

DOCUMENTOS

Un hombre con una máquina: una reflexión sobre “Jazz From Hell” (1986), de Frank Zappa

*A man and a machine: A reflection on “Jazz From Hell” (1986),
by Frank Zappa*

por

Rodrigo Zúñiga Contreras
Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile
rodrigozunigacontreras@gmail.com

Este ensayo ofrece una reflexión –de índole estética– en torno al disco *Jazz From Hell* (1986), del músico norteamericano Frank Zappa (1940-1993), al momento de cumplirse treinta años de su publicación. En retrospectiva, esta grabación supone un verdadero acontecimiento en los inicios de la era digital. Zappa trabajó directamente con el *synclavier*, para aquel entonces un sintetizador de última generación (manufacturado por New England Corporation), que funcionaba al mismo tiempo como consola digital, procesador de sonidos, sistema de *sampling* estéreo y estación de interfaces conectada directamente al estudio de grabación. De esa manera, el músico abrió caminos insospechados y fue capaz de aportar pistas provocadoras respecto de la creación musical a fines del siglo XX. El asombroso control del material sonoro que el *synclavier* hacía posible, especialmente en relación con el tratamiento rítmico, los timbres y los samples, llevó al compositor a enfatizar, incluso, el fin de la interpretación y el advenimiento de una nueva figura, la del creador-editor sonoro. En este sentido, el presente ensayo se propone orientar una reflexión acerca de un disco que, moviéndose entre la música popular y la música docta, planteó algunas interrogantes en el proceso musical que, a pesar de los años transcurridos, siguen siendo las nuestras.

Palabras clave: Composición digital, sintetizador, *synclavier*, polirritmos, samples, timbres, interpretación, máquina.

This essay offers an aesthetic reflection on the American musician Frank Zappa's album Jazz From Hell (1986), at 30 years from its release. In retrospective, this recording means a true milestone in the beginnings of the digital era. Zappa worked directly with a synclavier, which was the latest generation synthesizer at the time (manufactured by New England Corporation) and worked at the same time as a digital console, a sound processor unit, a stereo sampling system and an interface station connected directly to the recording studio. By these means, the musician opened unexpected routes and was capable of contributing with provocative clues about music creation at the end of the XXth century. The amazing control over the sound material that the synclavier made possible, especially in terms of rhythmic treatment, timbre and samples, lead the composer to emphasize the end of interpretation and the advent of a new figure: that of the sound creator-editor. In this sense, the present essay aims to orient a reflection on a disc that, moving through pop music and classical music, raised some deep questions about the musical process itself that, despite the years that have passed, are still ours.

Keywords: Digital composition, synthesizer, *synclavier*, polyrhythms, samples, timbre, interpretation, machine.

En el asombroso catálogo de Frank Zappa (1940-1993), que suma en la actualidad la increíble cifra de cien registros oficiales, el disco *Jazz From Hell* ocupa un sitio de exclusividad. Como pocas veces sucedió a lo largo de su carrera, el gusto experimental de Zappa halló, con ocasión de esta entrega, una recepción comprensiva y entusiasta, que dio paso a una extraña unanimidad en los medios especializados. Aun antes de su lanzamiento oficial en diciembre de 1986 por Burking Pumpkin Records, el disco atrajo a un caudal de admiradores que habían alimentado su ansia en varias audiciones previas, algunas de ellas públicas, en las que el compositor había hecho gala de una paleta cromática muy depurada, demostrando que en escaso tiempo había conseguido madurar una poética musical con los nuevos materiales que ofrecía la programación sonora. Incluso en comparación con pasajes de algunos discos inmediatamente anteriores, como *The Perfect Stranger* (en colaboración con Pierre Boulez y el Ensemble Intercontemporain, 1984), *Thing-Fish* (1984) o *Frank Zappa Meets The Mothers of Prevention* (1985), que contenían sus primeras tentativas en el terreno digital, lo que se apreciaba ahora parecía revolucionario. La notoriedad de esas demostraciones ayudó a divulgar la primicia y al momento de su publicación, *Jazz From Hell* contaba ya con un amplio público interesado. Esta predisposición favorable llegó al punto –nada irrelevante después de todo– de que acabó siendo la única de sus grabaciones acreedora de un reconocimiento oficial por parte de la industria de la música popular (premio Grammy en la categoría *Best Rock Instrumental Performance* en 1988). Irónicamente, el virtuoso Zappa recibía por fin una gratificación por un álbum en el que, con la notable excepción del corte “St. Étienne”, el rock asomaba muy poco y no había participación instrumental de ningún intérprete.

Es probable que Zappa haya llegado a entusiasmarse de verdad con la obtención del galardón. Después de todo, quizá era esta la obra que siempre aspiró a producir, la única a la medida de su ambición. La palabra secreta era *synclavier*. Para mediados de los años 80, con una larga estela de búsquedas experimentales de difícil clasificación, el músico había arriesgado una importante inversión, cercana a los US \$ 265.000, en la instalación y habilitación de una unidad de lujo de este sintetizador digital (con antecedentes históricos como el Mixtur-Trautonium o el famoso 4X del IRCAM) en su estudio de grabación, en los subterráneos de su casa en Los Angeles. Manufacturado por New England Corporation, el *synclavier* encarnó, hasta la década siguiente, la tecnología de punta apropiada para satisfacer los sueños del compositor: consola digital, procesador de sonidos, sistema de *sampling* estéreo y estación de interfaces conectada directamente al estudio, la milagrosa versatilidad del instrumento se acercaba mucho a lo que, sin el menor candor, se podría entender como “la máquina musical perfecta”.

Durante las semanas que siguieron al lanzamiento de *Jazz From Hell*, como también en las incontables ocasiones en que era consultado por el futuro de la música, Zappa se afanaba en afirmar su entusiasmo con este ingenio con hechos concretos. A juicio del compositor, el *synclavier* ponía a su alcance un acceso directo al sonido como jamás había sido posible hasta entonces, preservando una pureza y maleabilidad de los especímenes sonoros como solo el campo digital podía ofrecer, y asegurando, con ello, una verdadera simbiosis entre la idea musical del autor y su realización efectiva. Con este impulso se abría un universo desconocido y Zappa disfrutaba gustoso su faceta de taumaturgo. Por supuesto, estas ventajas tenían un precio. Un aspecto del evento musical pagaba el costo de esta conquista: la interpretación. Ahora bien, en ningún caso era esto un problema para el artista. La postura de Zappa de cara a la interpretación puede parecer algo extrema: al alero del *synclavier*, se sentía finalmente triunfador en una larga batalla que él mismo había sostenido contra las restricciones impuestas por el factor humano –inexactitud en la ejecución, fatiga, falta de ensayos, displicencia, costos asociados a los trabajos con las orquestas, todos ellos motivos recurrentes en su alegato por un alto estándar interpretativo. En una entrevista con Jeff

Spurrer para *Music & Sound Output*, en marzo de 1987, señalaba sin aspavientos: "En el pasado, una de las consideraciones que cada compositor debía tener siempre en mente concernía a quiénes tocarían [su obra], cuán buenos serían [en su rol]. Puedes escribir lo que quieras, pero tus chances se juegan con un humano que pueda ejecutarlo. Ahora esta preocupación ya no existe más. Solo escribes lo que sea que dicta tu imaginación (...) Te sacas un gran peso de encima"¹.

Evidentemente, la posición de Zappa está lejos de constituir un caso aislado en la música del siglo XX. Con matices, compositores de la envergadura de Edgar Varèse (piénsese en el fundamental *Poème électronique* de 1958), Pierre Schaeffer (con sus experiencias *concretas*, a partir de los años 40) y Karlheinz Stockhausen (en los inicios de la música electrónica), sustentaron la idea de que las emergentes tecnologías sonoras, aplicadas al proceso de composición, supondrían una progresiva autonomía del material, cuyo tratamiento recaería, exclusivamente, en el creador de la pieza. De esa manera, en el nuevo contexto tecnológico de la música sería inevitable repensar el viejo estatuto de la interpretación instrumental como un fenómeno en crisis. El caso de Varèse cobra en este sentido especial importancia, por tratarse de un autor que ejerció honda influencia en las concepciones sonoras de Zappa desde su juventud. Para mediados de la década del 80, armado con el *synclavier*, el músico norteamericano entendió que esas experiencias anteriores (especialmente las de Varèse y Stockhausen) nutrían su propio paradigma compositivo. En ese marco, como se deduce del pasaje previamente citado, el rol de la interpretación sería finalmente contestado, o al menos conducido hacia una radical puesta en suspensión.

¿Adiós al intérprete? ¿Bienvenida a la fusión "sanguínea" del compositor con la máquina? ¿O quizá una nueva fórmula perfecta para Zappa, el anacoreta: la exploración subterránea, solitaria, de sonidos imposibles, lejos del mundo, lejos del contacto humano? La ética *zappiana* de la composición apunta, eso es claro, en esas direcciones. En la misma entrevista, añadirá (y suena casi desafiante) que en ningún caso se ha propuesto un uso del *synclavier* al modo de un "decorador de tortas" (*as a cake decorator*), como si sirviese simplemente para retocar unas piezas previamente montadas en formato instrumental, sino como una herramienta integral para la composición (*as an integral tool in composition*). La palabra clave, aquí, es "integral"; el *synclavier*, entiende Zappa, provee por fin al compositor la capacidad de integrar todos los parámetros del sonido en la pieza que se está creando. Que se oiga bien, parece decir el artista: el *synclavier* rompe la "cadena de montaje" de la creación musical, abre una línea de ruptura. La mediación del intérprete ya no es necesaria. Si esto no se entiende, insinúa Zappa, no se entiende nada en absoluto.

Pocas veces un compositor manifestó una preferencia tan exclusiva por un medio tecnológico. Ejemplos de esta fijación casi monogámica no abundan: Conlon Nancarrow y su dedicación al *player piano* sería un caso análogo, Harry Partch y sus invenciones instrumentales, podría ser otro. Entre 1985 y 1993, Frank Zappa se concentró en el *synclavier* como un enfebrecido, postergando sus dotes en la guitarra eléctrica para los momentos previos a una gira y alternando sus piezas para ensambles acústicos con los innumerables archivos computacionales que contenían las lentas progresiones de sus proyectos en el *synclavier*. Más allá de las anécdotas acerca de su enclaustramiento gozoso, a solas con la máquina (historias que refieren horarios de trabajo de quince horas continuas dedicadas a tipear en el computador, o cerca de quinientas composiciones inéditas de las que apenas hemos llegado a conocer un puñado, anécdotas que han sido, por lo demás, bastante bien documentadas), más allá de esto, digo, el interés de Zappa por el *synclavier* dista de lo meramente episódico. Creo que debiese anotarse como un capítulo destacado en cualquier reflexión pertinente

¹ Traducción del autor.

a las artes y la tecnología. En la medida en que su adicción por la máquina iba creciendo, la seguía a la par el pensamiento siempre chispeante, directo y mordaz del propio músico en torno al proceso que estaba experimentando con estos nuevos materiales. La lucidez de Zappa, como en tantas otras oportunidades, aporta pistas provocadoras de la creación musical en los inicios de la era digital.

En el *synclavier*, como ya está dicho, el compositor celebraba la posibilidad de un control total de las ideas musicales. Anticipándose a cualquier suspicacia, aducía que el control era crucial para maniobrar con ideas complicadas. ¿Pero qué tan complicadas eran las ideas de Zappa? Aquí nos volcamos de lleno al problema de la interpretación.

El *synclavier* resolvía, sin siquiera plantearse como tal, cualquier dificultad en la ejecución, por infranqueable que pareciera a ojos expertos. En especial, Zappa referirá tres aspectos de su búsqueda composicional que coincidirán con las mayores fortalezas del aparato: (i) el *ritmo*, (ii) el *timbre* y (iii) los *samples*. El primero atañe directamente a las limitaciones de los ejecutantes, incapaces de realizar lo que la máquina efectúa sin contemplaciones (de inmediato voy a este punto). Los otros dos factores, el timbre y los *samples*, atañen en cambio a aquello que resultaría imposible de realizar ya no digamos para los intérpretes, sino para los instrumentos conocidos (acústicos o eléctricos) y para los compositores que trabajan tanto con los instrumentos como con sus intérpretes. Se advierte que Zappa defiende sin vacilación los parámetros *imposibles* que el *synclavier*, ese singular metainstrumento que es también una metaorquesta, pone al alcance del compositor. Con esta máquina no hay normas que rijan ni constriñan la imaginación autoral. Esta versión idílica es la que Zappa hace suya, a sabiendas de que el resultado final (“the final stereo picture”, lo llamará alguna vez), solo se visualizan tras arduas horas en las mazmorras del tipoo, los *data enter*, las memorias RAM rebasadas y los disquetes a punto de colapsar.

Refirámonos, entonces, al primer aspecto, el ritmo (i). Zappa sentía la necesidad de bromear cada vez que relataba sus experimentos rítmicos con el *synclavier*. Se sabía del todo en lo suyo, en su materia. Seguramente fue ese el primer flechazo; sus palabras, en estas circunstancias, exhibían una mezcla de estupor y delectación. “La mayor ventaja para mí con el *synclavier* es que puedo imaginar ritmos que los seres humanos tendrían dificultad en apreciar, no digamos en ejecutar”, confiesa en el artículo *The sin in synclavier*. Y prosigue: “¿Por qué someter al músico a semejante castigo y tortura cuando puedes solo tipearlo y obtienes la cosa matemáticamente exacta?”. Estos ritmos, explicaba el compositor con una sonrisa que el lector era casi capaz de percibir, están hechos de combinaciones ridículas. Y “ridículo” era un adjetivo con el que Zappa se deleitaba cuando estaba destinado a sus polirritmos de pesadilla (reconocibles en su obra desde los primeros álbumes). Con el *synclavier*, todas las barreras quedaban finalmente derribadas: el acceso a un “absoluto polirrítmico” estaba garantizado; la matemática digital, con su magia combinatoria, lo volvía una realidad. Las secuencias rítmicas de *Jazz From Hell* (“The Beltway Bandits” y “While You Were Art II” pueden tomarse como ejemplos) contaban con acoplamientos, *ritardos* y pulsos sostenidos en milisegundos que el más adiestrado de los intérpretes sería incapaz de conseguir, por la sencilla razón de que excedían largamente las capacidades de un humano. Incluso cuando algunas de las piezas que integran el disco pudieron, posteriormente, encontrar una versión para ensamble acústico, como es el caso de “G-Spot Tornado”, ejecutado por el Ensemble Modern bajo la conducción de Peter Rundel (*The Yellow Shark*, 1993), debe considerarse que esto solo fue posible tras una drástica reconversión de los parámetros digitales a las posibilidades “humanas” de la ejecución en vivo.

A propósito de las proezas rítmicas que propiciaba el *synclavier*, Zappa hablará una y otra vez de los vertiginosos *tuplets* que la máquina le permitía obtener a partir de un patrón rítmico cualquiera (*tupletization* será un término ampliamente utilizado por el artista), como también de los “polirritmos anidados” (*nested polyrhythms*) que, a discreción del compositor,

desencadenaban verdaderas ráfagas centelleantes. Los *tuplets*, enfatizaba Zappa, constituyen agrupaciones rítmicas independientes de la subdivisión natural del compás indicado en la partitura. Aprovechando las potencialidades del *synclavier*, Zappa se encargará de armar *tuplets* tumultuosos, con rítmicas muy irregulares, en los compases de sus obras. Estas subdivisiones, verdaderas tramas densas de sonido, resultaban muy difíciles de seguir en la audición, pues sonaban como aglomeraciones rapidísimas (y simultáneas) perfectamente encuadradas, sin embargo, como por milagro, en el patrón original. El resultado era abrumador: un *continuum* de ritmos imposibles en diversas direcciones. Tanto la *tupletization* como los *nested polyrhythms* (polirritmos “vivos” dentro de otro polirritmo) profundizaban hasta tal grado en la “materia rítmica”, que conformaban tiempos *virtuales* que, con una exactitud inhumana, convivían en el momento de la audición. Abriéndose paso por vías inexploradas, *Jazz From Hell* representaba un logro mayor en los parámetros del ritmo, una avanzada que izaba sus banderas en el incierto territorio de una experiencia que cabría ser calificada como una “música de intensidades”.

Por supuesto, la pasmosa versatilidad de los ritmos hubiera surtido un efecto mucho más restringido si no estuviese determinada, a su vez, por la exuberancia del *timbre* (ii) y del sistema de *samples* (iii), que invitaban al compositor al extravío, a la aventura, a la exploración y producción de capturas sonoras inéditas.

Al transformar la acústica del timbre (ii) en información digital, el *synclavier* permitía modular el sonido de maneras impensadas. Una sola nota podía hacerse durar indefinidamente, o ser fraccionada, o modificada por *vibratos*, o “colisionar” contra acordes o ruidos, etc.; todo ello sería ingresado como *data*, luego transferido a cinta, y después incorporado en la mezcla final. Quizá nunca hubo una música tan radicalmente *concreta*: “Puede ser un sonido de trueno en do central (*middle C*) y una rana en do sostenido y un choque de autos en re y cualquier otra cosa que quieras”, sostenía Zappa para ejemplificar las disparatadas imbricaciones de sus acordes. El compositor podía archivar toda gama de *patches* sonoros que después se fusionaban, según su deseo, en combinaciones entregadas a las conjeturas más increíbles. Al mismo tiempo, las modalidades de *sampling* (iii), fuese de captura directa del instrumento (notas, acordes, pasajes orquestales completos, grabaciones solistas) o de construcción por síntesis sonora, facilitaban el diseño de lo que Zappa llamaba “espacio aéreo ideal” (*idealized air space*): cada composición contenía, a partir de sus *samples* y sus timbres digitales, de sus mezclas de *patches* y de sus patrones polirrítmicos, una atmósfera estéreo incubada en condiciones especiales. Cada una de ellas modulaba un aire exento de fricciones y resistencias físicas en la emisión sonora. Una música desmaterializada, ingravida, era el resultado de la lógica del *synclavier*. Los especímenes sonoros alcanzaban el máximo grado de definición individual o el máximo grado de fusión entre ellos. Todo dependía de las intenciones y de la habilidad del compositor.

Por ello es que *Jazz From Hell*, en retrospectiva, aparece como una tentativa fundacional. En sí mismo, el disco fue una respuesta contundente a la pregunta por el lugar del compositor frente a las expectativas que, a fines de siglo, las tecnologías binarias aplicadas al campo de la música hacían sentir con fuerza. Es cosa de mirar la portada, también: Frank de medio perfil, con un toque de seriedad, vistiendo corbata, a solas (con la máquina: ¿el único destino del “artista célibe”, como hubiera dicho Duchamp?). Visto así, su gesto no parece muy conciliador y es eso, quizá, lo que lo vuelve tan interesante. La versión zappiana de lo digital pone sus énfasis sin remordimientos, con una meticulosidad amparada en su propia trayectoria como autor y con un sentido de la autonomía defendido a ultranza. Para él, el *synclavier* representaba la liberación definitiva de la composición y la producción frente a las restricciones de la ejecución instrumental. No es necesario pensar que se condujera con ánimo confabulatorio. Otra cosa le interesaba: la penetración en los materiales. Con el *synclavier*, Zappa pensó *superar la barrera del sonido* (es decir, las restricciones físicas del

material sonoro). Serán sus coloraciones inauditas, será la exuberancia de los procesos “artesanales” propios de lo digital (el lento ingreso de datos y el trabajo con la consola), será, en fin, la riqueza de las probabilidades alimentadas por archivos con cientos y miles de *samples*, los que van a decretar el anuncio de un Zappa postrockero, “jazzista de los infiernos” y maquinador de sonidos binarios.

No exagero si digo que Zappa encaró el *synclavier* como si se tratase de un portal dimensional. Esta música del futuro –que no fue otra cosa que una música digital de los 80– buscaba generar un gran impacto sobre los modelos compositivos: penetrar en los materiales del sonido con el *synclavier* significaba, antes que todo, trabajar directamente sobre el *plano sonoro digital*. No era necesaria la melodía. No era requisito un patrón rítmico. Tampoco una secuencia de acordes. Ni los intérpretes. Evidentemente, el *synclavier* admitía todo eso. Zappa, en cambio, priorizó la veta inexplorada del instrumento, la que de seguro no constituía su aspecto comercial más sobresaliente ni se situaba en la primera línea de los intereses a que estaba dirigido en principio (el uso de interfaces, la facilitación del conjunto de tareas involucradas en la producción musical, la creación de bandas sonoras, etc.). Con esta misión por delante, obtuvo del *synclavier* los estratos ‘subsónicos’ que orientaban su propia búsqueda estética y que solo este metainstrumento de última generación estaba en condición de suministrar salvaguardando un completo control de los parámetros involucrados. Durante el proceso de composición, muchas de las piezas de Zappa con el *synclavier* comenzaban, simplemente, con un sonido (por ejemplo, un *sample*). Progresivamente, este sonido era alterado de tal manera que requería la intervención de los *patches* previamente almacenados. *Item* fue el nombre de que el músico se sirvió para hablar de sus ideas musicales con el *synclavier*. Le gustaba enfatizar que el *item* constituía una *forma libre*, abierta, sin una lógica predeterminada: a partir de ella, la pieza en proceso se construía sobre la base de la intuición, el ensayo y el error, la agregación de nuevos *samples*, la determinación de los ambientes, la interpolación de ritmos entreverados, etc.

Frente a esta forma abierta, a este espacio sin fórmulas, frente a estos parámetros autónomos centrados en el sonido puro, el compositor se encaminaba por una pendiente cuya curvatura resultaba imposible prever. La edición continua de la obra en gestación podía perfectamente no acabar nunca. Una sola pieza tomaría años. En síntesis, el compositor hermanaba sus esfuerzos con el productor y el editor: a fin de cuentas, el detallado control del sonido fusionaba los tres roles en uno solo. Del *synclavier*, en esta circunnavegación sin fronteras conocidas, se obtenía como corolario esa conjunción, ese empalme final. Esta nueva encarnación (compositor-productor-editor) cumplía el viejo sueño de una composición concreta y sin necesidad de intermediarios, generada en el tejido mismo del plano sonoro digital, cuyo centro –diríamos haciéndonos eco de Pascal– se encontraba en todas partes y su circunferencia en ninguna.

Valga la insistencia: si se analiza *Jazz From Hell* bajo el prisma del *lugar del compositor* en los comienzos del sonido digital, no cabe duda de que se trató de una verdadera declaración de principios, o incluso de una abierta y ferviente proclama en favor de las atribuciones plenipotenciarias del creador musical. Es difícil desligar la relación de Frank Zappa con el *synclavier* de esta posición ineludible. Finalmente, el *synclavier* daba cuerpo al sueño (o a la utopía) de una experiencia sonora totalmente controlada, entregada a un flujo de acontecimientos heterogéneos de enorme riqueza, generados con altísima precisión matemática. Música concreta e inaudita (literalmente: nunca antes oída), la gama de factores rítmicos y tímbricos implicados en ella, contravenía, a ojos de Zappa, la participación directa del intérprete. Es posible, por supuesto, que la *performatividad interpretativa* no haya sido totalmente excluida, si pensamos en el acto de digitación necesario para la elaboración de estas obras *desde synclavier*. Con todo, habrá de reconocerse que esta cruzada contra la interpretación instrumental, por paradójico que resulte tratándose de Zappa (un eximio

cultor de la guitarra eléctrica), alcanzó con este álbum uno de sus momentos más fructíferos, y contribuyó a definir y a proyectar las potencialidades que se vislumbraban en el horizonte de la música digital. Si consideramos por un momento la opción estética que tomó el músico norteamericano, nos daremos cuenta de que va en la misma línea de sus exploraciones en el rock, el jazz y el experimentalismo durante las décadas previas. Este “Jazz del Infierno”, producido en pleno conservadurismo cultural durante la época de Reagan, ciertamente temerario si se lo evalúa desde la realidad de los *charts* de la música popular y de las discursividades tradicionalistas en boga tanto en Norteamérica como en Europa, tuvo la valentía de proponer una versión diferente del individualismo *a la americana*: la independencia intelectual de Zappa, desde la que es preciso entender su noción del *American composer*, articuló en un mismo movimiento una postura política anti-Reagan y un credo artístico en favor del oficio del compositor. *Jazz From Hell* representa, en este sentido, una posición y una validación, tanto estética como política, que vale la pena realzar en su osadía.

En diciembre de 2016 se cumplieron treinta años del lanzamiento de *Jazz From Hell*. En retrospectiva, el disco proyecta una presencia discreta quizá, pero imponente. Representó un aporte mayor, cuya valía es difícil no honrar, en las concepciones contemporáneas del diseño sonoro, y marcó una época en el diálogo histórico entre la música y las tecnologías. Posiblemente otras contribuciones posteriores, como *Civilization: Phase III* (1994) o los póstumos *Feeding the Monkees at Ma Maison* (2011) y *Dance me This* (2015), hayan madurado los primeros afanes del autor con el *synclavier* de una manera más acentuada todavía. *Jazz From Hell* contempló la suma de criterios experimentales (“The Beltway Bandits”, “While You Were Art II”, “Jazz From Hell”) con otros resueltamente tonales (“Night School”, “G-Spot Tornado”) y, bajo este ángulo, se podría considerar también como un disco de transición. Sin embargo, ya todo estaba ahí. Un músico inclasificable, sorteando las etiquetas genéricas que han buscado aprehenderlo, con un arsenal de grabaciones deambulando entre el rock, el pop, el jazz, la música docta y el experimentalismo, afinó con esta obra sus engranajes hasta el punto de congeniar, en una síntesis inédita, esos mismos elementos en los comienzos de la época digital. El resultado todavía puede asombrar a los auditores del siglo XXI. Pues fue también un grito de resistencia, o mejor, un *beep boop* de resistencia: al inicio y al final de las nuevas tecnologías hallaremos al compositor, su estética, su exigencia. *The present-day composer refuses to die*, la frase de Varèse enmarcada por Zappa resuena con fuerza cuando escuchamos *Jazz From Hell*. La máquina y su hombre, un hombre y su máquina: en esta simbiosis perfecta, surcando las posibilidades, fuera de todo cálculo preestablecido, se expande una intensidad nueva en el campo de la música.

BIBLIOGRAFÍA

DILIBERTO, JOHN

1986 “Frank Zappa and his digital orchestra”, *Electronic Musician*, 2/9 (septiembre). Disponible en: http://wiki.killuglyradio.com/wiki/Frank_Zappa_and_His_Digital_Orchestra.

DOERSCHUK, ROBERT Y JIM AIKIN

1994 “Jazz From Hell”, *A definitive tribute to Frank Zappa, Guitar Player Magazine* [serie *Best of Guitar Player*] (mayo), pp. 44-54.

FORTE, DAN

1994 “The sin in synclavier. Mutant timbres, stupid guitar controller tricks & typing through the tuplets”, *A definitive tribute to Frank Zappa, Guitar Player Magazine* [serie *Best of Guitar Player*] (mayo), pp. 38-42.

GILBY, PAUL

1987 “Frank Zappa: Jazz From Hell”, *Sound on Sound*, II/4 (febrero). Disponible en: www.afka.net/Articles/1987-02_Sound_On_Sound.htm

MENN, DON Y MATT GROENING

1994 a “The Mother of all interviews”, *A definitive tribute to Frank Zappa, Guitar Player Magazine* [serie *Best of Guitar Player*] (mayo), pp. 56-73.

1994 b “Belgian waffles in plastic”, *A definitive tribute to Frank Zappa, Guitar Player Magazine* [serie *Best of Guitar Player*] (mayo), pp. 75-87.

SPURRIER, JEFF

1987 “Samplin’ Fool”, *Music & Sound Output*, VII/4 (marzo). Disponible en: http://www.afka.net/Articles/1987-03_MSO_1.htm

FONOGRAMAS

ZAPPA, FRANK

1986 *Jazz From Hell*, USA, Rykodisc, 1995 (CD).

1984 *Boulez Conducts Zappa. The Perfect Stranger*, USA, Rykodisc, 1995 (CD).

1984 *Thing-Fish*, USA, Rykodisc, 1995 (CD).

1985 *Frank Zappa Meets The Mothers Of Prevention*, USA, Rykodisc, 1995 (CD).

1993 *The Yellow Shark*, USA, Rykodisc, 1995 (CD).

1994 *Civilization: Phase III*. USA, Barking Pumpkin Records, 1994 (CD).

2011 *Feeding the Monkees at Ma Maison*. USA, Zappa Records, 2011 (CD).

2015 *Dance Me This*. USA, Zappa Records, 2015 (CD).