

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

Por Antonio de Contreras¹.

PRIMERA PARTE²

Justificación:

La improvisación musical, o la generación de un discurso musical en el momento de la interpretación³, pese a ser una práctica consustancial a la propia música desde sus orígenes, no ha sido tratada por la musicología tradicional con la profundidad y dedicación que a nuestro juicio merece⁴, lo que se traduce en nuestro entorno a efectos prácti-

cos en una casi total ausencia de estudios rigurosos y completos sobre el tema en castellano. Si ello es cierto con relación a la improvisación en general y su historia, la situación se agrava aún más cuando nos referimos al asunto concreto de la improvisación en el jazz. Aparte de algún estudio histórico⁵ y a un tan elevado como poco riguroso y superficial conjunto de artículos periodísticos, lo cierto es que el

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 Por razones de espacio hemos dividido este artículo en dos partes para su publicación. La segunda parte se publicará en el próximo número de la revista (N.del E.).

³ Siguiendo la definición más extendida del término: "*Improvisación: La creación de una obra musical, o de la forma final de una obra musical, mientras está siendo interpretada*". (The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed.") La entrada "Improvisation" está firmada por: Horsley, Imogene; Collins, Michael; Badura-Skoda, Eva y Libby, Denis. En Sadie 1980, IX - 52 - 56.

⁴ Entrar aquí en las causas de ello nos desviaría del tema. Puede hallarse una amplia argumentación al respecto en Netl, 1998.

⁵ Berendt, 1986; Gioia, 2002

tratamiento crítico de la improvisación en el jazz desde un punto de vista técnico y con rigor y profundidad es aún una laguna de la bibliografía en castellano.

Con la implantación del Grado Superior de las enseñanzas musicales la improvisación cobra un nuevo auge, pues se encuentra como materia troncal y obligatoria (*Improvisación y acompañamiento*) en tres de los cuatro cursos de que consta la carrera. Además de ello, y en virtud del interés creciente que la música de jazz suscita entre los músicos y gracias a la autonomía concedida por la LOGSE a los Centros Superiores, son ya varias las asignaturas optativas que se están implantando con el jazz como centro temático.

La apuesta en este sentido del Conservatorio Superior “Rafael Orozco” es bien clara y se concreta en asignaturas como “Fundamentos del Jazz I” y “Fundamentos del Jazz II” (ofertada para todas las especialidades instrumentales), “Armonía de Jazz para guitarra flamenca” (obligatoria en la especialidad de Guitarra Flamenca), “Técnicas de Rearmonización en Jazz” (ofertada para cursar cré-

ditos de libre configuración para todas las especialidades), que se suman a la asignatura obligatoria y troncal de “Big Band”.

Pensamos por ello que un artículo como este, fruto de una larga investigación⁶, aparte de cumplir su misión lógica y natural de divulgación, puede servir además como material de consulta y referencia para todos los interesados en un tema como este en el que tan desproporcionada es aún la oferta en relación con la creciente demanda. A ello aspiramos y nos sentimos satisfechos de poder aportar nuestra modesta contribución en la revista de una comunidad académica que tanto está haciendo por el jazz y las músicas de raíces en estos tiempos.

Introducción:

Vamos a exponer en este artículo las principales convenciones que regulan, de forma explícita o implícita, la improvisación en el jazz, aunque algunas de ellas también son comunes a otros estilos musicales (por ejemplo, el *blues*, íntimamente ligado desde sus raíces al jazz, o el *rock*, que adopta algunas de ellas también desde sus comienzos).

⁶ El artículo está extraído de un capítulo de la Tesis Doctoral del autor (Contreras, 2002).

Puesto que se trata de una exposición general, y para no entrar en matizaciones que nos alejarían del tema, proponemos limitarnos temporalmente a un amplio período que podemos llamar “central” en la historia del jazz, es decir, entre los años treinta, época en que comienzan a desarrollarse “solos” improvisados, abandonándose la técnica de improvisación colectiva del *Dixieland*, y los años sesenta, cuando comienzan a surgir el llamado *jazz modal*, los estilos de *fusión* y el *free jazz*, que implican, de una u otra forma, la experimentación con estructuras armónicas, formales y de sonoridad en general que se comienzan a apartar de algunas de las convenciones que aquí vamos a tratar.

En definitiva, y para mayor claridad, podemos decir que este estudio se ajusta básicamente al

estilo *Be Bop* (a partir de los años ‘40), y sus derivados (*Cool Jazz* y *Hard Bop*, sobre los años ‘50), aunque por supuesto mucho de lo que decimos aquí forma parte de, por decirlo así, las *reglas del juego*, de prácticamente todo lo que se llama jazz⁷.

1. La improvisación en el jazz. Convenciones externas.

La improvisación de jazz se desarrolla en varios niveles, pudiéndose afirmar que todos los miembros de un grupo (o *combo*⁸) están improvisando de una u otra forma casi todo el tiempo que dura la interpretación.

Y decimos *casi* y no todo el tiempo, porque, a nivel estructural, la norma es presentar al principio y al final de cada pieza, lo que se llama *head*⁹ o “melodía” de la canción¹⁰. Este

⁷ Para una breve exposición de los estilos del jazz Cfr. Berendt, 1986. Cap I: “Los estilos del jazz” (pp. 13 - 96).

⁸ Es inevitable, y además mucho más cómodo para esta exposición, emplear los términos del argot como este. Un *combo* está formado, típicamente, por el o los solistas (muchas veces saxo o trompeta) acompañado por una sección rítmica, constituida a su vez por batería, contrabajo e instrumento armónico (piano o guitarra). La formación puede ampliarse con tantas variantes como puedan imaginarse, desde la simple inclusión de un miembro más (por ejemplo, un percusionista en la sección rítmica, vibráfono en el acompañamiento armónico o trombón entre los solistas) hasta formaciones mayores, como octetos o nonetos.

⁹ lit. “cabeza”.

¹⁰ Una parte importante del repertorio que se emplea en jazz para improvisar se basa o incluye canciones populares, canciones que se emplearon originalmente en el teatro musical. Por cierto, y dicho sea de paso, que el conocimiento de las letras de esas canciones, no siempre valorado suficientemente, puede ser de gran ayuda para una improvisación coherente.

head no es improvisado. Se trata del elemento pre-compuesto que sirve de marco estructural para las improvisaciones. En realidad, más que la propia melodía, es la armonización del *head*, lo que recibe el nombre de *changes*¹¹, lo que adquiere mayor importancia como elemento estructural y organizador, pues estos *cambios* armónicos no sólo servirán para proporcionar color armónico a la melodía en el *head*, sino que se repiten cíclicamente una y otra vez a lo largo de toda la pieza. Cada vuelta completa de los *changes* hasta su lugar de origen recibe el nombre de *chorus*¹².

Los solistas tienen espacio para improvisar libremente de forma sucesiva, siempre midiendo la longitud de sus solos por unidades de *chorus*. Así un solo medio (dependiendo por supuesto del *tempo* de la pieza) puede durar entre dos y cuatro *chorus* de cada solista.

Normalmente el orden de los solos (y a veces también el número de *chorus* que toma cada uno) se establece en los ensayos. El orden más frecuente es el de comenzar por el solo del líder, seguido del otro solista si lo hay (aunque este orden puede invertirse, sirviendo entonces el solista secundario en cierto modo como preparación para el solista principal), a continuación el solo del instrumento armónico, solo de bajo (no siempre se da, y suele ser más breve que el resto) y el solo de batería, que típicamente se estructura a base de *breaks*¹³ de cuatro u ocho compases, es decir, alternando un breve solo improvisado de ocho compases de batería con los ocho compases siguientes de los *changes* improvisados por el primer solista, de nuevo un *break* del batería al que siguen ocho compases de improvisación del segundo solista y así sucesivamente¹⁴.

¹¹ lit. "cambios".

¹² lit. "coro", el término tal vez proviene de los estribillos corales repetidos en el *gospel* que, como es sabido, es una de las fuentes del jazz en sus orígenes.

¹³ lit. "cortes".

¹⁴ La dificultad de los *breaks*, como podrá suponerse, no es sólo la estricta limitación temporal del solo por parte del batería, sino la habilidad de iniciar y terminar un brevísimo solo en puntos intermedios de los *changes* por parte de los otros solistas y, si no se ha ensayado previamente, la coordinación para entrar de nuevo en el *head* al final del último corte.

Después del último *break* es muy normal que todo el grupo entre, de forma bastante efectista, con el *head* completo. Tras una breve coda, la pieza termina.

Pero la improvisación en el jazz no sólo se da en el nivel del solista: la sección rítmica también está improvisando el acompañamiento, realzando las ideas del solista en todo momento, repitiendo en eco a veces sus ideas, tomando patrones rítmicos y desarrollándolos, o incluso proponiendo ideas rítmicas y armónicas para que sean recogidas y desarrolladas por el solista. La interacción es constante, y es una de las características distintivas de esta música y, evidentemente,

lo que distingue a su vez a un buen grupo de uno mediocre¹⁵.

Ni el pianista y/o guitarrista ni el bajista tienen escrito ni previsto lo que están empleando para acompañar al solista. La única partitura que se emplea (y lo deseable es no emplearla en la interpretación, sino aprenderla de memoria en el estudio personal) es la partitura del *head*.

La forma en que los músicos de jazz han llegado a obtener las partituras de los *heads* de los temas que querían incluir en su repertorio ha dado pie a numerosas anécdotas¹⁶. Las posibilidades van desde la transcripción directa de las actuaciones o los

¹⁵ El estudio más completo sobre la interacción en el jazz publicado hasta el momento es, sin lugar a dudas, el de Monson, 1996.

¹⁶ Por ejemplo, la que cuenta Miles Davis en su biografía:

“En cierta ocasión, terminada la *jam session*, cuando ya me había retirado a mi casa a dormir, fíjate que oí llamar a mi puerta. Me levanté y fui a abrir con los ojos cargados de sueño, más furioso que un hijoputa [sic.]. Abrí la puerta, y allí estaban plantados J. J. Johnson y Benny Carter, cada uno con lápiz y papel en las manos. Les pregunté: «¿Qué queréis a esta hora de la mañana, hijoputas?»

J. J. dijo «“*Confirmation*”. Miles, cántame *Confirmation*. Tararéala.»

El hijoputa ni siquiera había dicho «Hola», ¿te das cuenta? Aquella frase fue lo primero que salió de su boca. *Bird [se refiere a Charlie Parker. (N. del A.)]* acababa de escribir *Confirmation* y todos los músicos estaban enamorados de aquella pieza. En consecuencia, aquel hijoputa se presentaba en mi casa a las seis de la mañana para que se la tararease. Poco antes, J. J. y yo habíamos estado improvisando sobre *Confirmation* en la *jam session*. Ahora pretendía oírmela tararear.

Pues bien, se la tararéé medio dormido, en clave de fa. Así es cómo estaba escrita. Luego J. J. me dijo: «Pero, Miles, te has saltado una nota. ¿Dónde está la otra nota de la melodía?» Entonces la recordé y se lo dije.

J.J. murmuró: «Gracias, Miles», anotó algo en el papel y se marchó.” (Davis y Troupe 1991, 63).

El *cifrado americano* es un sistema de notación simplificada de los acordes, específica del jazz, en el que una letra mayúscula representa la tónica del acorde²⁰, y junto a ella se especifica en abreviatura el tipo de acorde (mayor, menor séptima, séptima de dominante, etcétera), pero dejando libre al intérprete la realización del cifrado, tanto en la inversión y disposición concreta de las voces, como en el añadido de notas de color armónico (tensiones y alteraciones) o la omisión de otras (la tónica y la quinta suelen omitirla frecuentemente los pianistas, corriendo a cargo del bajista)²¹.

De manera que, como estamos viendo, el elemento improvisatorio está presente en el jazz en todos los niveles, no sólo en lo que hacen los solistas cuando llega su turno. A decir verdad podríamos afirmar que los únicos elementos

que son prefijados, ensayados y concretados antes de la interpretación, son la melodía del tema y si hay algún “arreglo” (es decir, algún patrón de acentuación o pedal de la sección rítmica, por ejemplo), el orden de los solos, y la forma de finalización de los temas (bruscamente, con una coda o con un “tag”²²).

Pero, incluso alguno de los elementos esenciales que estamos considerado como prefijados antes de la interpretación, como las propias melodías de los temas, pueden sufrir variaciones de una interpretación a otra, bien por la propia manera en que han sido aprendidas, o bien por el afán de variación y novedad tan afianzado en la personalidad de los intérpretes.

En este sentido son ilustrativos los testimonios que aporta Paul Berliner:

y una corchea, pero por norma se simplifica en dos corcheas, a sabiendas de que todo lector interpretará correctamente el *swing* implícito. Para captar ese “swing” no hay más que acercarse a cualquier grabación. Las grabaciones, en palabras de Monson, constituyen los verdaderos *textos sonoros* de referencia en la improvisación jazzística (“Once improvisations are recorded, however, they become sonic texts” Monson 1996, 224).

²⁰ Sistema heredado del que se ha empleado tradicionalmente en la órbita anglosajona y germánica desde la Edad Media, en el que una A representa la nota la, B a si, C a do y así sucesivamente.

²¹ En este sentido el sistema se parece al cifrado barroco, pero permite un margen de libertad aún mayor, pues no concreta la inversión ni disposición de los acordes.

²² Un *tag* es un grupo de dos o cuatro acordes, generalmente ocupando dos o cuatro compases, que se repite una y otra vez sobre una improvisación libre del solista principal, que puede ir cediendo volumen en un *diminuendo* hasta terminar (lo que se llama “fade out”).

“Cuando los jóvenes estudian el repertorio a partir de fuentes dispares encuentran considerables variantes entre versiones de la misma composición. Lonnie Hillyer ‘aprendió un tema de una grabación y cuando fue a tocarlo con diferentes músicos comprobó que tenía cada uno pequeñas variantes personales’. Los artistas pueden tomar decisiones en relación a características peculiares de sus interpretaciones antes de tocarlas, pero se reservan otras decisiones para el momento mismo de la interpretación. Compositores como Thelonius Monk variaba sus propias piezas ‘cada vez que las tocaba’. Irónicamente, la creatividad de los artistas alimenta a veces nuevas invenciones para huír de la monotonía de las interpretaciones repetidas. ‘Si has cantado una canción ciento cincuenta veces – comenta Carmen Lundy – ocurre que comienzas a

hacer pequeñas variaciones cada vez”. Finalmente, el propio proceso inicial de aprendizaje puede contribuir a aportar variantes. Tommy Flanagan y sus amigos encontraban que algunas piezas de los discos, como “Ko – Ko”, eran realmente difíciles. ‘Podemos volver a oírla y preguntarnos aún qué toca exactamente Bird en la introducción - tanto las notas como el fraseo. Seguro que obtenemos tres o cuatro versiones diferentes del tema entre varios músicos’. Flanagan recuerda que periódicamente la transcribía y comparaba versiones”²³

Siguiendo con el asunto de la variabilidad de las melodías, es una idea bastante generalizada entre los músicos de jazz, que la interpretación literal e idéntica de un *head* (especialmente si se trata de un o una cantante) es un síntoma de inmadurez, y que todo el repertorio de elementos

²³ “As youngsters study repertory from disparate sources, they find considerable variation among versions of the same compositions. Lonnie Hillyer would “learn a tune from records and then go out and play it with different people, and they’d have their own little ways of doing it.” Artists may make decisions about particular features of their renditions outside of performance, but they reserve other decisions for the actual performance. Composers like Thelonious Monk vary their own pieces “each time they play them.” Ironically, artistic creativity sometimes seeds new inventions as a result of the monotony of repeated performance routines. “After you have sung a song one hundred and fifty times,” Carmen Lundy observes wryly, “the chances are that you are going to begin doing little, different things with it.” Finally, the initial learning process itself may contribute variants to the pool. Tommy Flanagan and his friends found some pieces on records to be “really tricky, like ‘Ko Ko.’ You can still listen to the intro and wonder exactly what Bird played there – both the notes and the phrasing. We might have three or four different versions of a tune among the players.” Flanagan remembers that they would write them all out periodically and compare them” (Berliner 1994, 65 – 66).

expresivos, sutiles adornos y variaciones de la melodía original demuestran la calidad artística y el buen gusto del intérprete aún antes incluso de iniciar su solo. El saxofonista Lee Konitz llega a establecer en este sentido un *continuum* gradual entre interpretación e improvisación, señalando que la superación de una etapa más “literal” por decirlo así, da paso a un nivel más avanzado de presentación más libre de los temas²⁴.

2. La improvisación en el jazz. Aspectos internos.

Vamos a analizar en este apartado las estrategias y recursos empleados por el improvisador para el desarrollo del solo. Para ello partiremos del excelente trabajo de Paul Berliner ya citado²⁵, confrontándolo a su vez con nuestra experiencia personal.

En una primera sección hemos elaborado una clasificación de las posibles estrategias o procedimientos que emplea el

solista, ordenándolos según el elemento estructural que le sirve en cada caso como referencia organizativa para el desarrollo de su creatividad.

En la segunda sección, y en íntima conexión con la anterior, analizaremos las seis modalidades de pensamiento que consideramos entran en juego de una u otra forma en el proceso improvisatorio, a saber: auditivo, teórico, motriz, locativo-visual, rítmico y emocional, así como las interacciones entre estas modalidades.

En la tercera sección exponemos algunas técnicas concretas de manipulación de ideas.

En la cuarta sección nos ocuparemos del componente de riesgo o novedad en la improvisación.

Completaremos este estudio con unas reflexiones generales en torno a la interacción entre los miembros de un grupo de jazz.

²⁴ Cfr. Paul Berliner 1994, 67.

²⁵ El autor dedica toda la amplia parte central del libro “*Cultivating the soloist’s Skills*” al análisis de la habilidad de improvisación solista en el jazz (Cfr. Berliner 1994, 61 - 285).

2.1. Modalidades de construcción de un solo.

Una condición necesaria para que un solo pueda considerarse mínimamente aceptable es que tenga cierta coherencia, es decir, que no se trate de una serie de sonidos salidos de la repetición irreflexiva y refleja de patrones digitales o que salte de una idea a otra sin manifestar relación alguna con la estructura general del fondo armónico que lo sustenta (los *changes*).

Así pues, a la hora de dotar a su solo de la coherencia necesaria, el músico puede elegir como punto de referencia diferentes elementos, lo que dará lugar a diferentes formas de pensamiento o, por decirlo así, *estrategias solísticas* cuyos puntos de partida vamos a analizar separadamente en esta exposición. A su vez y como es lógico, la estrategia elegida repercutirá en el tipo de sonoridad general, estructura y características del propio solo.

De todas formas, la siguiente disección tipológica está motivada por razones de claridad expositiva, no excluyendo las interrelaciones y el paso de una a otra incluso a lo largo de un mismo solo.

1) La estructuración melódica:

Quizá la estrategia organizativa más antigua en la improvisación de jazz, y que sigue estando presente en las primeras fases del aprendizaje, especialmente cuando se realiza *de oído*, es decir, sin una formación previa en lectura y conocimientos teóricos, consiste en el empleo de la propia melodía del tema como elemento de referencia para estructurar el solo.

Es lo que, entre los músicos, se conoce como “*Playing off the melody*” y que nosotros podemos llamar, de forma más general “*pensamiento melódico*”, entendiéndolo por tal la actitud de generación de ideas en el solo en la que prima, sobre los aspectos técnicos o teóricos, el elemento sonoro-emocional y horizontal-lineal.

En su forma más básica, tras la exposición inicial del *head*, el improvisador comienza su solo teniendo en la mente el tema y glosándolo, comentándolo o adornándolo de forma más o menos profusa, presentando más o menos explícitamente citas literales o referencias y aproximaciones directas o indirectas en diverso grado²⁶.

En ocasiones puede tomarse una idea del tema y elaborarla y desarrollarla durante una sección hasta tomar otro motivo del tema y proceder igualmente.

Un procedimiento que también podemos considerar dentro del *pensamiento melódico* consiste en la creación de una melodía paralela que, aunque no guarda en absoluto la relación interválica ni la curva melódica del tema, se construye como complemento al mismo y que, eventualmente incluso, podría funcionar como segunda voz (aunque esto último no necesariamente tiene que cumplirse ni es en lo que el solista está pensando al realizarlo²⁷).

Finalmente, un caso particular y que traemos a colación en este punto, pero que no sirve estrictamente como elemento estructurador del solo, sino más bien como factor de color puntual, sea cual

sea la manera en que se organice, son las llamadas *citas*²⁸.

Citar un fragmento reconocible de un famoso tema en medio de una improvisación es una práctica frecuente y apreciada entre los músicos de jazz, no exenta de considerable dificultad (piénsese que precisa poner en relación mediante la imaginación y de forma instantánea el contexto armónico original del tema citado con el momento presente en que se de la cita, y ello sin perder el hilo del discurso, que se retoma enseguida. Además lo más probable es que sea necesario transportar la tonalidad original del tema citado). Generalmente se trata de un guiño a los *connoisseurs*, que suele ser recibido con una sonrisa por parte de los que lo detectan.

2) La serie de acordes.

Seguir de forma más o menos pormenorizada los *changes*²⁹, es

²⁶ Estrategia esta similar a la “ornamentación” clásica, procedimiento de improvisación empleado desde el renacimiento al romanticismo.

²⁷ La creación de una segunda voz improvisada sobre temas es una práctica común entre los buenos músicos en las *jam sessions*, incluso, yendo un paso más allá, la improvisación de un arreglo a tres o cuatro voces, habilidad que nos remite en cierto sentido a los estilos iniciales del jazz (a las improvisaciones colectivas de la época del Dixieland), y yendo más atrás en el tiempo, a los orígenes de la improvisación en la música Occidental (como en los *organa*, *gymel*, *fauxbourdon* o el *discantus supra librum*).

²⁸ “Quotes” en el argot jazzístico.

²⁹ Lo que en el lenguaje técnico se conoce como “*playing over changes*”.

decir, orientarse y estructurar el solo a partir de la información que proporcionan los cifrados (considerándolos individualmente o en pequeños grupos, formando lo que se llama *progresiones*³⁰). Este seguimiento puede ser literal (acorde a acorde, considerando siempre la serie básica de los acordes), o más libre, bien sea sustituyendo a cada vuelta unos acordes por otros, de función equivalente pero distinto color armónico, para dar variedad³¹, o bien estableciendo algunos acordes esenciales o estructurales como puntos de referencia obligados, y procediendo con mayor libertad entre ellos. Sobre este último procedimiento volveremos en el punto 5).

En este sentido puede decirse que los instrumentos armónicos (piano, guitarra, vibráfono...) en las fases de aprendizaje, tienen cierta ventaja sobre los melódicos, pues en su función de acompañamiento están interiorizando una serie de patrones digitales y

locativos y de representación de configuraciones de acordes en su instrumento que luego, en el momento del solo, pueden intercambiarse con las frases melódicas sirviendo no sólo de acompañamiento a éstas, sino también de orientación, constituyendo puntos de apoyo y fuente de sugerencias para el desarrollo de las frases sucesivas.

Como es lógico, lo que cada acorde cifrado sugiere a cada improvisador depende de sus conocimientos y experiencias previas, pero con carácter general podemos ordenar, de más básica a más avanzada, la información relevante que se emplea para generar un solo a partir de los cifrados de acordes, como sigue:

- *Chord tones* : Se puede construir un solo por la simple combinación de las notas del acorde cuatríada (fundamental, tercera, quinta y séptima). Así, un cifrado como “Cmaj7” sugiere inmediatamente las notas:

³⁰ La progresión más empleada en jazz es la sucesión de los acordes de los grados II° - V° - I°. Por ejemplo, en Do mayor, estaría formada por los acordes cuatríadas diatónicos formados a partir de esos grados, a saber, y por este orden; re séptima menor, sol séptima dominante y do séptima mayor. En cifrado: Dm7 - G7 - Cmaj7. Otra progresión bastante empleada es Imaj7 - VIm7 - IIm7- V7. Las progresiones básicas son un elemento estructural de primer orden en la construcción de los *changes*, y deben ser conocidas por todo músico que quiera improvisar en este lenguaje. Como afirma P. Berliner, citando a Fred Hersch: ‘There were as few as ten or so different harmonic patterns’ whose combinations and variations formed the basis for much of the repertoire of jazz standards’ (P. Berliner 1994, 79)

³¹ Esto es, realizando “rearmonizaciones”.

do (fundamental), mi (tercera mayor), sol (quinta justa) y si (séptima mayor).

Sin salirnos de la restricción a los *chords tones*, el orden de su empleo puede ser muy variado. De hecho, el control, no sólo sobre la selección de las notas a emplear para hilvanar el solo (exclusivamente los *chords tones*), sino sobre el orden en que se emplean ha servido de base a numerosos métodos de improvisación³².

Generalmente se comienza por recorrer la serie de acordes desplegando todos los arpeggios desde una misma función (saltando de tónica en tónica, o de tercera en tercera, etc.). En una segunda fase, que requiere el control simultáneo sobre las cuatro notas del arpeggio, se aborda cada arpeggio desde la función más cercana a la nota en la que nos encontremos en cada momento (*encadenamientos suaves*).

Por ejemplo, si tenemos la siguiente sucesión de acordes:

Dm7 - G7 - Cmaj7, y comenzamos con las notas del arpeggio del primer acorde en sentido ascendente: D, F, A, C, al enlazar al siguiente acorde, en lugar de saltar a su tónica, G, comenzaremos el arpeggio, bien desde su tercera (B), o bien desde su quinta (D) que son las notas más cercanas a C, última nota del acorde anterior. A partir de esa nota (pongamos por caso que hemos elegido B) desplegamos el acorde de *G7* en sentido descendente: B, G, F, D, para conectar con *Cmaj7* bien desde su tónica (C) o desde su tercera (E), y seguir de nuevo en sentido ascendente.

La tercera fase en la adquisición de control sobre los *chords tones* consiste en la aplicación de fórmulas u ordenaciones de estos, que se mantienen a lo largo de toda la serie de acordes de los *changes* de un estándar o de una progresión-tipo de estudio.

A continuación se muestran algunas de las permutaciones que pueden emplearse: *R 5 3 7 ; 5 R 3 7 ; 3 R 5 7 ; 7 R 3 5*.

³² Citamos a continuación dos de los más recientes métodos que siguen en este aspecto la metodología basada en la selección y combinación de *chords tones* como base para el desarrollo de la habilidad de improvisación sobre los *changes*: 1. Crook, Hal: *How to Improvise*. Ed. Advance Music. Rottenburg.N. Germany. 1991, y 2. Bergonzi, Jerry: *Inside Improvisation Series. Vol 1: "Melodic Structures"*. Ed. Advance Music Rottenburg.N. Germany. 1992.

La fase más avanzada de este proceso consiste en la mezcla libre de patrones y fórmulas diversas, aplicando ritmos diferentes y variados, lo que Jerry Bergonzy llama “*editing*”³³.

Resulta sorprendente comprobar hasta qué punto ha sido eficaz este relativamente simple procedimiento en la construcción de solos³⁴. Obviamente, dada la relativa economía de medios, juegan un papel esencial tanto el elemento rítmico como el fraseo y los matices sonoros.

- *Tensiones*: Una vez dominados los *chords tones*, el siguiente paso es la inclusión de las tensiones (“*tensions*”), es decir, las notas novena, oncenava y trecena del acorde (que en Cmaj7, por ejemplo, corresponderían a las notas D, F, y A respectivamente), con lo que puede aplicarse, con las adaptaciones necesarias³⁵, la metodología del punto anterior.

- *Alteraciones*: El paso más avanzado en el dominio de la *edición* de solos desde la perspectiva de los acordes lo constituye la inclusión de las alteraciones (novena bemol, novena aumentada, onceava aumentada o quinta bemol, y quinta aumentada o trecena bemol). Los principios metodológicos aplicados en esta fase no aportan novedad significativa a lo ya expuesto.

Mientras más tensiones y alteraciones se empleen, más difícil resulta reconocer la armonía y melodía iniciales, por lo que suele distinguirse entre dos actitudes, en cuanto al número de notas ajenas a los *chords tones* empleemos: “tocar dentro” (a base de *chords tones*) y “tocar fuera” (empleando tensiones y alteraciones).

Esto dicho con carácter general, porque el concepto de “tocar dentro” o “fuera” no resulta tan

³³ Bergonzi 1992, Cap.V. “Editing”. pp.39 - 42.

³⁴ Y no sólo de principiantes: el análisis de grandes maestros revela en muchos casos solos basado únicamente en el empleo de *chords tones*. Louis Armstrong o Miles Davis son sólo algunos de los muchos nombres que podríamos citar a este respecto.

³⁵ Cuando se empieza a trabajar con las tensiones, y para continuar aplicando esquemas de cuatro notas, se construyen fórmulas que contienen una o dos tensiones que sustituyen a dos *chords tones*: la tónica y la quinta. La tercera y la séptima (llamadas *guide tones*) suelen mantenerse siempre, pues son las notas que dan la sonoridad propia del tipo de acorde.

sencillo a poco que profundicemos, como se aprecia en la siguiente cita:

“Tocar “fuera” en unos cambios de acordes puede significar cosas bastante diferentes, incluyendo tocar notas que no están en el acorde, prolongar la duración de un acorde hacia el siguiente o tocar algo familiar pero en otra tonalidad. También puede significar tocar “libre” o atonal, sin estructuras de acordes en absoluto.

Téngase presente también que lo que es considerado “fuera” es subjetivo y puede cambiar. Lo que uno oye como “fuera” otro puede oír como “dentro” y viceversa. Bird era considerado “out” por muchos músicos en los cuarenta, tal como lo fue Coltrane en los sesenta. Sin embargo, bastantes pocos músicos siguen hoy oyendo los últimos discos de Coltrane como “out”. Sin embargo, Cecil Taylor lleva grabando unos cuarenta años y

*aún es considerado “out” por muchos músicos”.*³⁶

Es sin duda una muestra de madurez musical ser capaz de dominar a voluntad el juego de *entrar y salir* de la marcha armónica. Se considera que un buen solo debe ser, en este sentido, bastante libre, pero de vez en cuando, mostrar las líneas generales de la marcha armónica en algunos puntos estructurales estratégicos. Sobre el tema volveremos más adelante.

Finalmente, en cuanto a los límites en la libertad de empleo de tensiones y alteraciones, la regla general es que las ideas pueden implicar prácticamente cualquier nota sobre cualquier acorde, siempre que se sepan resolver adecuadamente las tensiones, esto es, generalmente sobre una nota del acorde. Las disonancias no resueltas, cuando la intención de la línea conduce lógicamente a su resolución es, en este sentido, claro síntoma de inmadurez.

³⁶ “Playing “outside” on chord changes can mean several different things, including playing notes that aren’t in the chord, stretching the length of one chord into another, or playing something recognizable but in a different key. It can also mean playing “free”, or atonal, with no chord structure at all. Bear in mind that what is considered outside is subjective and changeable. What you hear as “outside” someone else will hear as “inside,” and vice versa. Bird was considered “out” by many musicians in the 1940s, as was Coltrane in the 1960s. Quite a few musicians still hear Coltrane’s last few recordings as being “out”. Cecil Taylor has been recording for about 40 years, and is still considered “out” by many musicians.” Levine 1995, 183.

3) Relaciones escala-acorde³⁷

- *Centros tonales y escalas diatónicas:*

La organización de un solo puede basarse también en los centros tonales de la pieza, lo que supone un planteamiento más abarcador, a mayor escala que la improvisación por acordes. Esto tiene bastante relación con las ya mencionadas progresiones de acordes, pero aquí el planteamiento va a ser diferente.

Generalmente la estructura tonal de un estándar presenta dos o tres modulaciones³⁸, lo que implica la oscilación cíclica a lo largo de la improvisación entre dos o tres centros tonales diferentes. Pues bien, independientemente de los acordes que presente la progresión (*changes*), dentro del área organizada alrededor de un centro tonal, podemos improvisar en base a la escala diatónica de

dicha tonalidad. Podemos así crear frases melódicas, motivos y patrones libremente, con la sola preocupación de no emplear sino las notas de la escala correspondiente. La improvisación se simplifica así, reduciéndose a la libre figuración melódica dentro de dos o tres escalas, asignando a cada una de ellas el tiempo correspondiente a la influencia de su centro tonal.

Históricamente, este planteamiento de las escalas comenzó a emplearse al parecer a partir del Be Bop³⁹, ello motivado por la necesidad de encadenar frases más largas compuestas de más notas breves en este estilo virtuosístico, a diferencia de las escuelas anteriores, basadas más en los *riffs*⁴⁰ sobre notas del acorde o en un planteamiento más de tipo melódico⁴¹.

La improvisación en base a las escalas diatónicas resulta

³⁷ En inglés: *chord-scale relationship*.

³⁸ Se llama *modulación* al cambio de centro tonal.

³⁹ Es muy significativa a este respecto al aportación de uno de los libros más influyentes en la teoría del jazz: Russell, George: *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation*. Concept Publishing Company. New York, 1959. En esta obra, el autor deja claro su planteamiento, basado en una concepción horizontal o escalar de la improvisación, desde la primera lección, titulada "*Determining the parent scale of a chord*" (Op. Cit. p.2). Un excelente y sintético estudio del sistema de Russell y su influencia en el jazz modal puede encontrarse en: Monson, Ingrid: "Oh freedom: George Russell, John Coltrane and Modal Jazz", en *Netl* 1998, 149 - 168.

⁴⁰ Pequeños motivos con un acusado componente rítmico.

⁴¹ Cfr. Berliner 1994, 161-162.

ciertamente más cómoda para los principiantes, pues pueden emplear una sola escala a lo largo de, pongamos por caso, ocho compases, sin preocuparse de conectar acorde con acorde, pero el principal defecto (y no por cierto menor) de este sistema es, como afirma Hal Crook, que en el nivel inicial del aprendizaje no se tiene aún educación auditiva suficiente para discriminar, mientras se están empleando dentro de la escala, entre las notas estructurales (*chord tones*) y las de color (*tensions*), con lo que las improvisaciones pueden resultar demasiado mecánicas o mostrar inconsistencias entre los acentos musicales y la importancia de las notas en los que recaen⁴².

- *Escalas sustitutivas:*

Sin salir de este planteamiento de la relación acorde-escala, puede avanzarse bastante en complejidad si ampliamos la perspectiva

de las escalas diatónicas hacia las llamadas “escalas sustitutivas”, es decir, escalas que sustituyen a las diatónicas añadiéndoles notas de color que, evidentemente, se reflejan en la sonoridad de las ideas que se forman en base a estas escalas.

Un ejemplo sencillo bastará para aclarar la cuestión al menos en su planteamiento (pues un desarrollo por extenso de este tema está fuera de la perspectiva de este artículo):

La escala diatónica de Do Mayor, que puede emplearse sobre la progresión II (Dm7) - V (G7) - I (Cmaj7), consta de las siguientes notas: C, D, E, F, G, A y B. Pues bien, si en lugar de emplear esa escala sobre la progresión anterior empleamos la de Sol mayor: G, A, B, C, D, E, F# G, aunque sólo contiene una nota diferente (F# en lugar de F), es-

⁴² “However, for beginner and intermediate level players, the chord-scale approach has a potential downside. Many students begin studying chord scales early in their musical education and attempt to apply the knowledge acquired immediately on their instruments. Unfortunately, this often happens too soon in the student’s development as an improviser, i.e., before (s)he has learned how to shape (by ear) an appealing improvised melody on a chord or chord progression using only - or mainly - the chord tones.

Chord scales can present too much information, or information which cannot be readily processed, controlled and used musically by the novice improviser. (It is much easier to understand chord-scale theory than it is to apply it with musical results in an improvised solo). Improvising on chords with chord scales means a soloist can play melody notes which (s)he does not recognize or cannot identify and control by ear. This can result in wandering, shapeless, directionless or mechanical sounding melody lines, often using 8th notes to the exclusion of all other rhythmic values - producing undesirable melodic and rhythmic content. Such improvised melodies also tend to outline tonic quality on nontonic functioning chords and vice versa.. “ (Crook 1999, 166).

tamos implicando las siguientes alteraciones: tercera mayor sobre el primer acorde (F#, que convierte el acorde de Dm7 en D7), séptima mayor sobre el segundo (F# que convierte el acorde de G7 en Gmaj7) y onceava aumentada sobre el tercero (F# que añade una alteración, cifrándose ahora: Cmaj7#11).

Tal vez la escala sustitutiva más empleada en jazz sea la menor melódica, cuyo uso en diversos contextos ha dado lugar a abundante literatura⁴³.

- *Otras escalas:*

No sólo las escalas de siete sonidos se emplean en jazz. Históricamente el uso de las escalas pentatónicas es tal vez anterior al de las escalas diatónicas, y hunde sus raíces en la tradición afro-americana. Para obtener una pentatónica a partir de una escala mayor basta con omitir los grados cuarto y séptimo, quedando la escala (de do en este ejemplo) con las notas: C D E (F) G A (B)

También son, por supuesto empleadas otras escalas que mezclan *chord tones* con notas

alteradas. Especialmente empleadas por su sabor antiguo y de jazz tradicional son las llamadas *blue notes*: la tercera bemol, la séptima bemol y la quinta bemol⁴⁴.

Asimismo se usan con frecuencia escalas hexátonas (de tonos enteros) y la escala disminuida (de ocho notas, manteniendo un esquema semitono - tono).

4) Organización interválica:

Una manera más moderna de organización del solo es en base a relaciones interválicas, que ofrece multitud de variantes, pero que podemos caracterizar resumidamente como el empleo sistemático de un intervalo o patrón regular de intervalos como motivo base cuyo desarrollo, mediante las correspondientes transposiciones, según el centro tonal o el acorde que domine, permite mantener el discurso con homogeneidad y coherencia.

En general y en la práctica, un planteamiento del solo organizado en base a relaciones interválicas fijas suele implicar

⁴³ En el caso concreto de la guitarra, una exposición progresiva y clara de estos usos se encuentra a lo largo de los volúmenes II y III de la obra: Leavitt, William: *A Modern Method for Guitar*. Berklee Press Publications. Boston, 1966 (vols. II y III).

⁴⁴ Empleadas, claro está, sobre un acorde mayor, como notas alteradas.

una fluctuación entre notas diatónicas y tensiones/alteraciones, es decir, una sensación constante de tensión - relajación, y a la vez, un balance del interés entre la dimensión melódico - horizontal y la armónico - vertical, por lo que podemos considerar que, en cierto sentido, está a medio camino entre las dos propuestas anteriores.

5) La forma:

La propia estructura del tema puede incluirse finalmente como elemento de referencia en la organización del solo, aunque no constituye en sí mismo un procedimiento para la generación de ideas.

Esta estructura suele ser bastante sencilla, respondiendo en muchos casos a esquemas como: A - A' ; A - A - B; A- A - B - A, entre otras.

Es muy común que el solo se organice, teniendo como referencia la estructura formal, empleando un recurso o desarrollando una misma idea durante todo un *chorus* completo o bien durante una sección. Es

típico el caso del guitarrista Wes Montgomery, que solía seguir en sus improvisaciones el siguiente orden: un par de *chorus* improvisando melódicamente, uno o dos a base de octavas y el último con acordes.

Si analizamos varias versiones de un mismo tema grabadas por un mismo intérprete con escaso intervalo temporal entre sí⁴⁵ podremos comprobar que, en muchos casos aplican las mismas frases en los mismos puntos de algunos *chorus*, lo que ciertamente puede implicar una asociación frase - punto estructural en la mente del improvisador.

Sin necesidad de repetir la misma frase, el improvisador puede establecer algunos puntos de la estructura como referencias seguras y, dejando libre su imaginación melódica y/o su capacidad de desarrollo motívico, volver oportunamente a los puntos estructurales de referencia. Pero sobre la estructuración *narrativa* del solo a gran escala volveremos más adelante.

Finalmente, hemos de precisar que, si bien es cierto que

⁴⁵ En este sentido son muy ilustrativas las recientes remasterizaciones en disco compacto de antiguos discos de vinilo, que incluyen varias *tomas alternativas* que fueron desechadas en su momento.

el empleo individualizado de cada una de las estrategias puede darse en las fases iniciales de la formación del músico, o en el estudio personal, a la hora de la improvisación en una situación de interpretación real los tipos que aquí presentamos separados se mezclan, intercambian y se pasa de uno a otro con un margen de libertad directamente proporcional a la madurez y calidad artística del solista en cuestión.

Nota: La segunda y última parte de este artículo se publicará en el próximo número de esta revista.

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.
- 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. Penteluma, 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.