

Aspectos básicos de la interpretación improvisada:

5.1 My Way:

En este capítulo trataré de explicar cómo ha de ser, entiendo yo, el estudio de la improvisación, que no es otra cosa que el aprendizaje y uso de un lenguaje (no importa cuál, *jazz, rock, funky, barroco, latín*) y que puede, y añadiría debe, estudiarse de esta manera:

Tratándose de un lenguaje y siendo éste una de las características principales que separan al ser humano del resto del mundo animal, pienso que el imitar cómo los niños lo aprenden nos puede ser de gran utilidad.

Los niños aprenden el lenguaje por imitación y son capaces de usar las reglas gramaticales aun sin conocerlas, por eso un niño dirá, hasta que le enseñen correctamente, “cabo” en lugar de “quepo” o faltas similares, porque la lógica del lenguaje les dice que eso ha de ser así. Esto demuestra que nuestro cerebro es capaz de encontrar patrones comunes y “crear” reglas en función de esos patrones encontrados.

Aunque al mismo niño no se le enseñara nunca que es “quepo” y no “cabo”, él llegaría rápido a esa conclusión sólo por imitación. Lo que demuestra la cualidad dúctil de nuestro proceso de aprendizaje, que es capaz de asumir errores o excepciones en las propias reglas que crea.

Todo esto viene a colación de lo que yo considero una pérdida de tiempo como técnica de estudio y aprendizaje: el análisis, al menos en lo que al lenguaje se refiere.

Los niños aprenden a hablar hablando, en realidad sobre todo escuchando, y no analizando cómo se construyen las frases o el significado de cada palabra por sí sola. Sólo cuando los niños dominan el lenguaje son llevados a la escuela y allí se encargan de que analicen todo lo que cae en sus manos, no con muy buenos resultados (véase el nivel de inglés de un país donde sólo se enseña gramática en las escuelas y no el “sonido-pronunciación” del lenguaje).

De igual manera creo que el lenguaje musical, y ahora sí me centraré en el jazz, puede y debe enseñarse-aprenderse de esta misma manera, porque además de todo lo explicado anteriormente hay una diferencia cualitativa y cuantitativa entre el lenguaje hablado-escrito y el lenguaje musical.

El lenguaje hablado-escrito tiene unas reglas fijadas y más o menos claras que no dejan demasiadas dudas a la interpretación gramatical o constructiva. Sin embargo, el lenguaje musical carece de esas reglas claras, no existe el sujeto y predicado, el verbo, adjetivo, etc., lo que hace que el análisis se convierta en un ejercicio muy subjetivo, a menudo surrealista y de poco o nulo rigor.

Nadie sabe, aparte de Beethoven, por qué construyó sus frases musicales en la manera en que lo hizo, no podemos buscar una lógica objetiva de la secuenciación de los elementos musicales sin incurrir en la especulación basada en nuestros conocimientos y no en los del autor.

Si embargo, de El Quijote sí podemos decir cómo está construido (verbos, artículos, nombres, etc.); es decir, podemos saber qué es lo que dice literalmente, cómo utiliza los elementos del lenguaje (sujeto, predicado, enlaces, comas, puntuación, etc.) y de ahí hacer nuestra interpretación en lo que a construcción se refiere.

Esto en música no es posible porque la música inventa palabras, mientras que el lenguaje utiliza elementos que todos conocemos y son sus combinaciones las que forman las frases. En la música todo se inventa excepto las notas¹, aunque consideremos la armonía occidental como una regla (relax-tensión) esto no llega a acotar lo suficiente el lenguaje, ya que la tensión puede ser armónica, rítmica, repetitiva, silenciosa, acumulativa, y un enorme etcétera. Además, la armonía en muchos casos ya ha dejado de ser funcional, utilizando movimientos y progresiones modales, o directamente no utilizando armonía y valiéndose sólo de una suerte de polifonía moderna.

¹ Algo equivalente a las letras: imaginemos que escribiéramos letras al azar sólo guiándonos por el sonido de las palabras que se formarían, es posible que el resultado sonoro fuera muy interesante pero nuestro análisis no nos ayudaría a comprender o aprender ese nuevo “lenguaje”.

Es decir, las reglas son o muy pocas o infinitas según el prisma con el que se mire: esto hace que el análisis o bien se centre en sólo unos pocos aspectos de la interpretación, descuidando otros muchos, o bien se centre en demasiados sin profundizar en aquellos que son los importantes en opinión de cualquier otro analista. Es claro, pues, que el análisis puede ser de cierta utilidad pero no puede basarse en él el estudio de un lenguaje tan complicado, o extremadamente simple, como la música.

De cualquier manera, la gramática, el análisis pormenorizado de un lenguaje, y la filología, la interpretación, sólo tiene sentido para alguien que domina ese lenguaje.

Un niño que hable un perfecto inglés no entenderá prácticamente nada de un análisis morfológico ni le ayudará a hablar de una manera más correcta.

En este sentido en música casi todos estamos aún en pañales y pretender mejorar el lenguaje por el hecho de analizar creo que es un error: si la mitad del tiempo que se gasta en escuelas y conservatorios en el estudio del análisis se invirtiera en la escucha, la imitación, el canto, la espiritualidad dentro de la música, tendríamos excelentes resultados y músicos más felices y mejor formados.

De la misma manera, si perdemos menos tiempo en intentar comprender por qué Coltrane tocaba ciertas notas en ciertos sitios y directamente tratamos de escucharlo e imitarlo alcanzaremos una comprensión directa del hecho musical sin necesidad de hacer una valoración teórica de un concepto artístico que escapa a la teoría. Si la música fuese tan simple como lo que se muestra en un análisis carecería de todo interés.

Hablando concretamente de la improvisación en Jazz, todo lo escrito en este capítulo tiene una aplicación sencilla.

Creo firmemente que la mejor manera de adquirir el lenguaje propio de esta música se logra a través de la transcripción de solos, melodías, temas, etc.; todo aquello que se pueda identificar mediante el oído es susceptible de ser transcrito. No creo que el analizar una melodía del “Real Book” sirva de mucho, en su lugar si transcribimos de

oído ese mismo tema desde una grabación original el trabajo será mucho más completo y satisfactorio.

De igual manera, al transcribir un solo pienso que lo principal es aprenderlo de memoria antes de siquiera intentar tocarlo: escucharlo cientos de veces hasta que puedas cantarlo exactamente igual que la grabación, y exactamente igual significa articulaciones, ornamentos, dinámicas, etc. Yo he comprobado que cuando hago esto llega un momento en que casi todo el solo lo podría escribir o tocar sin necesidad de comprobar nada en el piano o el instrumento, es decir, llega un momento en que te has aprendido el discurso y sólo falta el que puedas reproducirlo.

Yo he seguido este sistema, no siempre, durante bastante tiempo y todos los solos y temas que he transcrito de esta manera están grabados para siempre en mi oído. Puedo tocarlos en cualquier momento sin importar el tiempo que haya pasado desde la última vez que lo haya hecho. Y muchas veces reconozco conceptos de esos solos en los míos.

5.2 Desarrollo melódico.

Hablaré en este capítulo de las habilidades necesarias para adquirir un lenguaje melódico en el estilo que nos ocupa.

Para el principiante es interesante empezar familiarizándose con todas las escalas mayores y menores (jónico y eólico), ya que son las que utilizaremos como “patrón” para el resto de los modos y escalas.

Éstas han de trabajarse obviamente en todos los tonos, métricas, ritmos, tempo y subdivisiones posibles. También por terceras, cuartas, etc.

Algo interesante al estudiar cualquier cosa en todos los tonos es:

- No empezar siempre en el mismo tono.
- Variar el paso entre tonos con movimientos de terceras menores, terceras mayores, cuartas, tritonos, tonos y semitonos.

- Hacer secuencias sólo con los tonos que más nos cuesten o los menos habituales. (A, E, B, F#, Db, Ab)

Teniendo dominadas estas escalas la interiorización de los modos griegos no será muy difícil.

Lo haremos siguiendo el mismo patrón que el explicado para las mayores y menores.

Estudiaremos seguidamente las escalas derivadas de las diferentes escalas menores y mayores:

- Los modos de la menor melódica.
- Los modos de la menor armónica.
- Los modos de la mayor armónica.
- Los modos de la mayor-menor.

Seguiremos con las escalas simétrica disminuida, en sus dos formas, y simétrica aumentada o de “tonos”.

Debemos prestar atención, especialmente los trombonistas, a la escala cromática, por su dificultad técnica y por su enorme utilidad.

Con todas estas escalas podremos afrontar con garantías cualquier composición basada en la tradición occidental de los últimos quinientos años.

De cualquier manera, el conocimiento de estas escalas no garantiza su buen uso “musical”, por eso el estudio de las escalas y su aplicación a las diferentes progresiones debe ir acompañado de la transcripción de solos y temas, así como el estudio de frases de esos solos en todos los tonos y de los temas en varios tonos.

Todo lo anterior es el trabajo “técnico” de la improvisación, para el cual ha de servir todo lo anteriormente aconsejado en los capítulos anteriores.

De igual manera que al principio remarcaba la importancia de una idea de sonido, es en el aspecto de la improvisación igualmente importante la colección de sonidos y colores, así como de diferentes articulaciones y dinámicas.

Llegados a este punto he de advertir que el trabajo arriba explicado es muy laborioso y a veces aburrido; es nuestra labor evitar que eso sea así poniendo en práctica lo aconsejado en los primeros capítulos.

De todas formas, la combinación de estos estudios con la transcripción, el estudio de temas, la aplicación a esos temas de lo ya aprendido, la experimentación en el uso de las escalas sobre diferentes progresiones y todo aquello que sea susceptible de ser practicado nos abrirá un horizonte vastísimo pero muy divertido si se afronta con sinceridad y respeto.

Hablaré ahora de la aplicación práctica de estas escalas a las diferentes progresiones y/o acordes y algunos ejercicios interesantes. Me limitaré a algunos conceptos quizá no del dominio público, ya que la información sobre las escalas comunes es amplia y seguramente mejor explicada que la que aquí se expone.

- El sistema que propongo como complemento o alternativa, si se prefiere, al que todos conocemos es un sistema basado en “tonos”. Me explico: propongamos un tema, “I thought about you”:

Observamos que en los cuatro primeros compases nos movemos por una serie de dominantes que denotan modulaciones constantes; si utilizáramos el método tradicional a la hora de pensar en qué recursos utilizar sobre estas progresiones tendríamos algo como lo que sigue:

F mayor, E alterada, Eb lidia dominante, D alterada, G lidia dominante.

Estos son totalmente correctos, pero propongo una solución basada en la tonalidad y que nos ayudará a mantener la horizontalidad por encima de la verticalidad:

F mayor, F menor-mayor (Melódica), F mayor-menor; hasta aquí podremos pensarlo todo desde F. El siguiente acorde D7 es un dominante secundario que sí resuelve en su tónica, por lo que pensaremos este acorde desde su propio centro tonal aunque utilizaremos una escala que no es la alterada, ya que dependiendo del contexto la escala alterada resulta demasiado “dura”, especialmente la tensión 11; si utilizamos una escala que viene del relativo mayor (Bb) del tono donde resuelve este acorde (Gm) obtendremos una sonoridad mucho más “consonante”: esta escala es la mayor armónica de Bb (Bb, C, D, Eb, F, F#, A).

No nos ha de importar que D7 no resuelva en Gm sino en G7#11, ya que su movimiento natural es el moverse hacia Gm y la sonoridad ha de ser ésa. En el siguiente acorde G7#11 podremos utilizar la escala Dm melódica. Seguiremos: en el compás cinco podemos utilizar la escala del tono F, y en el siguiente utilizaremos G menor-mayor y F mayor armónica (otro recurso interesante es sustituir este II-V-I por el del relativo mayor, Gm C7). En el siguiente compás tocaríamos Dm = F y D menor mayor y en el siguiente modulamos al cuarto grado, por lo que cambiamos momentáneamente de centro tonal, lo que nos hace estar por un momento en Bb mayor. Durante los compases 8 y 9 podremos tocar dentro de la escala de Bb mayor pero en el 10 tocaremos Bb menor-mayor y volveremos al tono original F.

El resto de las progresiones pueden ser deducidas por lo explicado anteriormente.

Este sistema es muy útil en temas de tradición tonal y concretamente del tipo *standards*, ya que permite, en temas menos complicados que el anterior, mantener el discurso en función del centro tonal, lo que contribuye a enlazar más y mejor las frases, y en temas un poco más complejos como el del ejemplo encontrar puntos en común que hacen un interesante juego entre tetracordes mayores y menores de la misma escala.

Especialmente interesante es el uso de la escala mayor armónica en los dominantes que resuelven en menor.

I Thought About You

The musical score for "I Thought About You" is written in 4/4 time. It consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various chords and melodic lines with trills and triplets. The chords are: FMaj⁷, E⁷, E^{b7}, D⁷, G⁷, Gm⁷, Gm⁷/F, Em^{7b5}, A⁷, Dm⁷, Dm⁷/C[#], Cm⁷, F⁷, B^{b7}Mj, E^{b7}, FMaj⁷, FMaj⁷, Bm^{7b5}, E⁷, Bm^{7b5}, E⁷, Am⁷, D⁷, Gm⁷, C⁷, FMaj⁷, E⁷, E^{b7}, D⁷, G⁷, Gm⁷, Gm⁷/F, Em^{7b5}, and A⁷. The score includes measures 4, 8, 12, 16, and 20. The melody features trills and triplets.

5.3 Estructuras interválicas:

Entiendo por estructura interválica toda aquella que no puede enmarcarse en el ámbito de una escala o de un arpeggio.

Es aquí donde agruparía a las pentatónicas (quintas ascendentes o cuartas descendentes) y las diferentes estructuras basadas en las cuartas-quintas.

- Pentatónicas:

Particularmente yo pienso las pentatónicas en modo mayor pero no creo que sea ningún problema pensarlas en modo menor.

- *Ambichords*:

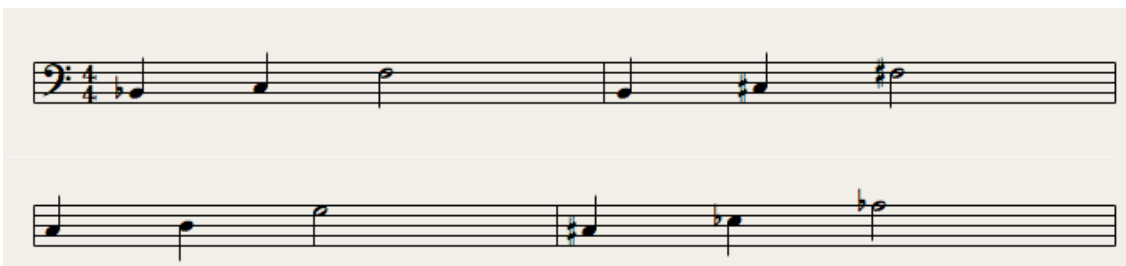
Son estructuras formadas por dos cuartas en la que una de ellas se invierte de manera que se forma una estructura de segunda mayor y cuarta, la segunda puede formarse en la nota superior o inferior.

- Cualquier otra estructura que encaje en la definición del principio.

Ej. de pentatónica por cuartas (C mayor)



Ej. de *Ambichords*:



Los *ambichords* y las pentatónicas son estructuras que pueden utilizarse en infinidad de supuestos, el no contener en su estructura un jerarquía clara, en cuanto a grados, las hace especialmente recomendables para imponer movimientos armónicos diferentes al dado.

Dividiendo la escala en partes iguales encontraremos que los movimientos por tonos, terceras mayores y menores y tritonos son movimientos en los que estas

estructuras funcionan a la perfección, y son muy recomendables en ambiente modal o en acordes de larga duración.

De igual manera pueden ser utilizadas dentro de la tonalidad, experimentar con las sonoridades es siempre recomendable.

5.4 Aplicación al desarrollo de la técnica instrumental.

La aplicación es bastante lógica: si aplicamos a lo explicado en el capítulo de “sonido” los ejercicios explicados en éste tendremos una infinidad de ejercicios diferentes con los que es imposible aburrirse y que nos ayudarán a desarrollar una buena técnica instrumental mientras apoyamos nuestras habilidades melódicas.

Podemos combinar escalas con arpeggios, series de arpeggios, podemos hacerlos como si se trataran de flexibilidad, o hacerlos en *stacato o tenuto*.

Inventando y escribiendo nuestros propios ejercicios estamos desarrollando varias habilidades a la vez.

Desarrollo armónico:

6.1 Arpeggios y *upper structures*:

Llamo desarrollo armónico a todos aquellos recursos que contienen arpeggios, sean estos o no del acorde o progresión en la que nos encontramos; pueden ser *upper structures* o simplemente imposiciones de otra armonía o movimiento armónico, en este último caso lo habitual es que se trabaje con progresiones.

Al igual que con las escalas es interesante estudiar y practicar los arpeggios en un contexto abstracto, es decir, interiorizar su sonido y su “posición” en el instrumento. Los trabajaremos en todas sus inversiones y en todo el registro posible, como siempre en todos los tonos con el movimiento de fundamentales explicado al principio.

Ejercicios y aplicación:

♩ = 120

Flexibilidad con triadas:

Simile

Continuar en todos los tonos

Hay que realizar el ejercicio anterior tanto en picado como en ligado, después de dominar cada uno de los tonos tratar de improvisar utilizando solo las dos tríadas dadas.

Los siguientes ejercicios se practicarán de la misma manera:

Flexibilidad con triadas: Tritono

Legato y Staccato

Legato y Staccato

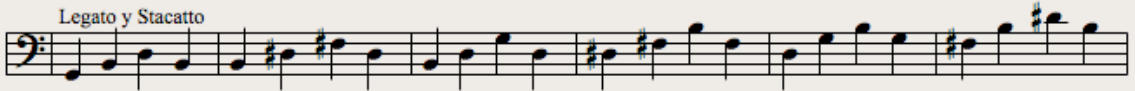
Continuar todos los tonos

Flexibilidad con triadas: Terceras Mayores

Legato y Staccato



Legato y Staccato



Continuar todos los tonos



Flexibilidad con triadas: Cuartas

Legato y Staccato

Legato y Staccato

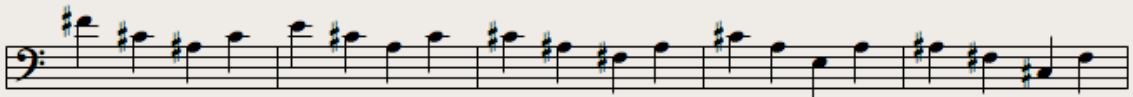
Continuar todos los tonos

Flexibilidad con triadas: Terceras menores

Legato y Staccato



Legato y Staccato



Flexibilidad con tríadas:

Legato y Staccato

Legato y Staccato

Todos los tonos

Dominando estos ejercicios y sintiéndonos cómodos improvisando con cada grupo de dos tríadas el siguiente paso será añadir más tríadas a cada grupo.

A continuación algunos ejemplos de aplicación de cada uno de los grupos:

Progresión por terceras menores (escala disminuida)

C⁷b913

F⁷MA₇

Progresión por terceras menores descendente (escala disminuida)

Musical notation in bass clef, 4/4 time. The progression starts with a C^{7b913} chord and ends with an F⁷ chord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Progresión por terceras mayores (*Coltrane Changes*)

Musical notation in bass clef, 4/4 time. The progression consists of the following chords: C^{Maj7}, E^{b7}, A^{bMaj7}, B⁷, E^{Maj7}, G⁷, and C^{Maj7}. The notes are: C4, E4, G4, B4, C5, E4, G4, B4, A4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Progresión por tritono (escala disminuida o alterada)

Musical notation in bass clef, 4/4 time. The progression starts with a C^{7b913} chord and ends with a C^{7b9b13} chord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Progresión por sexta menor (escala alterada)

Musical notation in bass clef, 4/4 time. The progression starts with a C^{7#9b13} chord and ends with a C⁷ chord. The notes are: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

Progresión por sexta mayor (escala disminuida)

Musical notation for a progression by sixth major (diminished scale). The notation is in 4/4 time, starting with a C^{7b9} chord. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The scale is C^{7b9}: C, D, E, F, G, A, B, C.

Progresión por tono (lidia, dórica, alterada, frigia, etc.)

Musical notation for a progression by tone. The notation is in 4/4 time, starting with a C^{7#11} chord. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The scale is C^{7#11}: C, D, E, F, G, A, B, C. The progression includes chords: C^{7#11}, D^{7sus4}, F^{7#9b13}, Am¹¹, and B^{frigio}.

Progresión por semitono (escala frigia)

Musical notation for a progression by semitone (Phrygian scale). The notation is in 4/4 time, starting with a C^{frigio} chord. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The scale is C^{frigio}: C, B, A, G, F, E, D, C.

Progresión por quinta (jónica)

Musical notation for a progression by fifth (Ionian scale). The notation is in 4/4 time, starting with an F chord. The melody consists of eighth notes, and the bass line consists of quarter notes. The scale is F: F, G, A, B, C, D, E, F. A triplet is indicated over the notes G, A, B.

6.2 Aplicación al desarrollo de la técnica instrumental:

Hablando de movimientos que contienen saltos, es decir, que no se mueven por grado conjunto, es interesante tratar de hacerlos como si de flexibilidad se tratara, alternando flexibilidad y *staccato*.

Utilizar los recursos de visualización y concentración explicados en el apartado de sonido/flexibilidad ayudará a desarrollar nuevas habilidades.

Improvisando con el aspecto técnico de la interpretación y siendo escrupulosos con la técnica aplicada a la improvisación conseguiremos un control sobre el instrumento y la música que de otra manera nos sería mucho más costoso y frustrante.