación) y condiciones ambientales de estudio adecuadas al hacer las tomas. También se requiere un sistema de edición y montaje de audio. En cuanto a equipo técnico se cuenta con una laptop MacBook Pro actualizada con sistema de grabación, edición y montaje GarageBand y con posibilidad de actualización a un sistema de audio como Protools de M-audio que presenta una herramienta profesional que si bien no es indispensable para lograr una buena pieza final, podría ofrecer herramientas para el manejo de detalles sonoros que se deseen. También se cuenta con la microfónica profesional adecuada que igualmente pertenecen a los recursos técnicos que posee el realizador.

Para la producción musical se requerirían músicos profesionales, horas de estudio y de postproducción. Se está considerando alrededor de tres o cuatro piezas a grabar lo cual entra dentro de las posibilidades presupuestarias del realizador. Se tiene de igual manera acceso y conocimiento del mercado de estudios y productores ya que el realizador tiene experiencia en el proceso de producción y grabación musical. Se cuenta con el apoyo de un técnico en sonido que está al tanto de este proyecto.

Las entrevistas con los músicos venezolanos, quienes serán fuentes vivas que narrarán brevemente su percepción sobre Duke Ellington, requieren un tiempo y coordinación. Los músicos considerados han compartido musicalmente con el realizador del documental. El acceso a los mismos no presenta mayor complicación. Entre los músicos reconocidos considerados están la vocalista y profesora de canto Marisela Leal; el baterista Andrés Briceño, director de la Simón Bolívar Big Band Jazz con quienes el realizador ha hecho presentaciones, entre otros músicos con quienes se ha compartido experiencia de tarima o relación amistosa.

2.6 Modalidad de tesis

III Proyecto de producción

Submodalidad:

1 Producción Audiovisual

- Producción Radiofónica (Informativo - Documental)

III. ELABORACIÓN

3.1 *Guión*

3.1.1 *Idea*

El gran legado musical e histórico del compositor Duke Ellington es develado por la búsqueda de un joven estudiante que acude a grandes músicos de su país.

3.1.2 *Sinopsis*

El jazz es considerado entre las expresiones artísticas más importantes del siglo XX. Duke Ellington, uno de los maestros más importantes y el compositor más prolífico de su historia, dejó a la humanidad un increíble legado. Con innumerables premios y reconocimientos durante su vida, este legado trasciende su música por su calidad humana. Andrés González, un joven estudiante venezolano documenta un tributo a este gran compositor. En su trayecto que va desde su descubrimiento en Washington DC, se encuentra con una privilegiada muestra de músicos venezolanos que hablan del gran maestro del jazz y participan musicalmente. Gonzalo Teppa, en el contrabajo. Andrés Briceño como director de Big Bands. Gerry Weil como el gran maestro pianista de Venezuela junto al pianista Alberto Lazo y la cantante Marisela Leal comparten este homenaje musical a un hombre extraordinario.

3.1.3 *Tratamiento*

La voz natural de un joven empieza comentando sobre la importancia del jazz. Este narrador personaje habla directamente al público con la intención de compartir personalmente uno de los mayores placeres humanos: la música. Toda la música a mostrar será música compuesta, interpretada o arreglada por el gran maestro del jazz Duke Ellington.

Aparecen ambientaciones sonoras que evocan situaciones reales acordes a la narración de Andrés González. La primera ambientación es en un aeropuerto y ahí nos cuenta su acercamiento al jazz y su fascinación por este importante personaje del siglo XX. De manera expresa no se busca una identificación explícita del nombre o proveniencia de este personaje narrador. Se trata sólo de la manera cómo se expone el punto de vista del realizador.

Para el público se infiere que es un joven que habla de música y relata situaciones acordes a las ambientaciones, a los personajes que nombra y a la música. La información sobre quién es este personaje y qué hace va surgiendo naturalmente y no es el tema principal sino una manera ingeniosa de conectar las entrevistas y presentar los temas. Se considera que este tratamiento narrativo estimula la curiosidad de la audiencia para resaltar el tema principal que es el legado del gran maestro compositor y los grandes músicos venezolanos entrevistados.

A pesar del medio utilizado, el relato y la secuencia completa del documental se propone con una postura de apreciación más parecida a la fílmica o televisiva que a la radiofónica. Expresamente no se aplica el recurso de la reiteración usualmente utilizada en los medios radiofónicos para ubicar a un escucha que sintonice el documental en una etapa avanzada. En este caso se propone como un programa a ser apreciado de principio a fin con una audiencia atenta. Esto no quiere decir que un oyente al sintonizar el programa comenzado no pueda comprender ni disfrutar el programa sino que pudiera perder parte del

relato de la motivación del realizador lo cual, como dicho anteriormente, no es el tema principal a documentar aunque si es considerado un recurso original valioso.

Se busca estimular y explicar la aparición de los músicos participantes y sus declaraciones entre ambientes sonoros y dramatizaciones. Acorde con estas narraciones aparecen temas musicales originales, temas musicales interpretados por los personajes, datos históricos y anécdotas. El motivo en común es compartir las percepciones, el respeto y la admiración para rendir homenaje a uno de los compositores más prolíficos de la historia. En esta situación puede producirse un cambio a un tono típico de una entrevista radiofónica lo cual es completamente esperado por tratarse de entrevistas regulares. De manera que esto plantea varias dimensiones: la de la información propia del documental, la música y los datos de las entrevistas; la dimensión de las situaciones reales como las interpretaciones musicales en vivo y las conversaciones; la de las recreaciones o ilustraciones dramáticas de cómo se está realizando el documental y cómo una situación o un personaje lleva al otro (el punto de vista del realizador).

La duración del programa es de 50 minutos presentados en dos bloques de 25 minutos. Por tratarse de un documental cuyo motivo principal es la música y tomando en cuenta que se desea presentar una muestra de temas, tanto originales de Duke Ellington como interpretados por músicos venezolanos, el tiempo requerido es mayor. Es decir que no se trata de un documental en el que se muestra información hablada solamente. El tiempo y la pausa necesaria para la apreciación musical son elementos requeridos y considerados desde la concepción de este proyecto. Su finalidad no es exclusivamente informativa sino de entretenimiento.

Adicionalmente por tratarse de un documental radiofónico y no un reportaje nos encargamos de realizar un programa completo y autónomo. Tal

como lo afirman los autores sobre *documental radiofónico* Muñoz y Gil (1988) quienes exponen un promedio de hora y media para un documental radiofónico completo (ver p. 36 para.2).

El primer bloque principalmente expone la situación de búsqueda del narrador personaje y da información sobre Duke Ellington. Sólo se muestran dos temas musicales completos para ser apreciados en su totalidad y los demás temas aparecen de fondo durante las entrevistas acompañados de narración. Este bloque finaliza con la interpretación y el encuentro como punto climático con el gran maestro venezolano Gerry Weil. Este es considerado el de mayor autoridad y experiencia musical del grupo de los entrevistados y estará conversando en el siguiente bloque. De esta manera se busca enganchar a la audiencia.

El segundo bloque comienza con una balada interpretada por Duke Ellington junto a John Coltrane y se desarrolla la conversación con Gerry Weil. Este segundo bloque se centra más en la realización musical para rendirle un homenaje y grabar unos temas musicales del gran maestro norteamericano del jazz. En esta segunda parte se muestran cuatro temas musicales completos, dos más que en la primera parte. Aunque se continúa dando información sobre Duke Ellington, el jazz y los músicos venezolanos, la proporción es menor y el ritmo de narración distinto ya que se cuenta con mayor cantidad de ambientaciones como por ejemplo la casa del pianista Alberto Lazo, la llamada telefónica para coordinar el estudio y el recuerdo del encuentro con una presentación espontánea en el bar de jazz.

Solo se busca destacar de una manera muy sobria y recatada, a veces racionada o inexistente, la proveniencia y experiencia de los músicos entrevistados. Se espera que la audiencia tenga un previo conocimiento general y un interés por los talentos musicales venezolanos que intervienen. De manera que se produzca un encuentro grato y natural. Para la audiencia que no conozca

el grado de autoridad de cada entrevistado puede sentirse estimulada de igual forma a conocer un poco más sobre el interlocutor y sobre el gran maestro de quién se está hablando.

A continuación se presentan las reseñas biográficas de los músicos entrevistados en orden de aparición en el documental:

Gonzalo Teppa:

Contrabajista y compositor venezolano. Inicia su carrera musical a la edad de diez años en el Conservatorio de Música Vicente Emilio Sojo. Comienza estudios de contrabajo con el profesor Luis Guillermo Pérez. En julio de 1995, en Santander, España, recibe clases con el eminente maestro Ludwing Streicher. Regresa a Caracas, donde continúa y culmina sus estudios de contrabajo con el profesor Néstor Blanco en el Conservatorio de Música Simón Bolívar. Obtiene el título de Licenciado en Música, mención ejecutante del contrabajo, en la prestigiosa Universidad de Colorado, en Boulder, con el maestro contrabajista Paul Erhard. Realizo una maestría en pedagogía del jazz y contrabajo en la misma Universidad, donde estudió contrabajo con el maestro Mark Simon.

Se desempeñó como docente por tres años en la Universidad de Colorado en el área de improvisación y teoría del jazz. Fue solista del coro infantil Niños Cantores de Lara, bajo la dirección de la profesora Carmen Alvarado. Desde 1991 hasta 1995 fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Lara y en septiembre de 1995, ingreso a la fila de contrabajos de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar donde permaneció durante siete años. En abril de 2003, gana la competencia como mejor instrumentista en la Universidad de Colorado, teniendo el honor de tocar como solista, con la Orquesta Sinfónica de la Universidad, el concierto clásico del compositor Giovanni Bottesini para contrabajo y orquesta. En marzo del 2004 y 2005 es galardonado como Mejor

Solista del Año en los Estados Unidos, por la prestigiosa revista *Downbeat Magazine*, especializada en jazz.

En abril de 2004 y 2005 es premiado como mejor solista en el festival de jazz, realizado en la ciudad de Greeley, Colorado. Como compositor y ejecutante del contrabajo ha realizado tres producciones discográficas: *Designios*, *Travesías*, *Serpentina*, *ConTrabajos de Aldemaro* (Tributo al maestro Aldemaro Romero) y *The Trio*. Ha recorrido escenarios dentro y fuera de su país, entre ellos: México, Brasil, España, Estados Unidos, Colombia y Bolivia.

En el género del jazz, ha participado con excelentes agrupaciones y músicos tales como el flautista y saxofonista Nelson Rangel; el trompetista Wynton Marsalis; el trombonista Slide Hampton; el saxofonista John Gunther; los percusionistas John Hadfield y Luis Conte; el baterista John Von Ohlen; los pianistas Dave y Don Grusin; el saxofonista, flautista y también trompetista Ira Sullivan; el pianista Chip Stephens; el trompetista y director John Davis; el pianista Michael Pagan; el trombonista Conrad Herwig; el trompetista Tom Harrell; el trombonista Jiggs Whigham; el saxofonista Chris Potter; el pianista Pat Bianchi; el guitarrista Bill Kopper y el vibrafonista Doug Walter, entre otros.

En el género de la música venezolana ha participado con excelentes músicos como Ilan Chester, Simón Díaz, Aldemaro Romero, Cecilia Todd, María Rivas, Ensemble Gurrufio, Aquiles Báez, Claudia Calderón, Carlos Nene Quintero, Francisco Pacheco, Rafael el Pollo Brito, C4 Trio, Juan Tomas Martínez, Leo Blanco, Diego el Negro Álvarez, Guillermo Carrasco, Barquisimeto IV, Orlando Cardozo, Silvio Arocha, Javier y Jorge Montilla, Andrés Briceño, Biella Da Costa, Gerry Weill, Jesus Chucho Sanoja, Saul Vera, Pablo Gil, Alfredo Naranjo, Nuevas Almas, Grupo Santoral, Henry Linárez, Manuel Rojas, Danilo Rivero, Adolfo Herrera, Eddy Marcano, Rubén Rebolledo, Víctor Mesta, Marco Granado, Gustavo Caruci, Julio Andrade, Alberto José Cheche Requena, Jorge

Glem, Cesar Orozco, Alexis Cárdenas y Omar Acosta, entre otros. (Teppa, 2011)

Andrés Briceño:

Inicia sus estudios de percusión a la edad de 5 años, bajo la tutela de su padre Napoleón Baltodano. Continúa sus estudios musicales en Caracas en los conservatorios: Pedro Nolasco Colón, José Reina y el Simón Bolívar, donde estudia trompeta con el profesor José Cheo Rodríguez. Es Técnico Medio registrado y certificado, egresado del Tecnológico de Música de Valencia, mención Batería. Realizó curso de Arreglo y Orquestación con el profesor Alberto Naranjo e Improvisación en Jazz con el profesor Olegario Díaz. Ha participado en Master Class con los bateristas: Gregg Bisonette, Dennis Chambers, Kenny Aronoff, Alex Acuña, Terry Lee Carrington, Trilok Gurtu. Es el primer músico baterista en dar creación y adaptación a los tambores afro venezolanos en la batería. Su dedicación y profesionalismo lo han llevado a ser uno de los músicos venezolanos más reconocidos nacional e internacionalmente.

Ha tocado y ha realizado giras con artistas Internacionales y nacionales, como los flautistas: Dave Valentin, Néstor Torres y Pedro Eustache. Ha tocado con trompetistas de la talla de Arturo Sandoval, Nicolas Former, Charlie Sepúlveda; con el trombonista: Juan Pablo Torres; con los saxofonistas: Rolando Briceño, Paquito D'Rivera, Pablo Gil, Alejandro Avilés; los clarinetistas: Eddie Damiel, Mark Friedman, Benito Meza y Hernan Darío Gutierrez, Valdemar Rodríguez; los vibrafonistas: Dave Samuels, Alfredo Naranjo; los bajistas: Abraham Laboriel, Jeff Berlin, John Benítez, Carlos Sanoja, Xavier padilla; los percusionistas: Giovanni Hidalgo, Trilok Gortu, Alex Acuña, Changuito, Tata Guines, Djalma Corea, Angel Cachete Maldondo, Orlando Poleo, Pivo Márquez; los pianistas: Edward Simon, Mike Holober, Don Grusin, Danilo Pérez,

Christopher Sanger, Danny Mixon, Dave Kikoski, Richie Ray, Carlo Franchetti, Aldemaro Romero, Luis Perdomo, Otmaro Ruiz, Olegario Díaz, Francisco Morales, Silvano Monasterios, Gerry Weil, Mario Canogge, Charles Nagi; los guitarristas: Mike Stern, Steve Khan, Adam Rogers, Oscar Castro Neves, Leo Quintero, Bela Fleck, Raimundo Rodulfo y Saúl Vera, Roberto Giron; cantantes: Oscar De León, Bobby Cruz, Cheo Feliciano, Andy Montañez, Armando Manzanero, Simón Díaz, Pablo Milanés, Bobby Carcaces, Soledad Bravo, Lilia Vera, Cecilia Todd, María Conchita Alonso, Eliana Cuevas.

En aperturas de conciertos para: Yellow Jackets, John Scofield, Chuck Mangione, Earth, Wind & Fire, Michael Camilo, George Benson, Spyro Gyra, Lee Ritenour, Jean Luc Ponty, Stanley Clark, Rick Wakeman, María Betania D. Javan, Toquinho, Eddie Palmieri, Aldi Meola. En Jam Session con: Irakere, Chucho Valdéz, Gonzalo Rubalcaba y Zimbo Trio. Ha participado como Baterista invitado en conciertos con la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar, Orquesta Sinfónica Venezuela, Orquesta Juvenil de Carabobo, Orquesta Sinfónica Juvenil de Maturín, Orquesta Sinfónica Juvenil de Mérida y Orquesta Sinfónica de Maracaibo. Por otra parte ha realizado conciertos con la Andrés Briceño banda experimental de Caracas Jazz Big Band, Sinfónica Venezuela Big Band, Porfi Jiménez Jazz Big Band, Rafael Osuna Big Band, Nuevo Mundo Jazz Band.

En el año 94 graba su primera producción discográfica llamada *Gratitude* y ha participado en más de 80 grabaciones de artistas venezolanos. Ha obtenido dos premios nacionales: Casa del Artista como Músico del Año en 1994 e Instrumentalista del Año en 1997. En el 2004 recibe el Botón de la Ciudad del Sombrero, Estado Guárico. Decreto No 1, del 1° de marzo de 2004. También recibe la Orden Santa Cecilia en su única clase el Día del Músico el 22 de noviembre de 2004. La Alcaldía del municipio los Salias de San Antonio de los Altos le otorga la 'Orden Buen Ciudadano' en junio del 2009. Participó en el Festival del Caribe 2005 en Santiago de Cuba. Participó como ponente en el Festival de Percusión en la Habana, Cuba: Percuba. Dictó una Clínica de

Batería en el auditorio Simón Bolívar de la Embajada Venezolana, en la ciudad de Puerto España, Trinidad, y también participó como ponente en uno de los festivales más importantes: El Festival de Percusión del Conservatorio de San Juan de Puerto Rico.

Ha participado con su banda Andrés Briceño Jazz Band en los Festivales: Expo Hannover Alemania, Festival de Jazz de Caracas, Caracas Jazz Fest, Festival de Jazz del Hatillo, Festival de Jazz de Naguanagua, Festival de Jazz de Barquisimeto, Festival Jazz y sus Nuevas Tendencias, Festival de Jazz de Mérida, Festival de Jazz de Maracay, Festival de Jazz del Orinoco, Festival de Jazz de Margarita, Festival Internacional de Jazz de Lecherías, Water Brother Jazz Festival, Lyric Jazz Festival, Festival Internacional de Música del Hatillo, Festival de Jazz en el Centro, Festival Jazz al Parque de Bogotá.

Realiza giras nacionales e internacionales en países como: Estados Unidos, México, Costa Rica, Panamá, Colombia, Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Brasil, Argentina, Alemania, Francia y España. Su trabajo ha sido reseñado por revistas de bateristas como *Batería Total* de España, *News Beat* en Español de la prestigiosa empresa fabricante de platillos Sabian y la revista *Music Pro* de los Estados Unidos.

Está patrocinado actualmente por cuatro de las más prestigiosas empresas fabricantes: baterías Pearl, baquetas Vic Firth, cueros Remo y platillos Sabian. Ha sido profesor regular y de mejoramiento profesional de diferentes escuelas y academias de batería como: Musical Roma, Profesor fundador de la Roland Learning Center, Escuela de Música Essex, Escuela de Bateristas Sammdrummers, La Caja Escuela para Bateristas de Marco Machado en Maracaibo, Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM). Actualmente es el coordinador de la cátedra de batería y director del Big Band Jazz del Conservatorio Simón Bolívar de Caracas.

Gracias a su trabajo de investigación de la música afro venezolana a tenido contacto directo con personas de todo el país y del exterior, en diferentes festivales, conciertos, clínicas, seminarios y exhibiciones, en teatros, universidades, liceos, escuelas y espacios abiertos, todo para difundir la música venezolana, utilizando como medio, la batería, siendo este un instrumento de amplia aceptación y práctica internacional. En junio del 2009 realiza una gira nacional con el guitarrista norteamericano Adam Rogers. En septiembre de 2009 sale de gira con la Simón Bolívar Big Band Jazz por Colombia en tres festivales internacionales tales como: Ajazzgo en la ciudad de Cali, Jazz al Parque en la ciudad de Bogotá y Barranquijazz en la ciudad de Barranquilla; esta misma gira de conciertos la realizó con el pianista Edward Simon noviembre del 2009 hace un concierto con la música de Caribbean Jazz Project adaptada para big band con el maestro Dave Samuels y el percusionista venezolano Robert Quintero. (Briceño, 2011)

Gerry Weil:

Nace con el nombre de Gerhard Weilheim en Viena, Austria, en agosto de 1939, se radica en Venezuela en 1957. Aunque este creativo músico siempre tiende a ser ubicado en la categoría de jazz, Gerry Weil es un tecladista experimentador que igual ha desfilado por las entrañas del rock, tomado elementos de la música aborigen y géneros globales como el soul, el hip-hop y la electrónica para configurar su propia marca de fusión. A comienzos de la década de los 70 inició su carrera discográfica con *The Message*, un manifiesto de todo lo que venía a tomar protagonismo en la música pop orbital para el recién estrenado período. Allí se conjugan sonoridades de jazz, rock, soul y funk, produciendo un acercamiento espectacular al todavía subterráneo y desconocido hip-hop.

Después de *The Message*, Gerry Weil forma la referencial Banda Municipal donde da rienda suelta a su vocación por la búsqueda, poniéndose un paso adelante en la escena local gracias a su apropiación de elementos del folclore como la guasa y el merengue caraqueño. Para su posterior mixtura con el jazz y la música experimental. Grabando discos espaciada pero constantemente, Gerry Weil ha echado mano de la tecnología post moderna para hurgar en las posibilidades sonoras de cara al futuro. Después de cuatro discos totalmente diferentes llega buscando de nuevo lo orgánico, junto a los otros componentes del Gerry Weil Trío, el baterista Andrés Briceño y el contrabajista Carlos Rodríguez.

Con ellos graba *Profundo* en una onda acústica, explotando una atmósfera de música de cámara. Esta entrega encuentra a Weil explorando un universo ecléctico de composiciones propias y clásicos en mutación. Gerry Weil se ha presentado en todo el país, así como en Colombia y Alemania en el Festival de Jazz de Berlín en 1982. En República Dominicana en el Festival de Jazz de Casa Teatro en 2001. En Curacao en la Academia de la Música en 2002 y en La Habana, Cuba en 2003. Desde hace 35 años Gerry Weil se ha dedicado a la enseñanza musical, preparando a numerosos profesionales de tres generaciones. Actualmente dirige el Curso de Extensión de Armonía e Improvisación en el Instituto Universitario de Estudios Musicales (IUDEM). Igualmente da clases particulares especializadas en su hogar. (Weilheim, 2011)

Alberto Lazo:

Nace en Lima, Perú y se radica en Caracas donde se hace venezolano. Estudia siete años de piano y dos de solfeo, orquestación y arreglos en el conservatorio de Lima. En 1968 inicia su trabajo como músico en la orquesta Serenade. Desde 1968 a 1978 acompañó a dos de los más importantes artistas del Perú. Acompañó y grabó a cantantes y artistas de la época. En 1977 se

inicia como pianista en Venezuela trabajando en los hoteles Tamanaco Intercontinental y Caracas Hilton. En 1979 es elegido pianista del Festival Internacional de la Organización de Televisión Iberoamericana (OTI) en Caracas. Trabajó como pianista director de la orquesta Boite del Hotel Tamanaco Intercontinental.

Ha acompañado a un sin fin de artistas nacionales de la talla de: Mirla Castellanos, Neyda Perdomo, Mayra Martí, Nancy Ramos, Nancy Toro, Mirna Ríos, Estelita del Llano, Mirtha Pérez, Jose Luis Rodríguez. Fue de gira con Juan Vicente Torrealba y los Torrealberos a Puerto Rico, Santo Domingo y México. Ha estado en dos giras de dos meses con Isabel Pantoja por las ciudades de Buenos Aires, Panamá, Puerto Rico, Guayaquil, Quito, Lima, Montevideo, Nueva York y Miami.

Actualmente trabaja en el Hotel Meliá Caracas como director del grupo Cuerdas de Venezuela. De igual forma trabaja en el Hotel Renaissance de La Castellana. Es el pianista director musical de Devorah Sasha y de la cantante venezolana Soledad Bravo. (Lazo, 2011)

Marisela Leal:

Nace en Caracas, Venezuela, lugar donde realiza sus primeros estudios de música en las escuelas Juan Manuel Olivares y José Ángel Lamas. Viaja al Berklee College of Music, Estados Unidos, para estudiar arreglo, composición, piano y voz. Después de ocho años fuera del país, regresa para foguear su voz, haciendo coros para Frank Quintero y cantando como solista en los locales de jazz de la capital. Luego trabajó junto a músicos como Otmaro Ruiz, Eddy Pérez, Lorenzo El Diablo Barriendos y Aarom Serfati, integrantes del cuarteto Contraste; banda con la que alternará con el trompetista Arturo Sandoval, en el local Mau Mau, de Caracas. Así fueron sus comienzos.

En 1985, Marisela abre un pequeño sitio nocturno llamado Gala, lugar que se transformará en cita obligada para los amantes del jazz y de la música brasileña. En el Gala estuvo acompañada por Contraste y por otros músicos de relevancia como Junior Romero, el recordado Danilo Aponte, Héctor Hernández y Filemón Monterola. En esa época también comparte escenario con Le Cardice Jazz Trío, conjunto integrado por Gustavo Calles, Silvano Monasterio y Danilo Aponte. A partir de entonces, Marisela desarrollará un estilo en el que integra pop y jazz a composiciones del folclore venezolano. De esa época graba dos piezas que expresan la búsqueda de su estilo personal: *La Lágrima* y *Setoconao*; pieza pionera que era cantada por primera vez, después de que el Quinteto Contrapunto lo hiciera en 1965. *El Setoconao*, es grabado en formato de demo y presentado en el programa de radio de Moraima Blanco, en Jazz 95.5 FM, recibiendo una inmediata aceptación del público por lo singular de la propuesta.

De un concierto en el Ateneo de Caracas realizado en 1992, nace *Setoconao*, primera producción grabada bajo el sello Lyric. Con ése su primer disco, y ganando prestigio por todo el país con conciertos y festivales de relevancia como el Festival Caracas Fusión, comienza a montarse en escenarios y a compartir su tiempo con la enseñanza de canto popular, teoría e improvisación. Animada por ese espíritu organiza el primer concierto Alumnos de Marisela Leal en 2005. Su segunda producción discográfica, *Todo Brasil*, marca un momento decisivo en su carrera. Atraída desde niña por los ritmos brasileños, el nuevo proyecto, dedicado a ese género, es realizado con el patrocinio de Empresas Polar. Junto a su banda, efectúa una gira por las ciudades más importantes del país al tiempo que alterna con presentaciones periódicas en festivales y locales nocturnos de la capital.

Participa en programas de televisión y conduce, al lado de Oscar García Da Rosa, el programa radial Contacto Brasil, en la estación Jazz 95.5 FM. Durante tres años estuvo al frente de ese espacio de gran audiencia entre los amantes de la música brasileña. Vuelve al lado de Gustavo Carucí con *Dueña del Agua*, su tercer disco, el cual refuerza la propuesta de mezclar ritmos y sonidos, dándole un sello vigoroso y personal. Marisela Leal está preparando su cuarta producción discográfica, en la que la madurez de su experiencia y búsqueda viene expresada en la fusión de los sonidos de instrumentos y ritmos venezolanos con elementos del pop y del jazz. (Leal, 2011)

5.4 *Guión abierto*

Inicialmente este proyecto documental poseía la siguiente estructura de guión abierto:

Introducción.

Entrevista Gonzalo Teppa, Duke Ellington y el contrabajo.

Entrevista a Andrés Briceño, Duke Ellington, la batería y los big bands.

Entrevista a Gerry Weil, Duke Ellington, la maestría y el jazz.

Entrvista a Alberto Lazo, vamos a grabar temas de Duke.

Entrevista a Marisela Leal, la profesora de canto que guía.

Memorias y música original.

3.1.5 *Propuesta sonora*

Ambientación con efectos sonoros que evoquen movimiento y realidad de los hechos propios del documental. La música fluctuante entre el blues, el swing y la balada dan un carácter oportuno a la narración.

Naturalidad en la voz planteando familiaridad en la narrativa. Diseño sonoro y efectos realistas como apoyo de la narración para crear ambientaciones de aeropuerto, casa en los suburbios, bar-restaurant.

Silencios breves de fondo para enmarcar contundencia en algunas oraciones del narrador. Los temas musicales se entrelazan y aparecen de manera oportuna y rítmica con las declaraciones de los entrevistados a manera ilustrativa, acordes con la temática.

Toda la propuesta sonora se enmarca dentro de una situación en la que los amantes del jazz, músicos y radio escuchas se sientan a gusto.

3.1.6 *Guión técnico*

Estación:

Potenciales emisoras interesadas:

La cultural 97.7 FM, Ateneo FM 100.7, Jazz 95.5 FM.

Programa:

Documental radiofónico sobre el compositor Duke Ellington a través de las vivencias de Andrés González.

Producción General y Realización:

Andrés González

Guión:

Andrés González

Presentación de dos bloques de 25 minutos.

Duración total: 50 minutos.

CD #1: Música original.

CD #2: Ambientación, y tracks pregrabados de dramatizaciones.

CD #3: Entrevistas.

CD #4: Música producida y grabada en vivo.

NOTA: Todos los tracks van desde el principio y ya están previamente editados. Los tiempos de entrada y salida en los llamados a control están basados en los tiempos de los bloques del programa.

septiembre de 2011

3.1.7 *Ficha técnica*

Guión: Andrés González.

Asesoría: Carlota Fuenmayor.

Dirección Técnica: Andrés González.

Ingeniero de audio de campo: Alejandro Silva.

Ingenieros de audio del Estudio Jazzmanía:

Javier Casas y Alejandro Díaz

Dirección Musical: Alberto Lazo

Producción general y realización: Andrés González.

Narración: Andrés González.

3.2 *Etapas para la elaboración*

3.2.1 *Preproducción*

El diseño de esta producción estuvo basado principalmente en los recursos con los que se contaban en un principio. Este fue el punto de partida para confeccionar la idea y el guión abierto para el documental. No se comenzó desde la idea misma o desde un guión sino que se aprovechó al máximo los recursos con los que se contaba originalmente para poder garantizar una producción de calidad.

En este caso se tomó en cuenta la cercanía con los músicos venezolanos y se supo desde un principio que se quería trabajar con el jazz y con el gran compositor Duke Ellington. Se tomó en cuenta el elemento autobiográfico y la capacidad de ejecución musical también para utilizarlo de manera original como punto de vista del realizador. Con este punto de partida como inspiración se hizo muy sencillo la integración de la idea en la que se basaría la producción.

Los primeros pasos consistieron en plantearles el proyecto a los músicos que iban a ser entrevistados e ir estipulando como se desarrollaría la logística a grosso modo. Se planteó la posibilidad de realizar las entrevistas en un estudio pero esto resultó ser incómodo y complicado por las agendas de los entrevistados. Entonces se aprovechó y predominó el concepto de hacer las entrevistas en ambientes reales con los sonidos de fondo incluidos de cada locación de entrevista. Se consideró que esto aporta un elemento de realidad bienvenido al tratamiento de la idea.

Se empezó a investigar con mayor profundidad sobre la historia del jazz y Duke Ellington para seleccionar los elementos más acordes y significativos con la idea del documental. En este proceso se escuchó la discografía del compositor para ir decantando el estilo y la selección de piezas consideradas

más representativa. Igualmente se empezó a estudiar el repertorio de partituras del vocalista para considerar cuáles temas se le iban a enviar a hacer los arreglos para grabarlos con los músicos.

Las entrevistas realizadas al principio empezaron a sentar las bases generales de la temática del documental así como el planteamiento de las dramatizaciones ilustrativas. Previamente se fue coordinando la composición de arreglos musicales y ensayos para la grabación. Se fue buscando, sugerido por el mismo director musical, el estudio que podía encargarse de grabar los temas musicales.

3.2.2 *Producción*

La realización de entrevistas, generalmente en las casas o lugares de trabajo de los músicos fue grabada con módulos de grabación para computadoras portátiles. Al tener un porcentaje considerable de contenido de entrevistas, se plantearon las recreaciones narrativas dramatizadas, las cuales fueron hechas de manera completamente improvisada y libre. Es decir, se planteaba la situación que se iba a recrear y los personajes involucrados hablaban de manera natural y lúdica sobre esta situación recreada. Luego el audio capturado sería editado para mayor concreción.

Una vez seleccionados los temas musicales, realizados los arreglos musicales, escogida la instrumentación y ensayado con los músicos que en este caso fueron: el contrabajista Carlos Rodríguez y el baterista Miguel Antonio De Vincenzo que acompañaron al pianista y director musical Alberto Lazo; se procedió a grabar en el estudio Jazzmanía de La Castellana. Primero se grabaron los instrumentos en vivo luego la voz. Cabe destacar que ningún instrumento de las piezas producidas para el documental es sintético o virtual. Todas las ejecuciones son hechas con instrumentos reales, acústicos y en vivo.

Se utilizó un piano de cola Yamaha, un contrabajo de la misma marca y batería Remo.

De igual manera es importante destacar que por la experticia y tendencia musical del ingeniero de sonido, quien es amante del jazz, este aplicó técnicas de microfónica de los años 30 a los instrumentos con micrófonos de última generación para lograr una sonoridad cálida y acorde al estilo de la época.

Las interpretaciones musicales de los entrevistados fueron capturadas de manera menos formal ya que no fueron grabadas en un estudio de grabación sino en sus propias casas.

Lo último que se grabó fueron las narraciones con un guión técnico confeccionado luego de seleccionar los contenidos de las entrevistas.

3.2.3 Postproducción

La postproducción musical fue realizada por el reconocido ingeniero Javier Casas, un amante del jazz con una gran experiencia en el mundo del audio en Latinoamérica. Javier ha sido ingeniero de sonido de agrupaciones como Caramelos de Cianuro. Utilizó un sistema de edición y postproducción multicanal profesional Pro Tools en su estudio Jazzmanía.

La edición y postproducción final, diseño de audio y efectos fue realizada en una computadora portátil MacBook Pro con el sistema de edición de audio GarageBand. El ritmo y contenido de la narración, los tiempos musicales y las entrevistas fueron determinados en gran parte por la edición y los tiempos de los bloques.

3.3 Plan de grabación

Grabación	Fecha	Hora	Lugar
Entrevista a Gerry Weil	21/07/11	8:00 p.m.	Casa de Gerry, Sabana Grande
Entrevista a Marisela Leal	26/07/11	3:30 p.m.	Casa de Marisela, Chuao
Entrevista a Alberto Lazo	03/08/11	1:30 p.m.	Casa de Alberto, La Urbina
Entrevista a Gonzalo Teppa	04/08/11	2:00 p.m.	Casa de Gonzalo, Chuao
Entrevista a Andrés Briceño	05/08/11	2:00 p.m.	Conservatorio Simón Bolívar, El Paraíso
Piezas Musicales	08/08/11	6:00 p.m.	Estudio Jazzmanía, La Castellana
Locuciones	26/08/11	6:00 p.m.	Estudio personal

3.4 *Presupuesto*

En los anexos se presentan dos presupuestos de estudios de audio y grabación musical potenciales para la producción del documental radiofónico. En ambos presupuestos se considera trabajo de diseño sonoro, mezcla y masterización tanto de las ejecuciones musicales como de la pieza final del documental. En general se estipuló al principio, para las fechas de realización, un estimado de alrededor de 15.000 BsF más un adicional de 10.000 BsF en pago de músicos, arreglos musicales y gastos misceláneos de producción y logística.

3.4.1 *Análisis de costos*

Los principales rubros a considerar en el presupuesto fueron ajustados por convenios con las personas que colaboraron con el proyecto. Las grabaciones se realizaron finalmente en el estudio Jazzmanía el cual presentó para el momento de la realización un costo de 200 BsF por hora y se utilizó alrededor de siete horas de grabación para un total de 1.400 BsF. La postproducción musical estaba incluida aunque no es lo que se estila a nivel profesional.

Los costos de diseño de audio, montaje, edición y postproducción fueron omitidos ya que se realizaron en casa. Igualmente los costos de alquiler de equipos de grabación de campo no representaron ningún monto por poseerlos y además contar con un compañero de clases que colaboró con esta parte.

El mayor costo fue el pago de los arreglos musicales y la ejecución de los músicos para la sesión de grabación. Originalmente se grabó tres temas aunque al final en la producción se utilizaron sólo dos. A nivel profesional un arreglo musical por cada pieza tenía el costo de 2.500 BsF para la fecha de realización.

Y la hora de ejecución por cada músico era de 1.000 BsF. Se formó un trio y se grabó en tres horas. Para un total de 16.500 BsF entre ejecución musical y preparación de arreglos musicales. Sin embargo por el vínculo amistoso con los músicos involucrados se llegó a un convenio más económico considerando la naturaleza académica del proyecto.

Considerando todo el proceso de producción y gastos logísticos se estipula un costo de aproximadamente 30.100 BsF. a nivel profesional y de 12.000 BsF a nivel académico para la fecha en la que fue realizado este proyecto.

Descripción	Precio unitario	Cantidad	Total	Precio Real	Total Cancelado
Arreglos musicales	2.500	3	7500		3000
Horas de grabación músicos	1000	9	9000		5000
Horas de grabación musical	200	7	1400		1400
Horas de postproducción musical	200	6	1200		0
Horas de locución	200	3	600		0
Horas de Postproducción pieza	300	26	7800		0
Gastos logísticos varios	2600	1	2600		2600
			TOTAL (BsF):		TOTAL (BsF):
			30100		12000

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Nuestra especie, con una inteligencia particular y ante la necesidad de dejar registro de su existencia, ha venido desarrollando métodos para que perduren sus ideas, sus aportes y sus legados. Desde el más arcaico método prehistórico de tallar piedras, hasta todos los recursos tecnológicos que conocemos hoy. La finalidad es la misma: perdurar en el tiempo.

Cuando surgen los primeros registros fotográficos y luego cinematográficos, la tecnología pone, cada vez más, a la disposición del hombre, una mayor fidelidad en sus registros. Una parte de los rayos de luz y la imagen, una parte de las ondas sonoras en el tiempo, una parte de la realidad de una manera cada vez más similar a como la percibimos cuando sucede.

El documental como género, como exponen los autores citados en este trabajo, ofrece una libertad y diversidad creativa inimaginable. Porque la percepción, la concepción y las emociones de los humanos son infinitas. Con el género documental podemos compartir y conectarnos con la subjetividad de las personas de la manera más pura. Su poder es inmenso y debe ser utilizado con mucha responsabilidad.

Al emprender y culminar la producción de un documental es muy importante ensayar y estudiar a profundidad las ideas que se quieren expresar. Las posibles interpretaciones que pudieran aparecer y los probables efectos del mensaje deben ser asumidos. Considerando esto se invita a buscar la motivación de elaborar mensajes e ideas constructivas que aporten valor a nuestra sociedad. Esto requiere trabajo y reflexión.

Honar a un personaje que aportó tanto a la humanidad requiere estudio y dedicación. Esto por supuesto es un privilegio, por el aprendizaje y descubrimiento que ofrece. Al mismo tiempo representa un reto muy estimulante

de afrontar. Se comprueba que el enfoque de la dedicación en temas, actividades, áreas de la vida o en toda una carrera con la que haya una genuina identificación, una pasión y un fuerte vínculo personal, garantizan satisfacción y sentido de misión de vida. Esto hace del esfuerzo una energía gratificante y bien invertida. Los obstáculos se convierten en oportunidades.

En cuanto a detalles del proceso de este proyecto cabe destacar que fue de mucha utilidad tomar en cuenta el aporte de autores que plantean un tiempo prolongado para la realización de documentales. Como se prescinde del elemento noticioso y se busca una trascendencia en el tiempo, la elaboración debe hacerse a un ritmo natural, poco apresurado y con una postura abierta a cambios. Se recomienda para trabajos o producciones similares un tiempo considerable de meditación y maceración intelectual. Se debe procurar un ritmo de realización que permita la contemplación sucesiva. Este proyecto se vino gestando desde hace poco más de un año y medio.

Es de mucha utilidad familiarizarse y estar en buena sintonía con temas o procesos de índole técnico. De esta manera la comunicación con el personal encargado de esa área puede ser más eficiente para lograr los objetivos de manera óptima, con claridad, mediante un proceso sinérgico.

Se asumió cierto riesgo de innovación al presentar una producción radiofónica, o auditiva más genéricamente hablando, que planteara una intención o una fórmula distinta a las utilizadas comúnmente en las emisoras de radio locales. Se plantea la posibilidad, para futuros estudios o proyectos de producción descubrir las posibilidades del impacto que estos planteamientos diferentes puedan tener. Se acota esto, haciendo referencia a recursos como la falta de reiteración de la información para escuchas que sintonicen tarde el programa o la duración prolongada de 50 minutos de un solo relato. Se abre la posibilidad de conocer los efectos que pueda tener esto como elemento

alternativo en las emisoras de radio tradicionales o como producto probando su difusión en otros medios como internet.

Con las distintas maneras que los seres humanos tenemos para comunicarnos, la música posee cualidades extraordinarias. Puede conectar a las personas a niveles que ningún otro lenguaje o medio es capaz. La música existe desde larga data anterior a que se escribiera la historia del hombre. Sirve a recursos y poderes que, aunque sean difíciles de precisar, están conectados con lo divino. La música es un lenguaje universal.

Duke Ellington decía que los seres humanos siempre debemos mantenernos fieles a quienes somos. Esta y muchas otras de sus enseñanzas sirven de inspiración para los seres humanos. Que una persona, habiendo vivido una etapa social e histórica muy difícil por la segregación racial y la discriminación, haya desarrollado su mayor potencial creativo, se haya mantenido carente de resentimiento y lleno de amor, es algo digno de respetar y aprender. El legado de Edward Kenedy *Duke* Ellington trasciende su música y trasciende su época. Por ende difundir, compartir y elogiar sus aportes para la humanidad son un honor y una labor que producen mucha satisfacción.

Los objetivos de este proyecto de trabajo de grado fueron cumplidos satisfactoriamente. Abordar un proyecto con autenticidad de corazón y con fidelidad a una identidad y una idea trae sus frutos. Sintetizar los aprendizajes y la experiencia obtenida en cinco años de carrera universitaria representan un punto culminante de gran importancia para la vida de una persona. Se espera que el aporte que se hace con este documento sea de provecho para quienes puedan presenciarlo y estimulen el interés por la música además de la curiosidad por la historia de las personas involucradas en la pieza.

REFERENCIAS

Bibliográficas:

Balsebre, A. (2004) *El lenguaje radiofónico*. Madrid, España. Ediciones Cátedra

Barnouw E. (1996) *El Documental. Historia y estilo*. Barcelona, España. Gedisa.

Berendt J. (1986) *El Jazz: De Nueva Orleans al Jazz Rock*. México, D. F.
Fondo de Cultura Económica.

Cohen, H. (2010) *Duke Ellington's America*. Chicago, Estados Unidos.
The University of Chicago Press.

Dance, S. (2000) *The World of Duke Ellington*. Nueva York, Estados Unidos.
Da Capo Press, Inc.

Ellington E. (1973) *Music is my mistress*. Nueva York, Estados Unidos.
Da Capo Press, Inc.

Hasse, J. (1993) *Beyond Category: The Life and genius of Duke Ellington*.
Nueva York, Estados Unidos. Da Capo Press, Inc.

Hilliard R. (2000) *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*.
México, D.F. International Thomson Editores.

Kaplun, M. (1978) *Producción de Programas de Radio*. Quito, Ecuador.
Editorial CIESPAL.

Maza Pérez y Cervantes de Collado (1994) *Guión para Medios Audiovisuales:
Cine, Radio y Televisión*. México, D.F. Editorial Alhambra Mexicana.

Muñoz y Gil (1988) *La Radio: Teoría y Práctica*. Madrid, España.
Instituto Oficial de Radio y Televisión Española.

Tucker, M. (1993) *The Duke Ellington Reader*. Nueva York, Estados Unidos.
Oxford University Press.

Electrónicas:

Biography.com (2010). *Duke Ellington Biography*. 14-12-10
<http://www.biography.com/articles/Duke-Ellington-9286338>

Ellington, P. (2008) *Duke Ellington Biography*. 12-12-10
<http://www.dukeellington.com/ellingtonbio.html>

PBS (2001) *Jazz a Film by Ken Burns*. 10-12-10
<http://www.pbs.org/jazz>

Real Academia Española (2001) *Diccionario de la lengua española*.
Vigésima segunda edición. 25-06-11. <http://www.rae.es>

Audiovisuales:

Burns, K. (2001) *Jazz* [Serie documental para tv] Estados Unidos. PBS.

Miller J. (2004) *Muerte en Gaza* [Película documental] Estados Unidos. HBO.

Vivas:

Briceño, A. (2011, agosto) [Entrevista grabada en audio con Andrés González].

Lazo, A. (2011, agosto) [Entrevista grabada en audio con Andrés González].

Leal, M. (2011, julio) [Entrevista grabada en audio con Andrés González].

Teppa, G. (2011, agosto) [Entrevista grabada en audio con Andrés González].

Weilheim, G. (2011, julio) [Entrevista grabada en audio con Andrés González].

ANEXOS

1) LOCUTOR 2	El siguiente programa contiene elementos de lenguaje, salud, sexo y violencia tipo A y puede ser presenciado por todo público.
2) CONTROL	CD #1, TRACK #1, CARAVAN, ENTRA DE FONDO DESDE <u>EL QUE LO EJECUTA</u> , PP 50” EN <u>Y ESTE ES MI TRIBUTO</u> . FADE OUT (DURACIÓN 1´10”)
3) LOCUTOR	<p>Consideremos al jazz como la expresión artística más importante del siglo veinte. No sólo porque rescata el elemento de la improvisación que grandes maestros clásicos ejecutaban varios siglos atrás, sino porque el jazz abre una ventana de expresión espontánea a los más profundos sentimientos humanos. Tanto para el que lo escucha como para <u>el que lo ejecuta</u>. Todo lo que escuchamos hoy tiene algo del jazz. Grandes músicos han escrito su historia. Pero ninguno ha sido como él. <u>Y este es mi tributo</u>.</p> <p style="text-align: right;">VIENE CONTROL</p>

4) CONTROL	<p>CD #2, TRACK #1, AMBIENTACIÓN AEROPUERTO, PP 22”, QUEDA DE FONDO HASTA <u>ESTALLA DE COLOR</u> (DURACIÓN 44”)</p> <p>CD #1, TRACK #2, BLUE HARLEM, ENTRA DE FONDO DESDE <u>CUANDO TODO COMENZÓ</u> HASTA <u>MUSICA DEL SIGLO VEINTE</u> (DURACIÓN 20”)</p>
5) LOCUTOR	<p>Thank you sir. Estaba llegando a Washington D.C. en febrero de 2005. Una hermosa ciudad con parques y plazas. Imponentes edificios gubernamentales y Museos. Anualmente se celebra el festival de Cherry Blossom en primavera. Es una semana en la que la ciudad <u>estalla de color</u> con eventos musicales y el florecer de los cerezos. Fue allí <u>cuando todo comenzó</u>. No pude evitar contagiarme por el jazz. Fue como un viaje al pasado. La ciudad se tornó blanco y negro. Y entonces descubrí a un hombre que marcó historia en la <u>música del siglo veinte</u>. Edward Kenedy Ellington, el grandioso Duke Ellington.</p>

Me encontraba en su ciudad natal, pero en una época muy distinta. Duke Ellington ganó un premio pulitzer, trece grammys e innumerables reconocimientos en su vida . Pero su legado va más allá de la música. Su genialidad trasciende su época. Duke Ellington fue un ser humano extraordinario. No le gustaban las categorías ni las clasificaciones. Y su espíritu siempre iluminará a cualquier persona que lo conozca. Apasionarse por el jazz no es difícil. Y cuando tuve que regresar a Venezuela sentí que no volvería a vivir el jazz como antes. Pensé que no podría compartir la misma conexión al tocar esa música. Entonces decidí hacer este documental. Como un tributo al gran maestro. Afortunadamente me di cuenta que estaba equivocado. Porque tuve el honor de compartir con músicos extraordinarios orgullo de nuestro país. Duke Ellington decía que hay que buscar la manera de decir las cosas, sin decirlas. Por ello dejaré que su música y estos grandes amigos nos hablen de quiÉ n era este maestro. Primero fui a visitar al gran contrabajista Gonzalo Teppa.

VIENE CONTROL

6) CONTROL	<p>CD #1, TRACK #3, REM BLUES, PP 4", QUEDA DE FONDO HASTA <u>"SUS TEMAS SE CONVIRTIERON EN STANDARS"</u> (DURACIÓN 1'06")</p> <p>CD #3, TRACK #1, ENTREVISTA A GONZALO TEPPA, DESDE: "Bueno hablar de, imagínate, de Edward Kenedy...", HASTA: "...Black and Tan Fantasy", (DURACIÓN 1'24")</p> <p>CD #1, TRACK #4, BLACK AND TAN FANTASY, ENTRA Y QUEDA DE FONDO DESDE <u>"FUE ACTOR TAMBIÉN, ERA MULTIFACÉTICO"</u>, PP 11" EN 5'44", SE VA (DURACIÓN 1'03")</p>
7) LOCUTOR	<p>Black and Tan Fantasy es la primera película donde participa Duke Ellington. Su música, que esta de fondo, era una obra ambiciosa para la época. La trama gira en torno a Ellington quien se muestra como un compositor serio, una imagen muy poco usual para un afroamericano en esa época.</p> <p style="text-align: right;">VIENE CONTROL</p>

8) CONTROL	CD #3, TRACK #2, ENTREVISTA A GONZALO TEPPA, DESDE: “Luego trabajó para el Carnegie Hall...”, HASTA: “...siempre trataba de escribir por alguna razón.”, PAUSA 10” EN 5´44” (DURACIÓN 40”)
10) LOCUTOR	<p>Para Duke Ellington la persona más importante de su vida fue su madre que siempre lo alentó. Cuando ella muere Ellington pasó días encerrado en su apartamento de Nueva York. Muchos pensaron que no iba a componer más.</p> <p style="text-align: right;">VIENE CONTROL</p>

11) CONTROL

CD #3, TRACK #3, ENTREVISTA A GONZALO TEPPA, DESDE: “Bueno toda la música de Duke Ellington está llena de swing...”, HASTA: “...tanto nombre y tanto de que hablar”, (DURACIÓN 2’31”)

CD #1, TRACK #5, PITTER PANTHER PATTERN, ENTRA DE FONDO DESDE “LOS BAJISTAS DE DUKE ELLINGTON ES JIMMY BLANTON”, PP 14” EN “TANTO NOMBRE Y TANTO DE QUE HABLAR” (DURACIÓN 2’28”)

CD #3, TRACK #4, ENTREVISTA A GONZALO TEPPA, DESDE: “Oye Gonzalo de verdad...”, HASTA: “...vamos a ver que se me ocurre”, (DURACIÓN 6”)

VIENE CONTROL

12) CONTROL	CD #4, TRACK #1, DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE, ENTRA DESDE <u>"FLAMANTE CONTRABAJO"</u> , (DURACIÓN 3'14")
13) LOCUTOR	En ese momento Gonzalo sacó su <u>flamante contrabajo</u> y nos divertimos un rato tocando Don't get around much anymore.
14) CONTROL	CD #3, TRCK #5, ENTREVISTA A G. TEPPA, DESDE: "Duke Ellington tiene...", HASTA: "... <u>mantuvo hasta el final.</u> ", (DURACIÓN 12") CD #1, TRCK #6, FLYING HOME, ENTRA PP 10" <u>"SE MANTUVO HASTA EL FINAL"</u> , SE VA EN <u>"TAN SATURADO DE IDEAS"</u> (DURACIÓN 5'36")
15) LOCUTOR	Después de esa grata reunión con Gonzalo fui a buscar al maestro baterista Andrés Briceño. Quien es el director de la Simón Bolívar Big Band Jazz. Con quienes he tenido el gusto de compartir en el pasado. Briceño ha impulsado el estudio del jazz a nivel académico en nuestro Circuito Nacional de Orquestas. VIENE CONTROL

16) CONTROL	<p>CD #3, TRACK #6, ENTREVISTA A ANDRES BRICEÑO, DESDE: “Bueno, primero es la historia...”, HASTA: “...<u>un big band de jóvenes</u>”, (DURACIÓN 6’03”)</p> <p>CD #1, TRACK #7, TAKE THE ‘A’ TRAIN, ENTRA DE FONDO <u>”DABA LAS INDICACIONES PARA QUE ELLOS COPIARAN”</u>, PP 3” EN <u>”UN BIG BAND DE JÓVENES”</u>, QUEDA DE FONDO EN <u>”COMO TODAS ESTAS COSAS”</u>, PP 10” EN <u>”DE VERDAD MUCHÍSIMAS GRACIAS”</u> (DURACIÓN 3’43”)</p> <p>CD #3, TRACK #7, ENTREVISTA A ANDRES BRICEÑO, DESDE: <u>”Como todas estas cosas, me imagino que Duke Ellington...”</u>, HASTA: <u>”...de verdad muchísimas gracias”</u>, (DURACIÓN 2’40”)</p>
17) LOCUTOR	<p>Entonces tuve la oportunidad de escuchar a un gran maestro de hoy, desde la intimidad de su casa, interpretando a el gran maestro de ayer.</p> <p style="text-align: right;">VIENE CONTROL</p>

21) CONTROL

CD #1, TRACK #8, IN A SENTIMENTAL MOOD, PP 38" VA DE FONDO, SE VA EN **"CAMBIOS DE TONALIDAD DENTRO DE LA MISMA BALADA"** (DURACIÓN 1'06")

CD #3, TRACK #7, ENTREVISTA A GERRY WEIL, DESDE: "Conversación entre Andrés González y Gerry Weil...", HASTA: **"...¿quién no ha tocado eso?"**, (DURACIÓN 37")

CD #1, TRACK #9, SATIN DOLL, PP 4" EN **"¿QUIÉN NO HA TOCADO ESO?"** VA DE FONDO, PP 6" EN **"ES UN NOMBRE QUE MARCA UNA ERA"** (DURACIÓN 2'20")

CD #3, TRACK #8, ENTREVISTA A GERRY WEIL, DESDE: "El jazz como expresión...", HASTA: **"...es un nombre que marca una era"**, (DURACIÓN 2'07")

VIENE CONTROL

22) CONTROL

CD #3, TRACK #9, ENTREVISTA A GERRY WEIL, DESDE: "Considerando a Duke Ellington como el precursor del jungle music...", HASTA: **si, si, tienes toda la razón**", (DURACIÓN 20")

CD #1, TRACK #10, CARAVAN#1, ENTRA DE FONDO **"ESA PARTE TODA EXÓTICA, SI, CARAVAN"**, PP 5" EN **"SI, SI TIENES TODA LA RAZÓN"** QUEDA DE FONDO, PP 8" EN **"RASTA FARAI"** SE VA EN **"¿QUÉ ES EL JAZZ? SINO LA BÚSQUEDA"** (DURACIÓN 51")

CD #3, TRACK #10, ENTREVISTA A GERRY WEIL, DESDE: "Mi concepto del jazz...", HASTA: "...una persona, un caballero", (DURACIÓN 50")

CD #1, TRACK #11, MEZCLA CARAVAN#2, ENTRA DE FONDO **"LA BÚSQUEDA DE UNA AFRICANÍA PERDIDA"**, PP 12" EN **"MUSICA AFROAMERICANA, LO LLAMAN JAZZ"**, VA DE FONDO EN **"ES JAZZ, ES JAZZ"**, SE VA EN **"EMPEZANDO A TOCAR JAZZ"** (DURACIÓN 2'13")

VIENE CONTROL

23) CONTROL	CD #4, TRACK #3, IN A SENTIMENTAL MOOD (DURACIÓN 3´12”)
24) LOCUTOR	Nuevamente escuchábamos al maestro Gerry Weil esta vez interpretando In a sentimental mood, en un humor sentimental. Después de reunirme con este gran maestro me sentía inspirado para grabar unas piezas de Duke Ellington. Fui a buscar a otro gran amigo, el pianista Alberto Lazo, es el encargado de la dirección musical de nuestra cantante Soledad Bravo y tiene una larga trayectoria en el jazz.
25) CONTROL	CD #2, TRACK #2, ENCUENTRO Y CONVERSACIÓN CON ALBERTO LAZO, DESDE: “Epa Alberto ¿cómo estas?...”, HASTA: “...Javier Casas de Jazzmania”, (DURACIÓN 1´16”)

26) LOCUTOR	Esa misma noche estaba llamando a Javier.
27) CONTROL	<p>CD #2, TRACK #3, LLAMADA TELEFÓNICA A JAVIER CASAS, DESDE: “Alo Javier ¿qué más?...”, HASTA: ”...nos vemos la semana que viene”, (DURACIÓN 20”)</p> <p>CD #2, TRACK #4, DESPEDIDA CASA DE ALBERTO, DESDE: “Coye Alberto de verdad...”, HASTA: ”...en los años 80”, (DURACIÓN 14”)</p>
28) LOCUTOR	Marisela fue una de las luces que me guió en la música cuando regresé a Venezuela. Escuchar la dulzura de su voz es un privilegio. Vamos al piano de su casa donde ella da clases.
29) CONTROL	CD #4, TRACK #4, I GOT IT BAD (DURACIÓN 1’18”)

30) LOCUTOR	Marisela me enseñó a escuchar para poder cantar.
31) CONTROL	<p>CD #2, TRACK #4, CLASES CASA DE MARISELA, DESDE: “Yo pienso que con esos datos...”, HASTA: “<u>...para ese día</u>”, (DURACIÓN 18”)</p> <p>CD #4, TRACK #5, MOOD INDIGO, ENTRA DE FONDO CON “<u>¿ESTÁS CALENTANDO LA VOZ?</u>”, PP EN “<u>PARA ESE DÍA</u>”, VA DE FONDO EN 16´12”, PP EN “<u>QUE MÁS BLUES PUEDE TENER</u>”, SE VA DE FONDO EN 16´57”, (DURACIÓN 2´52”)</p> <p>CD #3, TRACK #11, ENTREVISTA A MARISELA LEAL, DESDE: “Se hace atractivo para cualquier cantante...”, HASTA: “<u>...que más blues puede tener</u>”, (DURACIÓN 28”)</p> <p>CD #2, TRACK #5, RECUERDO RESTAURANT DE JAZZ CON ALBERTO, DESDE: “Coye Alberto, no te veo desde...”, HASTA: “...a ver que tal sale”, (DURACIÓN 1´16”) VIENE CONTROL</p>

32) CONTROL	<p>CD #4, TRACK #6, IN A MELLOW TONE, VA DE FONDO EN 19´41”, PP EN <u>”EXTRANJEROS SE QUEDAN SORPRENDIDOS”</u> (DURACIÓN 3´10”)</p> <p>CD #3, TRACK #11, ENTREVISTA A MARISELA LEAL, DESDE: “En Venezuela es sorprendente...”, HASTA: <u>”...los extranjeros se quedan sorprendidos”</u>, (DURACIÓN 28”)</p>
33) LOCUTOR	<p>Fue un inmenso placer compartir con ustedes este homenaje al gran maestro Edward Kenedy, Duke Ellington. Nos despedimos escuchando la primera pieza que compuso, el Rag de la Fuente de Soda seguido de la personificación misma del jazz Louis Armstrong tocando con el Duke al final en los créditos. Hasta luego.</p> <p style="text-align: right;">VIENE CONTROL</p>

34) CONTROL	<p>CD #1, TRACK #12, SODA FOUNTAIN RAG (DURACIÓN 33")</p> <p>CD #3, TRACK #12, ENTREVISTA A GERRY WEIL, DESDE: "Él dice una advertencia...", HASTA: "...esa es su gran legacia para mí", (DURACIÓN 25")</p> <p>CD #3, TRACK #13, ENTREVISTA A MARISELA LEAL, DESDE: "Don't mean a thing if it ain't got that swing...", HASTA: "...du ap, du ap, du, ap", (DURACIÓN 30")</p> <p>CD #1, TRACK #13, IT DON'T MEAN A THING IF IT AIN'T GOT THAT SWING, ENTRA DE FONDO EN <u>"NO SIGNIFICA NADA"</u>, PP EN X "DU AP, DU AP, DU AP", QUEDA DE FONDO EN 23'41", PP EN <u>"SEPTIEMBRE DOS MIL ONCE"</u> (DURACIÓN 2'22")</p>
35) LOCUTOR	<p>Todas las piezas presentadas en este documental fueron compuestas, interpretadas o arregladas por Duke Ellington. En las interpretaciones musicales</p>

tuvimos por orden de aparición a: Gonzalo Teppa con Don't get around much anymore. A Gerry Weil con Prelude to a Kiss seguido de In a sentimental Mood. A Marisela Leal con I got it bad. Alberto Lazo, Carlos Rodríguez y Miguel Antonio De Vincenzo interpretaron Mood Indigo seguido por In a mellow tone. Ingeniero de audio de campo: Alejandro Silva. Ingenieros de audio del Estudio Jazzmania: Javier Casas y Alejandro Díaz. Asesoría: Carlota Fuenmayor. En guión, producción general y realización. Les narró, un servidor, Andrés González. Agradecimientos especiales a: Gonzalo Teppa, Andrés Briceño, Gerry Weil, Alberto Lazo, Marisela Leal, Javier Casas y Alejandro Silva. En orden de aparición los temas musicales fueron: Caravan, Blue Harlem, REM Blues, Black and Tan Fantasy, Pitter Panther Patter, Flying Home, Take the 'A Train, In a sentimental mood, Satin Doll, Soda Fount'ain Rag, e It Don't mean a thing if it ain't got that swing. Esta fue una producción para la Universidad Católica Andrés Bello, **septiembre dos mil once**.
