

LA IMPROVISACIÓN EN EL JAZZ. UNA INTRODUCCIÓN AL LENGUAJE DEL JAZZ TANTO DESDE SUS CONVENCIONES EXTERNAS COMO INTERNAS.

Por Antonio de Contreras¹.

SEGUNDA PARTE

Se completa con esta segunda parte la publicación del artículo que comenzamos en el anterior número de esta revista².

2.2. Modalidades de pensamiento en la improvisación.

En el apartado anterior³ hemos analizado lo que consideramos las principales estrategias organizativas de que dispone el solista de jazz. A continuación vamos a revisar diversas modalidades de

pensamiento que implican diferentes enfoques o puntos de vista desde los que se puede generar un solo, a saber: auditivo, teórico, motriz, locativo/visual, rítmico y emocional. Cada tipo posee sus características y problemática específica, que el improvisador debe ser capaz de afrontar.

¹ Antonio de Contreras Vilches, Doctor en Filosofía y Catedrático de Música, ocupa actualmente una Cátedra de Guitarra en el Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba, donde imparte, entre otras, las asignaturas de *Improvisación y Acompañamiento* (Especialidad de Guitarra), *Armonía aplicada a la Guitarra* y *Fundamentos del Jazz*.

² Ambos artículos se han extraído y adaptado de la Tesis defendida por el autor en 2002 bajo el título de "*El guitagrama: un lenguaje para la composición musical dinámica*" (la referencia completa está en la Bibliografía, al final de este artículo), por la que el autor obtuvo la distinción de Premio Extraordinario de Doctorado en la Universidad de Sevilla.

³ Vid. 2.1. *Modalidades de construcción de un solo*, en la primera parte de este artículo.

Dichas modalidades, como decimos, implican puntos de vista diferentes, cada uno de los cuales arroja luz y resulta más conveniente para afrontar determinados problemas del solo, pero su eficacia plena sólo se obtiene en su interacción, lo que Jeff Pressing llama *redundancia de descripción*⁴. El solista avanzado es capaz de enfocar un problema (siempre, como estamos viendo, relacionado con la manipulación de ideas en tiempo real y sobre un fondo armónico cambiante) desde varias perspectivas o modalidades, seleccionando la estrategia de solución más conveniente, y es también capaz de cambiar de una modalidad a otra según convenga en cada momento.

1) *Pensamiento auditivo o sonoro* :

Es muy frecuente que empleemos la expresión "toca de oído"

para referimos a un músico que no posee conocimientos teóricos ni es capaz de leer música. Sin embargo, como veremos enseguida, hay elementos en la actitud de los que *tocan de oído* que, orientados adecuadamente, son imprescindibles en el improvisador.

Piénsese que, a diferencia del intérprete clásico, el músico de jazz tiene que crear su propio discurso en el momento de la interpretación. Para ello es fundamental, entre otras cosas, que confíe en su capacidad de organizar ideas en términos puramente sonoros, empleando su oído interno, y que sea capaz de traducir inmediatamente dichas ideas a su instrumento. Ambas capacidades suelen darse en los *músicos de oído* de forma considerablemente más desarrollada que en otros de su mismo nivel que hayan tenido una formación más académica.

⁴J. Pressing trata en profundidad este asunto en el artículo que citamos al final de esta nota. Bástenos aquí, para aclarar el concepto de *redundancia*, decir que se refiere a aquello que permite al intérprete "máxima flexibilidad en la elección del camino a seguir, de modo que ante cualquier impulso creativo que puede presentarse como una intención y sea cual sea la carga atencional que se prepare, recibirá un sentido en términos de organización cognitiva y su correspondiente realización motora estará disponible dentro de los límites del procesamiento en tiempo real. El control de la producción de eventos tiene un carácter heterárquico (no jerárquico) y por tanto puede potencialmente saltarse rápidamente de un área de control cognitivo a otra, de ahí que pueda considerarse la estrategia más efectiva para la improvisación" ("...maximal flexibility of path selection, so that whatever creative impulse presents itself as an intention, and whatever attentional loadings may be set up, some means of cognitive organization and corresponding motor realization will be available within the limiting constraints of real-time processing (...). Control of event production is heterarchical, and may potentially shift rapidly from one cognitive control area to another. Indeed this must be considered the most effective strategy for improvisation.") (J. Pressing, en Sloboda, 1988.159-161).

Ello no quiere decir, por supuesto, que el músico de jazz no sepa leer ni tenga conocimientos de teoría y armonía. Aunque es cierto que en épocas anteriores no era demasiado raro encontrar algún músico de jazz que se hubiera visto obligado a completar su formación musical en estos aspectos cuando ya poseía bastante nivel, incluso cierta reputación como intérprete⁵. Lo cierto es que hacia los años cuarenta la lectura musical era un elemento esencial en la formación del músico de jazz⁶, lo que le permitía tener acceso al material escrito (colecciones de temas, transcripciones de solos y métodos), además de ser una herramienta imprescindible para preparar los *arreglos* (especialmente en las *Big Bands*). Actualmente resulta impensable pretender profundizar en el jazz sin unos sólidos conocimientos teóricos y armónicos⁷ y fluidez de lectura.

2) *Pensamiento teórico:*

A estas alturas el lector debe tener ya una idea, siquiera aproximada, tras lo dicho en el artículo anterior en relación con los acordes, escalas e intervalos, de la importancia que, para la realización de un solo tiene el componente teórico.

No vamos a abundar más en ello, pero sí hemos de precisar la manera en que se tiene y maneja este conocimiento teórico en la improvisación. Nos referimos en concreto a la importancia que tiene el componente práctico de los conocimientos en la improvisación. Uno puede conocer muy bien las reglas de la correcta conducción de voces en la armonía clásica, realizar un bajo o armonizar una melodía con papel y lápiz en la tranquilidad de su mesa de trabajo, pero el improvisador de jazz tiene que poseer los conocimientos teóricos y

⁵ Sabido es que guitarristas como Django Reinhardt y Wes Montgomery nunca aprendieron a leer música. Los casos de Lester Young y Eddie Barefield son citados en Berliner 1994, 775. Nota 5.

⁶ "Hacia los cuarenta la lectura musical era ya una parte de la formación de la mayoría de los músicos" ("By the forties, learning to read music was part of the training of most jazz musicians") (Ibíd.)

⁷ El lenguaje del jazz posee su propio *corpus* teórico en el terreno de la armonía que, aunque puede considerarse en su origen heredero de la armonía clásica de fines del XIX (especialmente significativa y clara es la influencia del impresionismo), pronto comienza a adquirir voz propia y hoy puede estudiarse de forma autónoma, como un estilo específico, con sus escuelas y técnicas propias. Un excelente manual de teoría y armonía del jazz, bastante comprensivo y claro ha sido publicado no hace mucho por Levine (Levine, 1995).

armónicos en una *modalidad cognitiva*, que le permita hacer uso de ellos en su aplicación instantánea a una situación de interpretación dada.

Y esta aplicación, según nuestro modo de enfocar la cuestión, y tal como deducimos de nuestra propia experiencia, reviste a su vez dos modalidades:

- a) La teoría empleada como factor *generador* de discurso, es decir, como auténtico motor del *solo*, asumiendo el papel de la imaginación sonora cuando esta, por las causas que sean (fatiga, distracción, agotamiento de ideas) baja la intensidad creativa. Téngase aquí en cuenta que la necesidad imperiosa de dar continuidad al discurso es ineludible en una situación de improvisación en público.
- b) La teoría empleada en su función *hermenéutica*, como red conceptual que, de forma instantánea, interpreta y encaja las ideas que, surgidas en la imaginación puramente auditiva y sonora, son inmediatamente transformadas en impulsos mecánicos y traducidas a configuraciones en el instrumento produciendo sonidos. Y las interpreta y encaja en base a un marco

conceptual que ha ido formándose paulatinamente a partir de los conocimientos derivados de la teoría aplicada.

Esta segunda función, realmente la más específica de la teoría, va madurando y creciendo en el músico de forma paralela a su educación auditiva, lo que le permite con la práctica interpretar, tanto sus propias ideas internas como las ajenas, en términos conceptual-armónicos de forma prácticamente instantánea, aún sin necesidad de concretarlos en el instrumento.

3) *Pensamiento motriz.*

Nos parece fuera de toda duda que, en general, los aspectos técnicos de la interpretación instrumental han sido mucho más desarrollados en el ámbito de la interpretación clásica que en el del jazz.

Es cierto que el jazz posee un repertorio de sonoridades propias y características en prácticamente todos los instrumentos, pero en general su abanico es más limitado y menos versátil que el del músico clásico, para el que los aspectos técnico y sonoro constituyen su principal centro de interés.

Ello es lógico, pues la principal vía de canalización de la expresividad y del flujo creativo en el músico clásico lo constituyen precisamente toda esa amplia gama de matices sonoros a los que se tiene acceso y sobre los que se adquiere control sólo tras una prolongada y minuciosa formación técnico-mecánica, mientras que el músico de jazz, como estamos viendo, tiene que atender simultáneamente a varias y dispares áreas y, sobre todo, tiene que generar el propio discurso a la vez que lo traduce a sonidos.

A esto hay que añadir que desde su mismo origen, los cánones de belleza sonora de la música clásica y el jazz son en algunos aspectos bastante diferentes. En el caso concreto de la guitarra, por ejemplo, todavía hoy existe cierta reticencia a la aceptación de la amplificación de la guitarra clásica en concierto, y por supuesto, está lejos de ser aceptada

la guitarra eléctrica (instrumento habitual en el jazz) como instrumento de concierto clásico⁸.

Pero al margen de comparaciones, que nos desvían del tema, hay un aspecto aquí también específico y de crucial importancia para el improvisador: la coordinación o conexión entre su imaginación sonora y la psicomotricidad digital. Dicho muy simplificado, el improvisador tiene que cultivar la habilidad de relacionar instantáneamente altura pensada - altura tocada (movimiento de los dedos realizado).

Tradicionalmente, esta habilidad se desarrolla *tocando con las grabaciones*. El principiante desarrolla su aprendizaje en este campo tocando a la vez y *sobre* los discos de sus autores favoritos, o bien realizando audiciones repetidas con el fin de transcribir solos⁹. Según su instrumento, el estudiante puede realizar también

⁸ Pese a los valiosos trabajos de autores como Harry Parch ("Ring Around the Moon", 1964), George Crumb ("Songs, Drones and Refrains of Death", 1968) o Gudmundsen-Holmgreen ("Solo for Electric Guitar", 1971/72) entre otros. Una visión panorámica bastante completa del empleo de los recursos tímbricos de la guitarra eléctrica en la música clásica contemporánea puede encontrarse en Schneider, 1985.

⁹ Una opción alternativa a practicar haciéndose acompañar de los discos son las colecciones de grabaciones llamadas "play along", colecciones didácticas diseñadas a tal fin, que proporcionan al estudiante un texto de apoyo con las partituras de los temas, conceptos teóricos y transcripciones de solos, y en cuya grabación aparece sólo el acompañamiento de la sección rítmica, para que el alumno toque sobre ella. La más conocida y empleada es la publicada por Jamey Aebersold ("A New

el acompañamiento, o limitarse a imitar en eco los motivos que va tocando el solista. Con la práctica esto le va resultando cada vez más fácil y en realidad, lo que está mejorando es su habilidad de asociar y conectar sonidos oídos con sonidos producidos. El paso que falta consiste simplemente en cambiar el origen de los impulsos de partida: en lugar de provenir de impulsos externos (cuando imita en eco o se esfuerza por transmitir solos ajenos) se generan en el oído interno.

Otro aspecto del pensamiento motriz que cobra gran importancia y al que dedican buena parte de la rutina de práctica diaria los músicos de jazz es la realización de los llamados "patrones" (en inglés *patterns*). Se trata de breves motivos que se aprenden y practican en todos los tonos hasta que pueden interpretarse sin dificultad y de una forma automática, es decir, cuyo control se confía casi por entero al pensamiento motriz.

La utilidad de estos patrones se basa en la poca carga atencional que requieren, cumpliendo una función de relleno, lo que permite que la continuidad del discurso sonoro no se vea interrumpida en los momentos en los que la auténtica inspiración o generación de ideas baja su intensidad¹⁰.

Pero el empleo de patrones va más allá. No sólo cumplen esa función auxiliar sino que por el uso reiterado llegan a interiorizarse y a integrarse de tal modo en las rutinas de pensamiento y creación, que acuden a la mente en cierto modo mezcladas con las ideas, o incluso, que las propias ideas llegan a teñirse o adaptarse a veces a los patrones, llegando a formar una unidad donde es difícil ya distinguir qué es realmente nuevo y qué parte proviene de la práctica reiterada de determinado tipo de patrones.

Cada intérprete va formándose un repertorio propio de

Approach to Jazz Improvisation". New Albany, In. USA), con más de cien volúmenes dedicados a diversos temas y autores. También, y en época reciente, la práctica de tocar acompañándose de las grabaciones está siendo complementada (cuando no sustituida) por el empleo de programas de ordenador que realizan esa función de acompañamiento con gran versatilidad (con la posibilidad de regular la velocidad, modificar los acordes, los instrumentos que acompañan, los estilos de acompañamiento, además de generar solos, introducciones, finales... El programa más empleado en este sentido es el llamado "Band-in-a-Box" (Peter Gannon. "P.G. Music" Inc. Buffalo, NY. U.S.A)

¹⁰ De forma en cierto modo similar a la primera función de los conceptos teóricos, tal como vimos en el punto anterior.

patrones, que dan a sus improvisaciones un sello, una musicalidad personal. Los patrones se pueden, por supuesto, aislar, transcribir, analizar, practicar e incorporar. Existen también numerosas ediciones que presentan patrones, tanto genéricos de una época (especialmente del *Be Bop*) como típicos de un intérprete concreto¹¹.

4) *Visualización: Pensamiento visual y locativo-visual.*

Con el término “visualización” nos estamos refiriendo aquí, en general, a cualquier modalidad de pensamiento basada en la representación mental de imágenes que ayudan a orientar la improvisación, tanto si esas imágenes representan aspectos más o menos abstractos (lo que llamaremos *pensamiento visual*), que puede referirse al pentagrama o incluso a la representación mental de imágenes más o menos alejadas de la música (como co-

lores, situaciones, etc...), como si reproducen configuraciones en el instrumento que representan los puntos del mismo donde habría que colocar los dedos para producir determinado sonido (*pensamiento locativo-visual*). Este segundo caso es más común y frecuentemente empleado de forma más o menos explícita por todos los improvisadores (al menos de instrumentos cuya disposición de las notas así lo favorezca, como la guitarra o el piano).

El valor de la *visualización* ha sido destacado por muchos autores, aunque no siempre cobra el mismo sentido en todos. A modo de ilustración, citaremos algunos ejemplos de enfoques diferentes:

El saxofonista Jerry Bergonzi dedica un capítulo del primer libro de una serie progresiva de métodos de improvisación a la *visualización*¹², primero definiendo el término con carácter general:

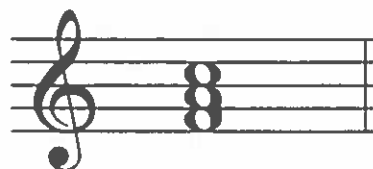
¹¹ El más conocido y usado tradicionalmente ha sido, probablemente: Baker, David N.: *Improvisational Patterns. The Be Bop Era: Vol. 1*. Charles Colin, New York, 1979. También suelen estudiarse patrones extayéndolos de las transcripciones de solos. En este caso el libro más empleado es el de transcripciones de Charlie Parker: Goldsen, Michael H. (Ed.): *Charlie Parker Omnibook*. Atlantic Music Corp. N.Y. 1978.

¹² Bergonzi 1992, 31-32. Para hacernos una idea de la importancia que este autor concede al tema en esta obra, diremos que se trata del mayor bloque de texto de todo el libro (dos páginas completas, en una obra eminentemente práctica, dominada casi por completo por ejercicios escritos en notación musical, acompañada de un disco compacto para la realización de los mismos y con breves textos que aportan escuetas indicaciones sobre la correcta realización de dichos ejercicios).

*“La visualización es algo que todos hacemos. De hecho, colocar una forma visual ante el ojo de la mente o formar una imagen mental es algo que precede a muchas de las cosas que hacemos. Los jugadores de béisbol visualizan el lanzamiento que van a hacer anticipándose a cómo se van a balancear. Los jugadores de baloncesto visualizan sus movimientos, tanto en ataque como en defensa. Los abogados visualizan sus argumentaciones legales. Los compositores visualizan sus opciones musicales. Los músicos de jazz visualizan sus improvisaciones”*¹³

Más adelante concreta su empleo en la realización de los ejercicios de su libro¹⁴ y su aplicación al solo, lo que llama “block chord visualization”, o visualización de acordes en bloque:

“Manteniendo una postura mental y física relajada, el primer paso es visualizar los cambios de un tema a base de bloques de acordes. Contempla cada acorde o cambio como un todo en lugar de como cuatro notas individuales. Por ejemplo, si el acorde es Fa mayor, debes visualizar la siguiente imagen:



*A partir de esta imagen de un acorde de Fa mayor, sus notas individuales (fa, la y do) pueden ordenarse de cualquier forma. Es mucho más fácil extraer notas melódicas de cada cambio de acorde cuando ya posees la imagen completa del acorde en bloque en tu mente”*¹⁵

¹³ “Visualization is something we all do. In fact, putting a visual form before the mind’s eye or forming a mental image is something that precedes most things that we do. Baseball players visualize the pitch that is about to come in anticipation of how they will swing. Basketball players visualize their moves both defensively and offensively. Lawyers visualize their legal arguments. Composers visualize their musical options. Jazz Musicians visualize their improvisation”. (Bergonzi 1992, 31).

¹⁴ Su método no va dirigido a ningún instrumento en concreto, pero Jerry Bergonzi es un conocido saxofonista.

¹⁵ “Maintaining a relaxed mental and physical posture, the first step is to visualize the changes of a tune in block chord fashion. See each chord or change as a whole rather than as four individual notes. For example, if the chord is F major, you would envision this picture: (...) From this mental image of an F major chord, the individual notes F-G-A-C can then be arranged in any order. It is much easier to grab the melodic notes for each chord change when you already have the block chord picture in mind”. (Bergonzi 1992, 32).

En cuanto a la visualización como representación mental de los dedos tocando el instrumento, en este caso la guitarra, veamos el siguiente ejemplo:

“Supongamos que quieres moverte de un acorde a otro. El primer paso es tocar el acorde inicial y parar. Deja los dedos en el lugar pero relaja la tensión. El siguiente paso es mirar al lugar del diapason donde se produce el siguiente acorde y visualizar en tu mente lo más claramente posible la nueva disposición de los dedos. Entonces, de una forma relajada, posiciona los dedos en esa nueva disposición. Siempre que sea posible sitúa los dedos suavemente o lo más cerca posible de la cuerda en la que van a tocar. Los dedos estarán enton-

*ces preparados para moverse lo más directamente posible hacia las notas que van a tocar. El siguiente paso es realizar efectivamente el movimiento. Para mayor precisión mueve los dedos despacio y deliberadamente. Para comenzar tal vez prefieras mantener los ojos abiertos en este ejercicio de visualización, pero si tu imagen mental es clara, serás capaz de realizarlo con los ojos cerrados”*¹⁶

Aunque ambos objetos de visualización, pentagrama y dedos sobre el instrumento, están muy unidos, y éstos a su vez estrechamente vinculados, no lo olvidemos, con lo sonidos correspondientes¹⁷, a nivel analítico hemos querido aquí distinguirlos, para mayor precisión.

¹⁶ “Suppose you want to move from one chord to another. The first step is to play the initial chord and then stop. Leave the fingers in place but relax the tension on them. The next step is to look at the place on the fingerboard where the next chord will be and picture in your mind as clearly as possible what the new finger pattern will look like. Then, in a relaxed way, shape the finger into the new pattern. Wherever possible, place the shaped fingers lightly on or very close to the respective strings on which they will be playing. The fingers will thus be ready to move as directly as possible to the notes they will play. The next step is to make the actual move. For greatest accuracy, move slowly and deliberately. To start with, you may want to keep your eyes open for this visualization exercise, but if your mental image is clear, you will be able to do it with your eyes closed”. (Ryan 1991, 180).

¹⁷ Aspecto que Bergonzi no pasa por alto, cuando caracteriza la visualización como: “El proceso de visualizar con los ojos de tu mente lo que oímos con los oídos mentales” (“the process of picturing in our mind’s eye what we hear in our mind’s ear”. Bergonzi 1992, 31).

Ya hemos mencionado que el pensamiento visual-locativo cumple un papel esencial, aunque no se analice explícitamente, desde las fases iniciales de exploración del instrumento y de aprendizaje de las habilidades de improvisación.

En efecto, hay momentos en que, en medio del solo nos aventuramos con audacia hacia zonas poco conocidas del instrumento y nos vemos consecuentemente sorprendidos por los sonidos que estamos produciendo. Entonces tenemos que encajar esa información, canalizarla y reconducirla hacia un terreno más conocido.

El impulso de la generación de nuevas ideas durante el solo va siempre más allá de las áreas, posiciones, patrones digitales y configuraciones que hemos practicado en el estudio y se convierte en el verdadero motor de la ampliación de nuestro horizonte cognitivo más allá del terreno dominado. En este sentido, cada improvisación es un juego en el que se alternan momentos de seguridad, de movimiento en un terreno conocido, con momentos en los que la necesidad expresiva nos impulsa más allá de los seguros límites en arriesgadas

excursiones en las que hemos de agudizar nuestra capacidad de reacción y transferir el control de la situación, desde el pensamiento locativo-visual, que en esos casos no resulta ya válido, a un pensamiento basado en la relación sonoro-táctil.

Se deduce de este análisis que el pensamiento locativo-visual juega un papel esencial en la primeras fases del aprendizaje al establecer el principal marco de referencia dentro del cual la improvisación consiste básicamente en la selección o actualización sucesiva de ítems (puntos en el instrumento - sonidos correspondientes) dentro del marco general de posibilidades que proporciona la representación mental de la escala o acorde desplegado, escala o acorde que se despliega en nuestra mente, como decimos, merced a la imaginación locativo-visual.

Igualmente se aprecia en lo dicho la íntima relación y continua interacción entre los tipos de pensamiento que estamos tratando, pero sobre ello volveremos cuando terminemos la exposición individual de cada uno de ellos.

5) *Pensamiento rítmico:*

El dominio de los aspectos rítmicos en el tratamiento de ideas es una de las habilidades que más efecto tiene sobre la interpretación y la capacidad comunicativa del solista. El saxofonista Chris Cheek en una de sus clases¹⁸ puso de manifiesto la importancia de la inventiva rítmica en un ejercicio consistente en que cada alumno tenía que improvisar un *chorus* completo, primero empleando sólo tres notas, luego sólo dos y finalmente tan sólo una. Como es obvio, casi la totalidad de la sustancia del solo era de tipo rítmico. Lo curioso del caso es que, realizado adecuadamente y sin abusar de ello, un *chorus* así no resulta en absoluto insuficiente, incompleto o incapaz de mantener el interés. Muy al contrario, aporta un factor de variedad muy enriquecedor, y de hecho el empleo de *pedales* (tanto de *notas pedal*, mantenidas y repetidas siguiendo un esquema rítmico interesante a lo largo de un tiempo, como de *motivos pedal*, que constan de varias notas)

es un recurso habitual en muchos intérpretes¹⁹.

Por otra parte ya mencionábamos, cuando nos referíamos en la primera parte de este artículo a la notación, la simplificación que representa la habitual transcripción en corcheas de los temas y solos, cuando el jazz está imbuido a todos los niveles de ese elemento rítmico llamado *swing*, verdadero factor vivificador de esta música. Pues bien, sobre el sustrato permanente del *swing* el solista puede organizar su solo fraseando no sólo de forma coincidente con los tiempos del compás, sino controlando el momento de inicio y final de las frases de forma que, o bien se anticipen o bien se retrasen en relación con los acordes correspondientes de los *changes*.

Esta sensación de anticipación y retraso también puede controlarse incluso dentro de las frases, en relación con los tiempos del compás, de forma que lo que el oyente percibe es como si el ritmo del solista, tal como lo

¹⁸ En el marco del III Seminario de Jazz y Flamenco, celebrado en el Teatro Central de Sevilla, del 26 de febrero al 3 de marzo de 2001, al que el autor asistió como alumno activo.

¹⁹ Por ejemplo, entre los guitarristas, Pat Martino es uno de los que emplea este recurso más frecuentemente y demostrando una enorme inventiva. Cfr: Khan 1991, 13, 19, 21, 25, 26, 31, 34-35, 39, 44 y 45.

manifiesta en la acentuación de sus frases, fuera sutilmente retrasado (o adelantado) con respecto al del grupo²⁰.

En el extremo del control máximo del pensamiento rítmico sobre el discurso del solista están aquellos momentos en los que el atractivo de la concepción rítmica y la variedad en la imaginación son tales que, en realidad las notas que se estén dando pasan a tomar una importancia menor con relación a la sustancia rítmica (téngase en cuenta que en el jazz el concepto de consonancia y disonancia es bastante flexible, situándose en ocasiones en el límite de la disolución de la tonalidad).

Finalmente, un aspecto relacionado con el control rítmico del fraseo es el llamado *pacing*²¹ que se refiere a la necesidad de controlar la longitud de las frases y la adecuada distribución de silencios entre frases y de pausas dentro incluso de las mismas. Es obvio que en los instrumentos de viento se trata de un asunto al que hay que dedicar especial atención por imperativos físicos, pero también en instrumentos

como la guitarra o el piano ha de tenerse muy en cuenta este aspecto si se quiere que el solo tenga capacidad comunicativa o, digámoslo así, *verbal*.

Las palabras de Hal Crook son bastante claras a este respecto:

"La música puede considerarse como una relación entre el sonido y el silencio y de ahí que el espacio, o silencio, debe ser considerado una propiedad importante. Normalmente, como es natural, dedicamos mucho más tiempo practicando los aspectos "sonoros" que los "silenciosos" de esta relación, y en consecuencia nuestros solos pueden tender a perder equilibrio en este área. El equilibrio entre tocar y guardar silencio, como cualquier par de opuestos, no necesita ser igual, basta con que sea musical o deseable. A lo largo de ciertas partes de un solo debe ser obvio que el músico está controlando deliberadamente el empleo de silencio o espacio para conseguir el deseado equilibrio.

Al rodear las ideas de silencios les damos forma y definición de manera similar a como un

²⁰ Autores como Dexter Gordon o Ben Webster han sido auténticos expertos en esta técnica.

²¹ Que podemos traducir por "paso" o "marcha".

*marco define el cuadro que hay en su interior. Ello proporciona además tiempo para que el efecto de las ideas sea oído, comprendido y apreciado por la audiencia, la banda y sobre todo por uno mismo. El "pacing" (esta distribución de sonidos y silencios) se emplea para el contraste, el equilibrio y para ir construyendo secciones culminantes de un solo, que pueden implicar un toque más continuo y de mayor energía. Esos puntos máximos ocurren generalmente cerca del final de un solo, pero pueden darse también al principio o en medio. Su efectividad, sin embargo, depende en gran medida de lo bien que esté equilibrado el solo antes y después de alcanzado el clímax en términos de 'pacing'."*²².

6) Pensamiento emocional

Por último nos ocuparemos del aspecto emocional, un importantísimo ingrediente de la

improvisación que está más cerca, por cierto, del que hemos llamado *pensamiento melódico* que de ninguno de los otros. Si hemos aplazado su tratamiento para el último lugar es por ser el que más dificultades presenta para su análisis.

En general una condición esencial que ha de cumplir un solo de calidad es que tenga sustancia, que "diga algo", empleando la frecuente metáfora, en oposición a una interpretación que, aunque correcta o incluso brillante técnicamente, nos deja "fríos", no "transmite". Pues bien, ese contenido del solo, esa sustancia es, básicamente, de tipo emocional.

Cada pieza tiene su emoción dominante (o "*mood*"). Nada más comenzar una pieza, el grupo crea una atmósfera adecuada, lo que se llama un "*groove*", o fondo sonoro.

²² "Music can be thought of as a sound/silence relationship, and therefore space, or rest, should be considered an important feature. We normally (naturally) spend much more time practicing the "sound" aspect of this relationship than the "silence", and consequently our solos can tend to lack balance in this area. The balance between playing and resting - or any pair of "opposites" - need not be equal, just musical or desirable. Throughout certain sections of a solo it should be obvious that the player is purposely controlling the use of rest or space to achieve a desired balance. Surrounding ideas with rest gives them shape and definition, in much the same way a frame or border defines a picture inside. It allows time for the effects of the ideas to be heard, realized and appreciated by the audience, the band, and most of all, you - the player. Pacing is used to contrast, balance and build toward climatic sections of a solo, which can involve more continuous, high-energy playing. These peak points typically occur at or near the end of a solo, but may happen in the beginning or middle as well. Their effectiveness, however, depends largely on how well the solo is paced both before and after the climaxes are reached". Crook 1991, 17.

El *groove* no se refiere sólo a los aspectos rítmicos. Se trata de un concepto más amplio, que abarca las disposiciones armónicas y tímbricas, en suma, afecta a todos los parámetros musicales²³.

En relación con ese *groove* o fondo de *crecimiento*²⁴ sonoro-emocional, el solista es, a la vez, receptor, pues las ideas que acuden a su mente en cada pieza tienen que ver sin duda con el *mood* de la pieza y con el *groove* (o interpretación colectiva del *mood* en cada caso); receptor, decimos, y conductor a la vez, pues puede (y debe) canalizar y guiar la “energía” de la pieza²⁵ hacia puntos culminantes, como veremos enseguida.

La presencia de emoción en un solo, la capacidad comunicativa de las emociones del solista son, pues, elementos claramente reconocibles y, lo que realmente nos interesa en este punto, la existencia de una modalidad de pensamiento generador de ideas para la improvisación que, abandonando otras consideraciones, cede el control del discurso improvisatorio a factores emocionales, es reconocida y experimentada por cualquiera que se haya acercado en la práctica a esta actividad.

Además de eso, una de las características con las que se presenta esta modalidad de pensamiento es su imperiosidad, su falta de control, su impredecibili-

²³ El *groove* se situaría en el plano de análisis del *continuum rítmico* de Jan LaRue: “El continuum tiene más alcance que el metro para representar la jerarquía total de expectativa e implicación en el ritmo; la consciencia de un pulso continuo del que inferimos una estructura multidimensional de movimiento que hace posible las notas mantenidas o los intervalos de silencio” (LaRue 1989, 68). En este plano, el *groove* sería la explicitación concreta del continuum en un momento dado de la interpretación, incluyendo todo el contenido sonoro y por ende emocional (no sólo la abstracción teórica del pulso que supone el continuum). Como se aprecia aquí, en muchas ocasiones los términos útiles en el análisis de partituras de música, digamos, “precompuesta” no son todo lo útiles que desearíamos para afrontar un ejercicio analítico de la improvisación colectiva que implica el jazz.

²⁴ Empleamos aquí el término “crecimiento” en el sentido que LaRue introduce en su obra ya citada: “La idea estiloanalítica de la forma musical, tomada como elemento resultante y a la vez combinador, requiere un término nuevo y estimulante que sirva para expresar la inmediatez y vitalidad de la propuesta funcional, así como para disolver las rigideces sugeridas por la palabra *forma*, lamentablemente estática. Por fortuna, la palabra *crecimiento* satisface admirablemente estos requisitos, puesto que sus connotaciones incluyen el sentido de continuación expansiva tan característico de la música y, además, la sensación paralela de ir logrando algo permanente”. LaRue 1989, 88.

²⁵ Excútese el empleo de un término tan ambiguo aquí, pero es la metáfora más empleada en este caso por los propios músicos y en los estudios teóricos sobre la improvisación. Además, creemos que, por el contexto, está suficientemente claro lo que queremos decir.

lidad. Ya hemos hecho referencia a ello cuando, en el tratamiento del pensamiento visual-motriz comentábamos que hay momentos en que la *necesidad expresiva* nos impulsa a aventurarnos más allá de lo conocido. Ahora podemos añadir que es precisamente el *pensamiento emocional* el que está en estos momentos reclamando el control de la situación. A medida que el músico va madurando, las modalidades de pensamiento más alejadas del mundo sonoro (los pensamientos teórico, técnico, visual) van requiriendo menor carga atencional, y se va confiando cada vez más en los tipos de pensamiento que poseen un componente mayormente sonoro (pensamientos melódico, rítmico y emocional).

El pensamiento emocional contribuye también a la generación del solo no exclusivamente en la modalidad extrema de "arrebato", por llamarlo de alguna forma, recién descrita. También, en diferentes grados de intensidad, está presente a lo largo de todo el solo. Suele decirse que, desde la primera nota que damos, se inicia un proceso de reacción emocional en cadena que sirve de telón de fondo y que atraviesa momentos de mayor o menor intensidad a

lo largo del solo. El control sobre la intensidad expresiva es una de las habilidades más apreciadas, lo que se logra no sólo mediante una adecuada selección de las notas y el ritmo, sino también mediante el manejo y aplicación de matices expresivos cuyo repertorio es inmenso. Generalmente el solo sigue la estructura típica de los procesos de tipo dramático, es decir: relajación - tensión - relajación. La vinculación de la improvisación con el drama es puesta de manifiesto por David Baker al referirse a este asunto:

"Toda la música es drama, y en la habilidad del improvisador de manejar los recursos dramáticos descansa una considerable porción de su éxito como músico de jazz. Hay una variedad infinita de formas de tocar una frase, una escala, un acorde o incluso una nota. Hay que animar al intérprete a ser lo más aventurado posible. Ninguna combinación de patrones de escalas y recursos dramáticos debe en principio descartarse. El músico de jazz debe trabajar siempre para crear y mantener el interés empleando recursos dramáticos. Trabajar en las siguientes áreas se puede hacer bastante para crear excitación y drama:

1. Dinámicas.

2. *Articulaciones.*
3. *Rango y tesitura.*
4. *Efectos dramáticos*" ²⁶

También Jerry Cooker sintetiza los recursos del solista para intensificar un solo como sigue:

"Los 'intensificadores' (se refiere, claro está a los efectos de intensificación dramática) más comunes son: (1) Rango: empezar un solo en la tesitura grave del instrumento e ir gradualmente elevando el rango a lo largo de todo el solo. (2) Volumen: empezar un solo a muy poco volumen e ir tocando más fuerte a lo largo del solo. (3) Densidad rítmica: emplear notas de larga duración y gradualmente ir hacia notas de menor duración. (4) Densidad armónica: comenzar el solo con notas funcionalmente

simples, como tónicas, quintas o notas básicas del acorde, e ir moviéndose hacia novenas y treceñas, luego ir gravitando hacia tocar "fuera" (disonancias deliberadas). (5) Recursos especiales de varios tipos que implican humor, pathos, regocijo, etc.. generalmente de corto efecto, pero muy interesantes cuando se emplean correctamente en el contexto del solo. Ejemplos de ello pueden incluir citas de canciones conocidas, glissandos, trinos, etc..." ²⁷.

- Interacciones:

Completamos este apartado refiriéndonos a las interacciones entre las diferentes modalidades de pensamiento que hemos ido tratando de forma individualizada. Para ello abordaremos explícitamente una dicotomía que ha

²⁶ "All music is drama, and on the ability of the improviser to handle dramatic devices rests a considerable portion of his success as a jazz player. There is an infinite variety of ways to play a given phrase, a scale, one chord, or even one note. The performer is encouraged to be as adventurous as possible. No combination of scale patterns and dramatic devices should be considered too "for out". The jazz player must work constantly to create and maintain interest using dramatic devices. Working within the following areas, much can be done to create excitement and drama: 1. Dynamics; 2. Articulations; 3. Range and tessitura; 4. Dramatic effects." (Baker 1979, 22).

²⁷ "The most common intensifiers are: (1) range - starting a solo in the low range of the instrument and gradually raise the range over the course of the entire solo; (2) volume - starting a solo at a very soft level, becoming louder throughout the solo; (3) rhythmic density - using long note durations, graduating to shorter durations; (4) harmonic density - starting a solo with simple notes, functionally, like roots and fifths or basic chord notes, moving on to ninths and thirteenth, then gravitating to outside playing (deliberate dissonances); (5) special devices of various types which invoke humor, pathos, exhilaration, etc., generally short-lived but exciting when placed correctly into the context of the solo. Examples might include quotes from silly songs or sources, heart-breaking bends and glissandi, thrillingly high and singing notes, or a funky phrase that simply 'swing its tail off'." (Coker 1980, 60).

estado latente a lo largo de toda la exposición:

Como ya hemos mencionado de pasada, hay algunas modalidades de pensamiento que guardan entre sí más estrecha relación que con otras, de manera que pueden ser agrupadas, en último término, en dos grandes bloques:

- 1) *Pensamiento dramático-musical*, que englobaría las modalidades de pensamiento auditivo-sonoro, rítmico y emocional, por un lado, y
- 2) *Pensamiento lógico-gestual*, que abarcaría las modalidades teórica, motriz y visual-locativa.

Las del primer tipo son más directa y propiamente musicales, mientras que las del segundo constituyen más bien auxiliares o ayudas a la realización sonora, pero representan en cierto modo una abstracción de los sonidos.

Algunos músicos, por su formación y hábitos, prefieren generar y organizar su solo confiando primariamente en formas de pensamiento del primer tipo,

mientras que otros han formado una estructura cognitiva más afín al pensamiento del tipo segundo. Los primeros suelen preferir temas de tipo *modal*²⁸ y *tempos* medios o lentos, mientras que los segundos prefieren *changes* con más contenido y *tempos* rápidos²⁹.

Desde otro punto de vista podemos agrupar las modalidades tratadas desde una perspectiva *generativa*, estableciendo tres niveles de concreción sucesivos: en un nivel inicial o germinal básico, el proceso estaría controlado por tipos de pensamiento emotivo o rítmico (o ambos en interacción), en un nivel intermedio se situarían las modalidades de pensamiento de tipo auditivo-sonoro y/o teórico, en este nivel el impulso general del nivel anterior se concreta en la generación de ideas. En el tercer nivel de concreción, las ideas concebidas, bien en un plano puramente teórico o bien a nivel de sonoridad interna, se concretan y canalizan en el instrumento, adaptándose a las peculiaridades del mismo, dando lugar a las configuraciones

²⁸ Nos referimos con ello a temas de estructura armónica bastante simple, como "*Impressions*", que consta sólo de un par de acordes: Dm7 y Ebm7.

²⁹ El paradigma del primer tipo podría ser Miles Davis, el del segundo, Charlie Parker, pero considérese lo dicho únicamente a título ilustrativo, pues ciertamente se trata de una afirmación excesivamente simplista.

correspondientes dentro de los mapas cognitivos que ya posee el intérprete (pensamiento locativo-visual) y desencadenando los patrones motores tendentes a su materialización (pensamiento motriz).

Siguiendo este segundo modelo podemos hallar músicos que encuentran una fuente generativa más fértil en el pensamiento auditivo/sonoro, y otros en las reglas de desarrollo armónico, algunos que concretan sus ideas en mapas de tipo visual, y otros que confían primariamente en un impulso que conecta inmediatamente sonido internos con los movimientos digitales correspondientes en el instrumento.

Pero el modelo generativo expuesto no es más que un caso entre otros muchos. También es posible, por ejemplo, la generación de ideas (segundo nivel del proceso anterior) desde tipos de pensamiento clasificados en el nivel tercero; es decir, puede darse el caso, y no es ni mucho menos extraño, de que el impulso inicial de la generación

de ideas provenga directamente de un patrón digital o en una configuración viso-espacial en el instrumento, sin monitorización previa auditiva ni teórica. O bien que una idea generada en el nivel rítmico o emotivo pase directamente a su concreción motriz o viso-espacial, sin mediación sonora o teórica.

Son también posibles, procesos que siguen alguna modalidad de camino inverso, por ejemplo, ideas generadas en aspectos motrices, que son interpretados en un contexto teórico y son finalmente revestidas de aspectos expresivos de acuerdo con la emoción que suscitan, o bien ideas originadas por mera combinatoria locativa, oídas y revestidas sobre la marcha de sentido rítmico³⁰.

Procesos más complejos, que podemos llamar mixtos, o de ida y vuelta, pueden también producirse, como que el impulso inicial provenga de la solución a un problema planteado en términos teóricos, cuya respuesta, traducida a sonidos hace que los aspectos sonoros asuman el

³⁰ A este respecto el ya citado J. Pressing afirma que una importante fuente de conducta novedosa en improvisación proviene más bien de la *representación motriz* de nuevas combinaciones de valores de los componentes de los conjuntos, más que de la creación de nuevos conjuntos. La generación de novedad en la improvisación se produce pues mediante la alteración de los valores de *objetos, características y procesos* ya existentes. Las acciones nuevas son así construidas primariamente como distorsión de aspectos de las existentes (Pressing, 1988).

control generativo y culminen la frase, creando a su vez un problema que la mente teórica desarrolle y resuelva, etc...

La gama de posibilidades es, como se ve enorme, pero desde luego, un buen solista no puede confiarse únicamente a una de las modalidades o a una sola posibilidad de combinación, sino que tiene que dominar aspectos de todas, y ser capaz de manejar y controlar los cambios de uno a otro grupo a voluntad.

Se trata, en fin, de una cuestión en la que intervienen factores como la formación previa, el nivel de conocimiento y familiaridad con la pieza y la dificultad de la misma, o el nivel de experiencia, madurez y habilidad del improvisador. Desde luego, siguiendo de nuevo a Pressing, la *carga atencional* necesaria disminuye a medida que se domina un contexto. Ello da pie a la hipótesis de que improvisadores que no conocen con seguridad los *mapas tonales* en su instrumento necesitan concentrar toda su atención en ese aspecto, mientras que a medida que se va teniendo seguridad, se va liberando carga atencional que se puede emplear

en aspectos más de tipo sonoro o emocional.

En lo que sí coinciden todos los autores es, desde luego, en la importancia del oído interno (de la educación auditiva) como factor primordial, como pone de manifiesto la frase de Miles Davis: "Toca lo que oigas, y no lo que sepas"³¹. Muestra clara de ello es además el modelo explicativo de David Baker, que establece también tres niveles, según la maestría del improvisador:

"El músico de jazz debe concebir una idea, situarla en una perspectiva tonal, trasladarla a notas reales en su instrumento y tocarla, todo ello en décimas de segundo. Esto exige una forma muy especial de educación auditiva, la habilidad de oír todo lo que vas a tocar antes de tocarlo. Ello no quiere decir que no haya recursos auxiliares para el músico de jazz. Por ejemplo, cuando el intérprete conoce los acordes de una canción puede recurrir a su almacén de patrones, escalas, clichés, etc. y simplemente irlos colocando en su lugar adecuado (por ejemplo, sobre fa menor séptima puede emplear todos los patrones de fa menor séptima

³¹ "Play what you hear, not what you know". Citado en Berliner 1994, 263.

que conoce). Mi argumentación se basa no obstante en que la improvisación en jazz tiene lugar básicamente en tres niveles:

- Nivel I : El músico toca sólo cosas que ha tocado antes: patrones memorizados, ciertas escalas que son una parte segura de su repertorio, etc. Este es el nivel de los intérpretes mediocres.
- Nivel II: El intérprete va extrayendo libremente de sus patrones y clichés, pero ocasionalmente también intenta cosas que, aún estando en el ámbito de su experiencia no ha intentado antes jamás. Este es el nivel de muchos músicos de jazz.
- Nivel III: El intérprete toca consistentemente empleando ideas que no ha tocado nunca antes, extrayéndolas de su bagaje de conocimientos, poniendo juntas cosas que antes estaban separadas, inten-

tando cosas completamente diferentes. Este es el último nivel al que cualquier músico de jazz debe aspirar.”³²

La siguiente cita de Paul Berliner puede servir como resumen de lo dicho en este apartado:

“La experiencia de ir gestionando a lo largo de los siempre cambiantes patrones desde la perspectiva de sus propios y personales mapas estructurales es muy rica y dinámica en el improvisador. Implica potencialmente tocar los sonidos imaginativamente, gestos físicos, matices y símbolos abstractos que, en su conjunto crean la impresión de un movimiento continuo en un ámbito musical multidimensional. Aunque el énfasis sobre distintos tipos de representación mental puede variar de un músico a otro e incluso entre diferentes interpretaciones, los artistas

³² “The jazz player must conceive an idea, place it in a tonal perspective, translate it into actual notes for his instrument and play, all this in a split second. This demands a very special kind of hearing - an ability to hear everything he plays before he plays it. This is not to say that there are not musical aids for the jazz player. For instance, when a player knows the chords to a tune he may draw on his storehouse of patterns, scales, clichés etc. and just put the right one in the right place. (i.e. on F minor seventh he might use any one of the F minor seventh patterns that he knows).

It is, however, my contention that improvised jazz takes place on three basic levels.

Level I - The player plays only things that he has played before; memorized patterns, certain scales which are securely a part of his repertoire etc. (This is the level of mediocre players.)

Level II - The player draws liberally on the patterns, clichés, etc., but he also occasionally tries things that are in his realm of experience but that he has not actually tried before. (This is the level of most jazz players).

Level III - The player consistently plays using ideas that he has not played before, drawing on his fund of knowledge, putting things together that were formerly apart, trying completely different things. This is the ultimate level to which all jazz players should aspire.” (Baker 1979, 79).

*describen habitualmente como preeminentes las representaciones musicales de tipo auditivo. No es sorprendente, por tanto, que la tradición del jazz eleva al más alto nivel el conocimiento musical auditivo, con sus habilidades asociadas de aprehensión y repetición de sonidos”*³³

En resumen, y para cerrar este apartado, podemos decir que el desarrollo auditivo (la capacidad de generar e interpretar ideas en términos sonoros), los conocimientos teóricos aplicados a diversas situaciones musicales y la conexión de ambos aspectos con sus correspondientes rutinas motrices y espaciales para su localización y materialización en el instrumento son campos que interactúan y se enriquecen mutuamente a medida que madura el improvisador.

La habilidad de interpretar en términos teóricos las ideas sonoras (tanto provenientes del exterior como las generadas en la propia mente del músico) es

fundamental para su control y facilita su asimilación, manejo, y extrapolación a otros contextos.

Por su parte, la generación en términos sonoros (o auditivo-internos) de ideas y frases, considerando tanto las alturas como la dimensión rítmica, que son vehículos de los aspectos emocionales, es realmente el elemento motor que vitaliza la improvisación. Sin ello ésta se reduciría a la sucesión de patrones formando una arquitectura, tal vez correcta desde el punto de vista teórico y formal, pero incapaz de transmitir, de comunicar el mundo interior del músico, de *contar una historia*, que es, en definitiva, lo que se pretende al improvisar.

3. La manipulación de ideas.

Ciertamente, un solo puede compararse, empleando una metáfora muy frecuente entre los propios músicos, con “contar una historia”, lo que implica la

³³ “The experience of negotiating through the ever-changing patterns around them from the perspective of their personal structural maps is a rich and dynamic one for improvisers. It potentially involves the imaginative play of sounds, physical gestures, colorful shapes, and abstract symbols, whose gestalt creates the impression of perpetual movement through a multidimensional musical realm. Although the emphasis upon distinct imagery can differ from individual to individual and vary within performances, artists commonly describe aural musical representations in their thoughts and perceptions as preeminent. Not surprisingly, then, the jazz tradition generally elevates aural musical knowledge, with its associated powers of apprehension and recall, to the paramount position” (Berliner 1994, 93).

habilidad de manipular ideas y ser capaz de llevarlas a una conclusión lógica, todo ello en "tiempo real"³⁴ y en relación con las características de la progresión que discurre como fondo constante y cíclico.

Los primeros fracasos y frustraciones del improvisador (y hablamos ahora también desde la perspectiva de la propia experiencia) no vienen precisamente de la falta de inspiración o de ideas, sino de la insuficiente sincronización entre estas y su materialización sonora. Los músicos practican esta sincronización durante las primeras etapas aislando el problema: improvisando libremente sobre un único acorde en lugar de la progresión completa o bien practicando figuras melódicas-tipo y patrones digitales (con o sin instrumento) de forma sincronizada.

En una fase posterior se puede comenzar a atender a la relación entre las ideas y el fondo armónico cambiante. Para ello, una técnica muy empleada³⁵ consiste en tomar un patrón simple (por

ejemplo, la sucesión de las cinco primeras notas diatónicas de la escala formada a partir de un acorde dado (C-D-E-F-G, para Cmaj7), y manteniendo esta misma fórmula todo el tiempo, ir tocando todos los acordes de una progresión estándar.

Por ejemplo, en un II - V - I en do mayor correspondería a las notas:

D-E-F-G-A; G-A-B-C-D; C-D-E-F-G.

Los ejercicios en el nivel inicial se suelen hacer con un patrón rítmico constante, para centrar la atención únicamente en las notas, pero a la hora de tocar realmente un solo, la variedad rítmica es esencial.

Tanto es así que podemos afirmar que lo que diferencia una "idea" de un "patrón" (en el sentido de una construcción teórica, de utilidad en el estudio, pero que no da resultado en una interpretación real por su carácter frío y vacío de contenido emocional) en definitiva, la *sustancia* de la idea, su fuerza comunicativa

³⁴ Es decir, en el mismo momento en que se está creando la historia. Empleamos aquí este término tomado del campo de la inteligencia artificial, y traducción literal de la expresión inglesa "real time".

³⁵ Recomendada, por ejemplo en Aebersold, Jamey: *Cómo Improvisar en Jazz y Tocar*. Jamey Aebersold Jazz Inc. 1994, New Albany In. USA.

y lo que la hace vehículo de transmisión de emociones, es su *impulso rítmico*. Una idea puede ser desde un simple motivo de dos notas hasta una frase de dos o más compases, pero lo esencial aquí es la invención rítmica.

Pero, como es lógico suponer, aunque la inspiración del instante proporcione a la idea su poder comunicativo (en forma de impulso rítmico y matices sonoros), en la mente del improvisador existe, fruto de su estudio y formación previas, un *stock* de frases-tipo³⁶ cuya eficacia en determinados contextos armónicos ha debido probar ya con éxito.

Así, entre las actividades preparatorias de la improvisación está la experimentación

con las implicaciones *verticales* de sus ideas (las implicaciones que las ideas tienen con el fondo armónico en que se producen en cada punto de los *changes*), aplicándolas a diversos puntos de la progresión, así como la experimentación con las relaciones horizontales o lineales entre frases-tipo o ideas surgidas en el momento, combinándolas entre sí para formar nuevas frases.

Abundando sobre este segundo aspecto, las estrategias para formar frases más largas a partir de ideas simples son enormemente variadas, como se deduce del análisis de los solos de grandes intérpretes³⁷. Las técnicas más empleadas van de la simple yuxtaposición (cuando tras la última nota de una idea comienza la pri-

³⁶ Y nos gustaría distinguir, antes de seguir adelante, entre "frases", "patrones" e "ideas": Con "patrones" queremos resaltar el componente teórico, abstracto; se trata de un recurso teórico, diseñado en muchos casos para adquirir destreza técnica. Este recurso puede consistir en el desarrollo de una razón lógica (por ejemplo, recorrer una escala desplegando la razón: "intervalo de tercera ascendente - intervalo de segunda descendente", lo que daría, sobre la escala diatónica de do mayor, el siguiente patrón: C - E - D - F - G - B...etc). El término "frase", por su parte, tiene unas connotaciones más cercanas al componente comunicativo, verbal, por decirlo así. Se trata de especie de *ideas de laboratorio*, tal vez originadas en una situación de improvisación real, o de ensayo, pero que se guardan en la memoria y se practican en una forma tal vez rítmicamente simplificada, se comprueba su eficacia en determinados contextos y se almacenan para su eventual uso en la improvisación. Las "ideas", ya lo hemos dicho, son el componente básico de la improvisación real, bien en su forma inicial o germinal, bien en sus desarrollos y transformaciones a lo largo del solo. Con carácter general "idea" implica algo surgido espontáneamente, en el momento de la improvisación, "frase" apela al carácter previsto, premeditado y en ese sentido, poco arriesgado, pero aún con contenido comunicativo, "patrón" se refiere a un ejercicio técnico. Por supuesto están muy relacionados, y sólo el intérprete sabe en cada momento cuál está alimentando su solo. Esto al menos en principio, aunque al poco el oyente también captará el nivel de espontaneidad creativa del mensaje. Sobre esto último volveremos más adelante, y recuérdese también la clasificación de Baker en las páginas anteriores.

³⁷ Y seguimos en este punto de nuevo a Berliner (1994, 187 - 189).

mera de la siguiente), la variación rítmica o adornada de frases, la fragmentación (que implica la inserción de pequeños motivos entre las notas de la frase original), la interpolación de silencios o contracción de frases³⁸.

Como decimos, las técnicas son muy variadas, pero no es raro encontrar músicos que no las aplican de una forma deliberada ni estudian este tipo de estrategias de forma minuciosa. Con carácter general, lo que suele hacerse, desde un punto de vista más pragmático, para obtener variaciones de las frases es tomar una frase que nos gusta, analizarla, para determinar qué giro o que notas sobre qué acordes producen ese efecto que nos resulta satisfactorio, original, etc., y, manteniendo esas notas, cambiar de diversas formas las demás guiándose del oído o apelando a marcos teóricos o a mapas visomecánicos de conocimiento del instrumento.

Pero volviendo a las técnicas expuestas antes, el empleo de las que afectan a la longitud de las

frases, tiene relación con el tipo de experimentación vertical mencionado más arriba, de forma que una misma frase puede adaptarse, por ampliación o contracción, a un determinado ritmo armónico³⁹. También hay que considerar en este sentido la flexibilidad en el punto de inicio y final de la frase, pues una misma frase, con sólo retrasar su entrada puede adaptarse a un determinado contexto armónico.

Con la práctica, el improvisador llega a familiarizarse hasta tal punto con la sonoridad de las frases de su *vocabulario* personal que es capaz de obtener, al evocarlas, una representación de sus dimensiones y sus implicaciones armónicas, de forma que, o bien un acorde o progresión sugiere determinadas frases de su stock, o bien puede adaptar sobre la marcha la longitud y características armónicas de una frase a un fondo armónico dado.

En este nivel de madurez el improvisador, cuando se familiariza con la progresión de un tema, asocia a diferentes puntos de la

³⁸ David Baker, por su parte, trata con profundidad este mismo asunto, citando hasta diecisiete modalidades de desarrollo de ideas, entre las que se incluyen, por ejemplo, técnicas tomadas del contrapunto escolástico (como la inversión, retrogradación o inversión retrogradada). (Cfr. Baker 1979. Capítulo XIII: "Techniques to be used in developing a melody" pp.95 - 103).

³⁹ El ritmo armónico se refiere a la duración de los acordes de una progresión.

misma una serie de frases que pueden encajar con el fragmento de progresión que sigue, lo que le proporciona varias opciones. Según su maestría será capaz de combinar y manipular con más o menos versatilidad las frases que en cada momento se ofrecen como alternativas, o crear otras originales.

El caso de las *citas* ya referido, está en esta misma línea: se trata de fragmentos conocidos de melodías que nos vienen a la mente, que surgen de pronto en medio de una improvisación, a veces con sorprendentes implicaciones armónicas y rítmicas.

Finalmente, en cuanto a la necesidad de manipular ideas, hemos de tener en cuenta que es un error propio de intérpretes mediocres la excesiva profusión de frases, ideas o patrones digitales, saltando de uno a otro sin apenas dar tiempo a ser escuchados y sin dar apenas oportunidad a las respiraciones del fraseo y a las interacciones con el grupo. Si antes hemos dicho que un solo es como *contar una historia*, desde la perspectiva presente, un solo es una *investigación* sobre las implicaciones y funcionamiento sonoro de una serie de ideas, y así ha de ponerse de manifiesto

cuidadosamente, dando ocasión a cada idea a su desarrollo justo, compensando equilibradamente la identidad con la variedad, la repetición con la novedad.

4. La novedad en la improvisación.

Un sólo improvisado es, en cierto sentido también, una *aventura*. No puede ser de otra manera si tenemos en cuenta la situación del improvisador: sometido a la presión de la interpretación en público, por un lado, y de la interacción entre los demás componentes del grupo, por otro, su mente tiene que seguir la velocidad de la pieza, a veces al límite de su capacidad técnica. En ese marco son imprevisibles las relaciones que se producen entre el material que se posee digamos *dominado en stock*, listo para su uso, y las ideas que surgen espontáneamente en cada instante.

Suele ocurrir que determinadas frases se practican en el estudio y luego no se es capaz de hacer que surjan en la improvisación, y a veces surgen en el momento más inesperado, tal vez unos días después. Así, resulta una tarea bastante estéril la de

intentar forzar la inclusión en los solos de determinadas frases que se ensayan previamente.

En el solo, como hemos visto, se da toda una compleja trama de actividades y modalidades de pensamiento, desde la mera combinación de productos ya analizados y estudiados (zonas de baja intensidad de novedad o de poca improvisación, en un sentido restringido del término), hasta la ocurrencia real de novedad imprevista, que representa desafíos únicos y sorpresas ante las que hay que reaccionar con agilidad.

El solista, como ya hemos mencionado de pasada, suele establecer unos puntos de referencia a lo largo de los *changes* entre los cuales realiza excursiones libres, asumiendo un mayor nivel de riesgo, pero sin perder en ningún momento el sentido estructural que le permitirá retornar a los puntos conocidos.

En esta misma línea, muchos improvisadores actúan también sobre las expectativas y capacidad de orientación del público (y de los otros miembros del grupo), alternando momentos

de una expresividad más contenida, y una delineación más clara de los cambios (lo que se conoce, como veíamos, como “tocar dentro”) con otros que implican un nivel de abstracción superior, realizando sustituciones de acordes, y rearmonizaciones que en ocasiones pueden alejarse considerablemente de la *rueda* de acordes básica (“tocar fuera”). Ni que decir tiene que, en estos últimos, los riesgos asumidos son mucho mayores.

La asunción de riesgo en la improvisación es un elemento ineludible, algo a lo que se anima al improvisador ya desde las fases iniciales del aprendizaje, como se aprecia en el título de uno de los epígrafes de un manual de iniciación al lenguaje del jazz que estamos citando aquí con frecuencia: “*Sé valiente. Ve hacia delante y Toca fuera*”⁴⁰.

Y es que en realidad la aparición de la novedad, de lo no ensayado, puede llevar al artista más allá de lo que considera habitualmente sus límites, alcanzando cotas de destreza, creatividad y originalidad que no pueden darse cuando se limita a practicar y combinar frases conocidas sin

⁴⁰ “*Be Brave. Go Ahead and Play Outside*”. Levine 1995, 192.

asumir riesgos. En el extremo de los que intentan explotar estos momentos al máximo está la idea, en parte quizá leyenda en parte cierta, de que algunas figuras del jazz no preparaban ni ensayaban en absoluto, confiando por entero en la intuición y en su fondo de conocimientos ya disponibles⁴¹.

Bien es cierto que, cuando el improvisador tiene una actitud arriesgada, a veces se producen errores que, dado el carácter instantáneo de la improvisación, resultan imposibles de corregir, y a veces difíciles de disimular. Pero en el jazz los errores se consideran problemas compositivos que hay que resolver sobre la marcha, integrar en el solo. La capacidad de elevar los errores al nivel de arte es una de las características más específicas de la improvisación.

En ocasiones, un solista experimentado busca, al iniciar su solo y como motor desencadenante del proceso, un gesto arriesgado (una nota aguda inespecífica, un ritmo raro, una alteración inusual de un acorde) cuya interpretación y asimilación a la pieza sirve como elemento dinamizador del solo. Si en esas condiciones se produce una nota inesperada, que se sabe encajar en una frase que reconduce la línea hacia un terreno más, por decirlo así, estable o seguro ¿puede considerarse ello un *error*?

Un caso especialmente significativo de lo que sí que puede considerarse un error en jazz se produce cuando el solista pierde la estructura del tema, es decir, se desorienta y confunde el punto en el que se encuentra de los *changes*. Los otros miembros del grupo deben entonces intentar

⁴¹ Miles Davis cuenta, en su autobiografía algunas anécdotas al respecto, como la citada en relación con Charlie Parker:

"Una semana aproximadamente antes de la noche del debut, *Bird* convocó ensayos en un estudio llamado Nola. Muchos músicos ensayaban entonces allí. Cuando convocó los ensayos no le creyó nadie. Nunca anteriormente había hecho algo similar. El primer día de ensayos se presentaron todos, excepto el propio *Bird*. Esperamos por lo menos un par de horas, y al final quien dirigió el ensayo fui yo.

Llegó la noche de la primera actuación, y el *Three Deuces* estaba atestado. A *Bird* no le habíamos visto el pelo en una semana, pero estuvimos ensayando hasta perder el culo (sic.). Y de pronto entró aquel negrito sonriente y eufórico, preguntando si todos estábamos a punto para tocar, con aquel falso acento británico que tanto le gustaba utilizar. Cuando fue el momento de atacar el primer número, preguntó: «¿Qué tocamos?» Yo se lo dije. Él asintió, contó los compases y tocó cada jodida tonada en el tono exacto en que la habíamos ensayado. Tocó como un hijoputa. No falló un compás, una nota, no tocó fuera de tono en toda la noche. Algo grande. Nos quedamos pasmados como idiotas. Y cada vez que se volvía y veía que le mirábamos atónitos, simplemente sonreía como diciendo: «¿Acaso dudabais?»" (Davis y Troupe 1991, 104).

ofrecerle pistas para que se oriente, o bien, en el peor de los casos, retomar la estructura siguiendo al solista.⁴²

5. La interacción del grupo.

Entre las numerosas metáforas empleadas habitualmente para referirse a un solo de jazz, muchas de las cuales ya hemos mencionado, nos queda una que puede tener a su vez varios sentidos: un solo es *como una conversación*.

Podemos considerar el solo, por un lado, como un monólogo, pues ya hemos analizado el complejo proceso que se desencadena desde la primera nota que se da, no solo a nivel de la generación y manipulación de ideas, sino en un plano más general, a nivel de estructura dramático-emocional.

Por otro lado, un solo puede verse también como una conversación del solista con la pieza, pues, como también hemos comentado, se pueden prever y tener trabajadas una serie de ideas, pero lo que no es previsible (a menos que renunciemos a lo más propio e intrínseco de la actividad improvisatoria), es el momento exacto en que las ideas van a surgir, y el resultado de la interacción de la idea con el momento armónico correspondiente.

Finalmente, en un tercer sentido, podemos considerar un *solo* como una conversación e interacción del solista con el grupo. Ya hemos hablado en parte de ello al definir el término *groove*. La interacción de los miembros del grupo es uno de los aspectos que se vive con más intensidad en la improvisación jazzística, y que exige un altísimo nivel de con-

⁴² Un caso de este tipo de adaptación de la sección rítmica al solista es analizado con todo detalle por Ingrid Monson, donde, del análisis de una grabación y de la investigación de la autora (que llega a preguntar sobre el caso a los propios protagonistas) se deduce cómo gracias a la aguda atención mutua y a la flexibilidad y capacidad de adaptación de los músicos se pudo salvar una situación de desfase entre éstos durante una grabación. Allí se aprecia cómo los protagonistas priorizaron en todo momento la necesidad de mantener la banda unida sobre el respeto estricto a la forma de la pieza (*"Harris thus emphasized that keeping the band together was more important than keeping rigidly to the form in such circumstances"*, Monson 1996, 169). Enseguida Ralph Peterson, otro de los protagonistas de la grabación apostilla: *"Es más musical seguir a los demás, a sabiendas de que van equivocados, y convertirlo entonces desde ese punto en acertado (...) que mantenerse en el sitio mientras todos los demás van por un lugar erróneo"* (*"It's more musical to be wrong and go with everybody else's wrong and make it right from that point...than it is to stay right when everybody else is wrong...just to prove that you know where you are"*, *Ibid*). El caso completo se explica con detalle en Monson 1996, 152 - 171.

centración, y una especial habilidad para dividir la atención entre el mundo interior, procesador y gestor del flujo discursivo, y el continuo caudal de información relevante que viene de los demás miembros del grupo.

Las posibilidades de relacionarse el solista con el grupo son clasificadas en tres tipos por David Baker:

“Cómo relacionarse con la sección rítmica es un asunto de gran importancia y uno de los que deben ser resueltos una y otra vez a lo largo del solo. Parece ser que hay básicamente tres formas de relacionarse y tocar con la sección rítmica:

- a. Tocar con la sección rítmica, esto es, moverse tonal y rítmicamente con ella, doblar el tiempo cuando la sección rítmica lo hace, etc.)*
- b. Tocar contra la sección rítmica, o sea, buscando el con-*

traste en volumen, densidad, registro; no doblando cuando ellos lo hacen o viceversa.

- c. Tocar en un plano paralelo a la sección rítmica, empleando el mismo material (o algunos aspectos del mismo), pero funcionando con relativa independencia.*

*Obviamente hay un continuo intercambio y superposición entre las tres categorías, y muchos intérpretes practican y fluctúan entre las tres varias veces a lo largo de un mismo chorus.”*⁴³

No es extraño que hayamos tenido que recurrir a un lenguaje un tanto ambiguo en ocasiones, y al empleo de metáforas, en nuestra exposición. Hemos echado en falta un repertorio terminológico y bibliográfico que, en el caso del análisis musical (en el terreno de la música histórica occidental, escrita) sí ha madurado.

⁴³ *“How to relate to the rhythm section is a matter of great concern and one that must be solved time and time again in the course of a solo. It seems that there are three basic ways to relate to and play with a rhythm section:*

a. Playing with the rhyhm section. (i.e., moving tonally, moving rhythmically, double timing when the rhythm double times, etc.).

b. Playing against - contrasting the volume, the density, the registers of the rhythm section, not double timing when the rhythm section does, double timing when the rhythm section plays straight or half time, etc.

c. Playing on a parallel plane using the same material (or various aspects of it) as the rhythm section but functioning relatively independently.

Obviously there is a great deal of overlapping between the three categories and most players do all three, many times within the same chorus (Baker 1979, 104 – 105).

El tema de la improvisación, y de las implicaciones colectivas del solo improvisado permanece hasta ahora insuficientemente tratado, y las dificultades que entraña el análisis de un fenómeno tan complejo como este son puestas de manifiesto en el siguiente fragmento de la que es sin duda hasta ahora, una de las autoras que más se han dedicado al asunto. La siguiente tesis, aunque extensa, merece la pena ser traída aquí en su totalidad. Con ello damos fin a este artículo.

“La indivisibilidad de la interacción musical e interpersonal subraya el problema de considerar la improvisación en jazz como un texto. En el momento de la interpretación simplemente no tiene nada en común con un texto (o su equivalente musical, la partitura) dado que se trata de música compuesta mediante la interacción cara a cara. Los musicólogos que están familiarizados con el siglo XVIII sabrán que los escritores contemporáneos también se referían a los aspectos conversacionales y retóricos de la producción musi-

cal. Friedrich Wilhelm Marpurgh habló de sujeto y respuesta en su descripción de la fuga barroca⁴⁴, mientras que Heinrich Christian Koch relacionó la relación entre antecedente y consecuente en el fraseo periódico con el sujeto y predicado de las frases⁴⁵. Las metáforas lingüísticas son de hecho extremadamente comunes en muchos períodos musicales y en muchas culturas. Una partitura del XVIII es, con todo, mucho más cercana a una novela, en el sentido de Mikhail Bakhtin⁴⁶, que a una conversación: si una novela retrata múltiples caracteres y puntos de vista todos refractados a través de la pluma de un único autor, una partitura musical presenta múltiples líneas, instrumentos, contrapuntos, texturas y armonías coordinadas por el compositor. La interpretación de estos textos musicales – la transformación de la notación a sonidos – incluye múltiples participantes, pero en la música clásica occidental los intérpretes no pueden alterar o (en algunos repertorios) incluso ni adornar la notación musical.

⁴⁴ Mann, 1986, 154-55.

⁴⁵ Ratner 1956, 441.

⁴⁶ Bakhtin, Mikhail. 1981. "Discourse in the Novel". In *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Edited by Michael Holquist, 259 - 422. Originally published 1935. Austin: University of Texas Press.

En la improvisación de jazz, como hemos visto, todos los músicos están constantemente tomando decisiones respecto a qué tocar y cuándo hacerlo, todo en el marco del groove, que puede o puede no estar organizado en torno a una estructura de acordes. Los músicos son participantes en términos compositivos, que pueden "decir" cosas inesperadas o sonsacar respuestas de otros músicos. La intensificación musical es un proceso abierto en lugar de predeterminado y posee un carácter marcadamente interpersonal. Estructuralmente es mucho más similar a una conversación que a un texto".⁴⁷

Bibliografía:

- BAKER, David: *Improvisational Patterns. The Be Bop Era. Vol.I.* Charles Collins. New York, 1979.
- BERENDT, Joachim: *El Jazz. Su origen y desarrollo.* Fondo de Cultura Económica. México, 1986.
- BERGONZI, Jerry: *Inside Improvisation Series. Vol 1: "Melodic Structures"*. Ed. Advance Music. Rottenburg. Germany. 1992.
- BERLINER, Paul, *Thinking in Jazz.* The University of Chicago Press. Chicago, 1994.
- COKER, Jerry. *Complete Method for Improvisation.* James G Houston. 1980 Lebanon (IN) USA.

⁴⁷ "The indivisibility of musical and interpersonal interaction underscores the problem of thinking about jazz improvisation as a text. At the moment of performance, jazz improvisation quite simply has nothing in common with a text (or its musical equivalent, the score) for it is music composed through face-to-face interaction. Musicologists familiar with the eighteenth century will counter that contemporary writers also referred to the conversational and rhetorical aspects of music making. Friedrich Wilhelm Marburg spoke of subject and answer in his description of the baroque fugue (Mann 1986, 154-55⁴⁷), while Heinrich Christian Koch likened the relationship of antecedent and consequent in periodic phrasing to the subject and predicate of a sentence (Ratner 1956, 441⁴⁷). Language metaphors are in fact extremely common in many musical periods and many cultures. An eighteenth century score, however, is far more like a novel in Mikhail Bakhtin's (1981⁴⁷) sense than a conversation: if a novel portrays multiple characters and points of view all refracted through a single author's pen, a musical score presents multiple musical lines, instruments, counterpoints, textures, and harmonies coordinated by the composer. Performance of these musical texts — transformation of the notation into sound — includes multiple participants, but in Western classical music performers are generally not allowed to alter or (in some repertoires) even embellish this musical notation.

In jazz improvisation, as we have seen, all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it, all within the framework of a musical groove, which may or may not be organized around a chorus structure. The musicians are compositional participants who may "say" unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character — structurally far more similar to a conversation than to a text". (Monson 1996, 80 - 81).

- CONTRERAS, Antonio de: *El "guitagrama": un lenguaje para la composición musical dinámica*. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla. 2002.
- CROOK, Hal: *How to Improvise*. Ed. Advance Music. Rottenburg. N. Germany. 1991.
- CROOK, Hal: *Ready, Aim, Improvise!*. Ed. Advance Music. Rottenburg. N. Germany 1999.
- DAVIS, Miles y TROUPE, Quincy: *Miles, La Autobiografía*. (Título original: *Miles. The Autobiography*). Ediciones B. S.A. Barcelona, 1991.
- GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. Edición en castellano: *Historia del Jazz*. Turner. Madrid, 2002.
- KHAN, Steve (Transcriptor): *Pat Martino, The Early Years. Jazz Guitar Solos*. CPP/Belwin, Inc. Miami, Florida (USA), 1991.
- LA RUE, Jan, *Guidelines for Style Analisis*. Edición en castellano: *Análisis del Estilo Musical*. Labor. Barcelona, 1989.
- LEAVITT, William G., *A Modern Method for Guitar*. (3 vols.) Berklee Press Publications. Boston. MA.1966.
- LEVINE, Mark, *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co. Pentaluma, California, 1995.
- MONSON, Ingrid: *Saying Something (jazz improvisation and interaction)*. The University of Chicago Press. Chicago. 1996.
- NETTL, Bruno & RUSSELL, Melinda, *In the course of Performance*, The University of Chicago Press. Chicago.1998.
- RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar*. The Bold Strummer, Ltd. 1991. Westpot. Connecticut. USA.
- SADIE, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan. London,1980.
- SCHNEIDER, Jonh, *The Contemporary Guitar*. University of California Press Berkeley (CA), 1985.
- SHER, Chuck: *The New Real Book*. Sher Music. Petaluma, California.1988.
- SHER, Chuck: *The New Real Book, Volume 2*. Sher Music. Petaluma, California.1991.
- SLOBODA, J.A. (Ed.), *Generative Processes in Music*. Clarendon Press. Oxford, 1988.