

“La Composición en la Improvisación”

La generación de un discurso musical en el momento de la interpretación, pese a ser una práctica consustancial a la propia música desde sus orígenes, no ha sido tratada como materia troncal en el ámbito de la *música clásica* de nuestros tiempos.

Si ello resulta 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.

Pensamos por ello que un trabajo como éste que abarcara los aspectos técnicos, teóricos y hasta psicológicos de la composición en la improvisación, aparte de cumplir con su misión lógica y natural de divulgación, pueda servir además de material de consulta y sobre todo quizás ayude a soslayar la brecha existente entre el *músico clásico* y el improvisador.

Introducción

En la historia de la música Occidental, desde la Edad Media hasta el Romanticismo, la improvisación se consideraba una destreza común a todos los compositores e intérpretes de teclado. Muchos de los mas grandes compositores eran celebrados por sus capacidades improvisatorias tan geniales (o más) que su obra escrita. Sin embargo, mientras que la música compuesta sobrevivió gracias a la publicación de partituras, no solo no quedó ningún registro de esas fenomenales improvisaciones sino que con el tiempo los músicos fuera del ámbito del jazz dejaron de improvisar perdiendo esta habilidad.

Así, la concepción moderna de la historia de la música carece de una pieza crucial.

Como consecuencia de esto, tanto en la educación musical de nuestros días como en las salas de conciertos vemos una clara diferenciación entre el improvisador, el compositor, y el intérprete, siendo muy pocos los músicos con formación clásica que puedan dominar estos tres aspectos.

Con este trabajo nos proponemos por un lado estudiar las herramientas que se utilizan a la hora de improvisar y por el otro considerar los beneficios que su estudio puede aparejar para los músicos de cualquier estilo.

Demostraremos también similitudes entre esta técnica de improvisación con la forma de aproximación al análisis de una obra, y hasta con la composición misma.

El objetivo subyacente que nos proponemos es el de demostrar que el “mundo de la música académica” y el de la improvisación en jazz, no se encuentran tan alejados como parece, y que los músicos de formación clásica que no han recibido herramientas para improvisar durante su educación y se sienten incapacitados para ello, en realidad ya están manejando el mismo lenguaje, aunque con una orientación y un enfoque diferentes.

Para adentrarnos en la improvisación, vamos a exponer el marco histórico dentro del cual se fue desarrollando el jazz, para luego plantear cada vez con

mas detalle las principales convenciones que regulan la improvisación en el jazz y el papel del improvisador en el tratamiento de esas convenciones.

Abarcaremos también el marco teórico, psicológico y filosófico de la composición en la improvisación utilizando un lenguaje didáctico y de fácil comprensión.

Dado que se trata de una exposición general, proponemos limitarnos a un período temporal que podemos denominar “central” en la historia del jazz, es decir, entre los años treinta, época en que comienzan a desarrollarse los “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*. Nos detendremos en este período ya que los estilos antes mencionados se basan en la experimentación con estructuras armónicas y formales y comienzan de a poco a alejarse de las convenciones que expondremos, aunque por supuesto; mucho del material que trataremos forma parte de alguna manera de las *reglas del juego* de prácticamente todos los estilos de jazz.

También creemos oportuno aclarar que nos limitaremos al jazz en este trabajo dado que constituye el único estilo musical que tiene a la improvisación como su punto focal.

1. Historia del Jazz

1.1. Raíces del jazz

El jazz es el fruto del encuentro de la tradición musical africana y la europea que tiene lugar en Estados Unidos, a raíz de la llegada de los esclavos africanos desde principios del siglo XVII a ese país.

En el siglo XIX, la religión cristiana (sobre todo las iglesias baptista y metodista) fue impuesta a muchos de los esclavos, que encontraron en los textos del Antiguo Testamento numerosas analogías aplicables a su propia situación y en las corales una forma de expresión musical.

Con el paso del tiempo los salmos influenciados por la tradición africana darían lugar a lo que se conoce como **GOSPEL**; canto religioso que adopta formas diversas: la prédica del pastor, los grupos vocales y gran número de solistas (especialmente femeninas).

La música religiosa convivía con la profana: canciones de plantación, baladas, y otras formas de expresión popular, tanto africanas como europeas, que alimentarían uno de los grandes pilares de la música afroamericana, el **BLUES**.

El blues es una estructura de doce compases, que utiliza las llamadas “*bluenotes*”, alteraciones de la tercera y séptima notas de la escala lo que le brinda un carácter triste o melancólico a la estructura.

Por otro lado surge en Saint Louis hacia 1870 un estilo pianístico, que sin llegar a ser jazz se acerca al mismo por su carácter dinámico y saltarín; el **RAGTIME**.

Su característica principal es la superposición de un ritmo regular tocado por la mano izquierda y un ritmo sincopado en la mano derecha. Este estilo pareciera tener su origen en las danzas que bailaban los esclavos parodiando a sus amos. Las partituras de ragtime se grababan en “rollos de cartón” para piano mecánico o pianola y su músico más representativo fue *Scott Joplin*.

1.2. El nacimiento del jazz

La fecha exacta se pierde a finales del siglo XIX bajo la confluencia de formas y estilos musicales de la cultura afroamericana: el gospel, el blues, el ragtime, las marchas militares y la música de baile europea.

Sin embargo, el cornetista *Buddy Bolden* fue el primer músico famoso en ser considerado jazzista formando su banda en 1895, razón por la cual se suele usar ese año como una fecha simbólica del nacimiento del jazz.

Aunque algunos músicos de Nueva Orleans viajaron al norte, el jazz se mantuvo estrictamente como una expresión musical típica de Nueva Orleans hasta la primera guerra mundial.

El 30 de enero de 1917, un grupo de músicos blancos llamado *The Original Dixieland Jazz Band* (ODJB) grabó "Darktown Strutter's Ball" e "Indiana" para el sello Columbia. (Paradójicamente la primer grabación oficial de jazz no estuvo a cargo de músicos afroamericanos).

Otros grupos también comenzaron a grabar y el jazz se convirtió en moda. Estaba claro que esta música representaba una gran oportunidad comercial.

1.3. Evolución y estilos

1.3.1. Estilo Nueva Orleans

La música era una parte importante de la vida cotidiana de Nueva Orleans desde por lo menos la década de 1890, con bandas de bronce que se contrataban para tocar en desfiles, funerales, fiestas y bailes. Los músicos, que frecuentemente no leían partituras, tocaban agregando variaciones musicales para mantener las actuaciones interesantes.

En esta ciudad nació *Jerry Roll Morton*, uno de los primeros músicos que tuvo conciencia de que esa música en la que se entremezclaban tantas influencias y que partía de una tradición un tanto difuminada, era un nuevo estilo de música en si misma. En este primer jazz todavía se aprecian claramente los lazos con la música de pasacalle y con el ragtime.

Pronto los grupos de jazz comenzaron a emigrar a otras ciudades de Estados

Unidos, como Nueva York o Chicago.

La movilización de los afroamericanos del sur de los Estados Unidos buscando mejores condiciones económicas también contribuyó a que los músicos de jazz salieran de Nueva Orleans hacia otras ciudades del norte y oeste y, a principios de los años veinte, Chicago se convirtió en el centro del jazz.

1.3.2. Los años veinte: Nueva York y Chicago

En los años veinte el jazz se desarrollaba principalmente en los locales de los traficantes de alcohol. En 1923 las orquestas de *King Oliver* y de *Jerry Roll Morton* comenzaron a grabar discos que anunciaban el jazz (luego llamado “tradicional”). *Louis Armstrong* fue su más popular representante y fue gracias a él que se impuso la expresión personal del solista frente a la improvisación colectiva que caracteriza al estilo de Nueva Orleans.

Otra gran figura fue la de *Bix Beiderbecke*, un trompetista blanco cuyo original fraseo y prematura muerte incitó a que se lo considerara como un mito del jazz de esa época.

Junto al florecimiento de los solistas, en los años veinte tendría lugar el inicio del esplendor de las grandes orquestas, como la *de Paul Witheman*, que se consagraría entre el gran público con su versión de “Rhapsody in Blue” de George Gershwin, la *de Fletcher Henderson*, con solistas como el trompetista *Rex Stewart* o *Coleman Hawkins* al saxo tenor y sobre todo la orquesta de *Duke Ellington*.

1.3.3. Los años de la Depresión

El panorama económico de 1929 afectó gravemente a numerosos músicos que se vieron alejados de los estudios de grabación y de los escenarios. Sin embargo el público seguía reclamando espectáculos para contrarrestar con la situación económica y las orquestas ya establecidas siguieron en auge a las que se sumaría, entre otras, la orquesta de *Count Basie*, considerada por muchos la mejor orquesta de jazz de todos los tiempos.

De estas orquestas surgirán numerosos solistas, por ejemplo el pianista *Art Tatum* y el pianista y cantante *Fats Waller*.

Una importante consecuencia de la depresión económica americana fue el

desplazamiento de muchos artistas hacia Europa en busca de trabajo. Aquí el panorama que encontraron fue muy diferente al que conocían, pues si en un primer momento sus actuaciones se limitaban a los salones de grandes hoteles, que veían en el jazz un signo de modernidad, pronto pasarían a las salas de concierto.

Fue el momento de furor de los “hot clubs”, lugares de reunión clandestinos de los aficionados al jazz, a la vez que, gracias a la influencia de músicos como *Coleman Hawkins* o *Sidney Bechet*, comenzaron a despertarse numerosas vocaciones musicales. Surgió así la formación del Quinteto del Hot Club de Francia liderado por el guitarrista *Django Reihardt* y el violinista *Stéphane Grappelli*.

1.3.4. La era del swing

En 1923 se levantó la prohibición de alcohol en Estados Unidos y junto a la popularidad de formaciones de músicos blancos como *Benny Goodman* o *Glenn Miller* contribuyó a que el jazz perdiera parcialmente el calificativo de música marginal.

En la segunda mitad de los años treinta el jazz alcanzó uno de sus grandes momentos de florecimiento bajo el estilo de lo que se conoce como “mainstream” (corriente principal).

Las orquestas seguían siendo el marco ideal para el lucimiento de los solistas y a la vez favorecieron al surgimiento de nuevos talentos como el saxofonista *Lester Young* y del contrabajista *John Kirby*.

Fue el momento también de la aparición de dos grandes cantantes, *Billie Holiday* y *Ella Fitzgerald*, quienes, junto a *Sarah Vaughan*, representan hasta nuestros días íconos femeninos entre las voces del jazz.

1.3.5. Los años cuarenta

En 1941, los Estados Unidos entraron oficialmente en guerra y muchos músicos de jazz se vieron obligados a alistarse en el ejército militar colaborando con las bandas del ejército o grabando discos destinados al esparcimiento de la tropa. En Europa, sin embargo, los socialistas rechazaban esa música por lo que no fue bien recibida.

La influencia que la guerra tuvo en la vida de los músicos y la necesidad de

innovación que reinaba contribuyó a una profunda renovación del jazz. El club *Minton's Playhouse* sería la cuna de un nuevo estilo, el **bebop**, que tiene en *Charlie Parker* y *Dizzy Gillespie* a sus más claros exponentes. Los entusiastas del bebop representaron una toma de conciencia donde se trata de volver a los orígenes, de reinterpretar y reescribir la tradición mediante la exploración de nuevas armonías, la ampliación de los registros sonoros y explotar todas las posibilidades de los ritmos y los tempos a la vez. *Thelonius Monk* sería uno de los primeros en adaptar el piano al bebop, igual que *Charles Mingus* con el contrabajo y *Miles Davis* con la trompeta. Ante el nacimiento del bebop, los representantes de la tradición trataron de revitalizar el estilo de Nueva Orleans, a la vez que la música afrocubana, instalada en Nueva York, se adueñó de las salas de baile. Fue también la época del gran triunfo de la cantante *Ella Fitzgerald*, con unos recursos técnicos incomparables como el "scat", forma vocal basada en sílabas onomatopéyicas (ya utilizada por *Louis Armstrong*) que le permite competir con la improvisación instrumental. También se destacaron *Billie Holiday* como una de las grandes figuras del jazz vocal, con un estilo intimista y *Sarah Vaughan*, la cantante más emblemática del bebop. Además de los clásicos como *Armstrong*, *Basie* o *Ellington* y de los modernos *Parker* y *Gillespie*, el **rhythm and blues** vivía un momento de esplendor con la aparición de figuras como *Ray Charles*, *Etta James* o *Chuck Berry*. Surgieron las primeras emisoras radiofónicas destinadas al público afroamericano dejando de lado adjetivos descalificantes como la de "race records" que se habían destinado a esta música y de a poco la política estadounidense empezó a flexibilizarse con ella.

1.3.6. Los años cincuenta

En la relativamente breve historia del jazz, de apenas un siglo, los cambios se han producido siempre sobre movimientos existentes que no han desaparecido. Lo que en principio parecían "modas" son en realidad estilos, que se han afirmado con el paso del tiempo y están obligados a convivir en el amplio marco de la música afroamericana. Esta situación se hace patente en los años cincuenta.

Por un lado algunos músicos blancos, como *Chet Baker*, rehuyeron el lado

más explosivo del bebop sin renunciar a los progresos que éste suponía y adoptaron una estética más apaciguada con un toque de lirismo y emoción a la que se aplica el nombre de **cool jazz**.

El cool jazz, sin embargo es un movimiento amplio que abarca desde el llamado "jazz de cámara", por ser demasiado elegante según algunos, del *Modern Jazz Quartet*, hasta colaboraciones como la *Miles Davis* y *Gil Evans*, pianista y compositor cuyos sabios arreglos, entre los mejores de la historia del jazz, crearon la atmósfera ideal para que el estilo intimista de *Davis* alcanzara puntos culminantes.

Por otra parte con *Max Roach*, los *Jazz Messengers* y las formaciones del saxofonista *Sonny Rollins* o del contrabajista *Charles Mingus*, el bebop continuaba con su evolución, enriqueciéndose día a día con nuevos hallazgos que sentarían las bases del jazz moderno.

Mientras tanto el rhythm and blues, la forma más popular de la música afroamericana, había alcanzado un gran desarrollo gracias a figuras como *Ray Charles*, *Louis Jordan*, *Fats Domino*, o *Chuck Berry*.

En el terreno estrictamente del jazz, algunos músicos surgidos del bebop comenzaron a cultivar el **funk**, impregnado de resonancias del blues y del gospel, en el que destacarían organistas como *Lou Bennett*, guitarristas, *Grant Green* o trompetistas como *Donald Byrd*. Su música era densa e influenciada por el mismo espíritu místico del gospel y que el soul haría suyo.

1.3.7 El Jazz modal

Más que de un estilo propiamente dicho, se trata de una estructura musical a la hora de interpretar.

Antes de su aparición en los años 1950, las improvisaciones de los solistas de jazz se basaban en la clave específica del tema. Las improvisaciones modales se basaron, por el contrario, en modos o escalas, aunque no siempre en las típicas y familiares escalas mayor y menor.

Los resultados tienen un toque frecuentemente meditativo, cerebral, aunque nunca tan suaves como los del cool jazz.

El jazz modal, generalmente gira sobre un solo acorde, un pedal de bajo y una melodía. La improvisación es muy difícil de realizar debido al acorde

estático de fondo, y es realmente donde el que improvisa debe mostrar sus recursos, se suelen tocar modos impropios del acorde, así como escalas alternativas como la melódica, la armónica, la semitono/tono, los arpeggios disminuidos, y crear estructuras armónicas que concuerden con el acorde base.

Miles Davis fue el primer jazzista en improvisar y componer de acuerdo con la estructura modal; su *Kind of Blue* es el disco de jazz modal típico, y definitivo para muchos, y dos de sus acompañantes en la grabación, *John Coltrane* y *Bill Evans*, se convertirían después en innovadores modales.

Las libertades de la música modal ayudaron a allanar el camino para la radical experimentación estructural del jazz de vanguardia, que empezaría a tomar forma a partir de los sesenta.

1.3.8. Los años sesenta

En Estados Unidos los movimientos políticos y sociales afroamericanos adquirirían cada vez mayor dimensión con líderes como *Martin Luther King* o *Malcolm X*, y lograban el objetivo de la consecución de los derechos civiles de los que no se gozaba hasta entonces debido el racismo.

En este marco apareció la primera casa discográfica dirigida por un hombre de color, *Tamla Motown*, responsable del lanzamiento de numerosas estrellas del rhythm and blues y el soul con una gran capacidad comercial, es el caso de *Marvin Gaye*, *Aretha Franklin*, *Sam Cooke* y sobre todo *James Brown*, apodado “el padrino del soul”, que supo transformar como nadie la esencia del gospel en experiencia mística laica, convirtiendo sus conciertos en actos de fervor casi religiosos.

Mientras tanto el pop británico de los *Rolling Stone* o *Erik Clapton* descubría y divulgaba el blues entre el público europeo a través de sus propias versiones que aunque eran bastante alejadas del original servían para dar a conocer a algunos de los grandes maestros del blues.

Así mientras una parte de la música afroamericana alcanzaba gran reconocimiento, empezó también a tener lugar la “New Thing” (cosa nueva) o **free jazz**, que constituía una radical alteración de los principios musicales usados hasta entonces en la improvisación. Músicos como *Ornette Coleman*

o *Cecil Taylor* lideraron este movimiento revolucionario que resultó ampliamente incomprendido. Promovían una música ajena al servilismo hacia el público blanco, que paradójicamente era el único que les prestaba atención, mientras el público afroamericano se inclinaba hacia otros estilos. Aún hoy el free jazz tiene mayor auge en Europa que en Estados Unidos. Buena parte de los músicos del free jazz fueron abandonando poco a poco este estilo que los dejaba varados en una incompreensión musical. En resumen, el final de los años sesenta fue una época de gran proliferación de estilos y de géneros y donde se disponía de un amplísimo abanico de ofertas.

1.3.9. Los años setenta

En el mundo de la música todo había cambiado: la difusión discográfica, el tipo de conciertos, la radio, y la televisión. El arte pasaba a ser un bien comercializable. *Jimi Hendrix* y otros se habían aventurado en el mundo del rock con una música eléctrica de marcado acento afroamericano y habían conseguido un éxito notable. El rock, la música progresiva, el pop y otros estilos semejantes eran furor y el jazz tuvo que evolucionar hacia lo que recibió el concepto de “fusión”, en el que cabía un poco de todo.

Como en los años del bebop, surgirán de nuevo las polémicas y muchos consideraban a *Miles Davis* y a su **jazz-rock o fusión** fuera del jazz.

En los años setenta desaparecieron varias figuras emblemáticas del jazz como *Armstrong* o *Ellington* y parecía que con ello los jóvenes se dedicarían al rock pero la realidad resultó diferente. No sólo el jazz, el blues o el rhythm and blues seguían vigentes, sino que no cesaban de surgir nuevas formas y nuevos músicos, como la “salsa” neoyorquina, heredera de la tradición afrocubana de los primeros músicos latinos llegados a Nueva York e impregnada de influencias del jazz y del soul, o el funk de músicos como *George Clinton*.

El enorme afán interpretativo de los músicos dio lugar a una espectacular evolución de los sonidos,. Se añadieron nuevos instrumentos y las técnicas progresaron con gran rapidez, cabe citar a *Jaco Pastorius* que transformó el bajo eléctrico, o *Joe Zawinul* el uso de los teclados.

Los años setenta significaron una nueva etapa de transición del jazz.

1.3.10. Los años ochenta

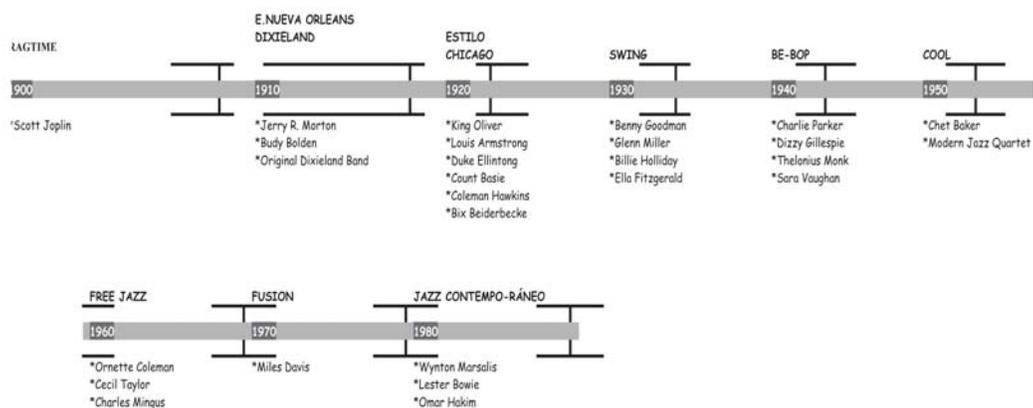
En los años ochenta tuvo lugar, cierta manera, un proceso de "clarificación". *Miles Davis* regresó a los escenarios tras una larga ausencia rodeado de músicos jóvenes. El jazz recibía apoyo institucional: incluso en España el gobierno subvencionaba giras y conciertos, en Francia se condecoraba a los músicos y en Estados Unidos, antes de tener un presidente saxofonista, *Ronald Reagan* invitaba a *Miles Davis* a la Casa Blanca.

El jazz seguía siendo minoritario pero tenía un público consolidado. Coexistía una nueva generación de músicos vanguardistas con otra generación que regresaba a los orígenes. Entre los primeros se encuentran los *Weather Report* con *Omar Hakim*, *John McLaughlin* o *Lester Bowie*. Entre los que volvían a los orígenes el principal fue *Wynton Marsalis*.

En los años noventa se fueron confirmando esas numerosas corrientes. El auge del rap, la recuperación del bebop, el "revival" del soul, los éxitos comerciales del funk y sus derivados, la aparición de nuevas bandas del estilo Nueva Orleans, la actualidad del blues o incluso el éxito en las discotecas del "acid jazz" son síntomas de la vigencia de toda esta música que encontramos bajo el nombre de "jazz".

A continuación ubicaremos los estilos mas importantes del jazz en una línea de tiempo, con los músicos más representativos de cada época.

1.4. Cuadro cronológico del Jazz



2. Características del jazz

Como característica principal podemos decir que el jazz se basa en la improvisación y no en la interpretación fiel de una obra escrita. Junto con la improvisación su característica técnica definitoria sería el ritmo. El jazz es una música sincopada que produce una estimulante sensación rítmica, llamada *swing*. A continuación ampliaremos ambos aspectos.

2.1. El Swing

El swing es el aspecto más notable y definitorio dentro del jazz ya que corresponde al elemento de comunicación inicial. Se encuentra dentro del dominio del sentido rítmico del pulso. El mismo debe ser relajado, estable y fluido.

Concepto . El swing se da por una combinación de la interpretación del ritmo y la unidad rítmica. También habría que tener en cuenta el *tempo* firme, aunque se puede dar la situación en que se siga tocando con swing aún cambiando el *tempo* de manera no intencional.

El swing posee tres elementos básicos:

a) Ubicación de la corchea “al aire” (en inglés *upbeat*) lo cual da la sensación de tresillo.

*Nota: este es el concepto inicial. Para el swing es vital la ubicación de **todas las figuras**. Y varía según el tempo.*

b) Acentos y dinámicas de concepción polirrítmica.

c) Sensación de impulso hacia adelante mediante la utilización de síncopas y anticipaciones rítmicas (contratiempos).

La intensidad del swing puede variar considerablemente en los diferentes estilos de jazz. Esta quedará determinada por los siguientes factores, o la combinación de los mismos; el nivel dinámico o volumen; el carácter o sentido del tempo y la unidad, en el sentido de que todos los integrantes de un grupo toquen con el mismo concepto de pulso.

Hay que tener en cuenta también que en el jazz, lo que está escrito en corcheas se interpreta como tresillo de corcheas con las primeras dos ligadas, y además esta articulación cambia constantemente. Ese tipo de ritmo es denominado “ritmo de shuffle”.

Si bien la mayor parte de la música de jazz se toca *legato* existe entre los improvisadores la tendencia a atacar levemente una nota de cada dos, ligando la otra, utilizando el ataque en los tiempos débiles, contrario a la música clásica, para así ligar los tiempos fuertes.

2.2. La improvisación

2.2.1. Antecedentes

“Componer es una improvisación lentificada; a veces no se puede escribir lo suficientemente rápido como para seguir el ritmo del flujo de ideas” – Arnold Schoenberg

La improvisación es la forma más natural de hacer música. Es la intuición en acción y se presenta como forma de juego donde del juego surge la técnica. Dicha técnica se adquiere por la práctica; experimentando disciplinadamente se prueban las resistencias del juego. Vale aclarar que no se trata de un juego como pasatiempo sino como el espíritu de exploración en libertad, hacer y ser por puro placer.

Hasta el siglo pasado, la improvisación era parte integrante de nuestra tradición musical culta en Occidente. En Italia por ejemplo, *Leonardo da Vinci* fue uno de los más grandes improvisadores en viola *da braccio* y luego con

diferentes personas influyentes del ambiente llegó a poner en escena operas cuya música y letra se improvisaban en el momento.

No podemos dejar de mencionar al *bajo continuo*. Consiste en una técnica de composición y ejecución propia y esencial del período barroco donde el compositor crea la voz de *bajo* pero no especifica el contrapunto o los acordes del *ripieno* (“relleno” en italiano, o *tutti*), que deja a cargo del o los intérpretes. El bajo continuo puede contener “cifras” para guiar al ejecutante, origen del término *bajo cifrado* o *cifrado americano* que veremos mas adelante.

El siguiente es un ejemplo tomado de una obra de Buxtehude. El compositor escribió solamente la parte solista y la voz de bajo:

The image shows a musical score for two parts: Bass and Basso Continuo. The Bass part is a vocal line in a bass clef, starting at measure 170. It features a melisma with the lyrics "lu-ia, al - - - - - le - l". The Basso Continuo part is a basso continuo line in a bass clef, providing a simple harmonic accompaniment with a steady rhythm.

El bajo continuo es ejecutado por uno o varios instrumentos, típicamente un instrumento *armónico* (es decir, capaz de producir acordes en polifonía) como los instrumentos de teclado (clavecín, órgano) u otros como el arpa y el laúd, con la voz de bajo simultáneamente a cargo de un instrumento de tesitura grave como el violonchelo, la viola da gamba u otros.

En el seno de la práctica del bajo continuo también se desarrollo otra estructura contrapuntística de gran importancia: *el basso ostinato*.

La transformación radical de la concepción musical, en el contexto del creciente interés por lo armónico en el siglo XVII, le dio al bajo la función de voz fundamental. Mediante el bajo se determinaba la estructura armónica y también el discurso melódico de las voces restantes. La solidez del bajo permitía la improvisación libre en el ámbito de la música para danza y escénica, hecho que se manifestó primeramente en la música para laúd española del siglo XVI. *Monteverdi* también utilizaría esta técnica

posteriormente. Los virginalistas ingleses desarrollaron a principios del siglo XVII su propio estilo para teclado, también basado en el bajo ostinato (ground), haciendo sonar ininterrumpidamente por encima del modelo de ostinato variaciones contrapuntísticas nuevas, además de ornamentaciones y figuraciones.

En el jazz de nuestros días, lo que ocurre es similar al bajo continuo, se toca sobre temas, motifs dados y se improvisa sobre eso, siendo el bajo, o más bien la armonía, la base sobre la cual se improvisa.

Muchos grandes músicos se han destacado por su creatividad a la hora de improvisar, y si bien en estos tiempos los conocemos por su obra escrita, en su época eran reconocidos por su ingenio al improvisar, organizando inclusive, concursos de improvisación y verdaderos retos artísticos. También era común hacer uso de esta práctica como un modo de darse a conocer y ganar cierto renombre entre el público o personajes de poder.

J. S. Bach improvisaba magistralmente no solo durante los servicios de misa sino incluso las difíciles fugas. Muchos de los pasajes virtuosísticos de sus obras se basan en la improvisación, pero se someten a su particular voluntad organizativa para crear variadas formas, fruto del estudio y la investigación sobre el repertorio de *Bruhns*, *Frescobaldi* y *Buxtehude* principalmente.

La extraordinaria fantasía cromática y fuga de *Bach*, sorprende por su extraordinaria complejidad técnica y la ingeniosa distribución de sus secciones y discurso musical. La fantasía cromática es única, además, porque se cree que surgió de una improvisación de *Bach* y que es fruto de la transcripción íntegra de aquella improvisación al teclado.

Su hijo, *Carl Philipp*, junto con *Joachin Quantz*, escribieron a mediados del siglo XVIII dos tratados en los que se ocupaban ampliamente de la forma de improvisar que fueron estudiados por músicos como *Mozart* o *Beethoven*. *Czerny* y *Kalkbrenner* escribieron algunos de los primeros tratados exclusivamente dedicados a la improvisación aunque ya desde el barroco temprano hasta el clasicismo podemos encontrar una extensa bibliografía destinada a desarrollar habilidades de improvisación y composición en tiempo

real. Desde las Recercadas del *Tratado de Glossas* de *Diego Ortiz* (1553) en España, los diversos Tratados de bajo continuo en Italia, *Aggazzari* (1607), *Gasparini* (1708), y la prolífica edición de los métodos franceses: *Dandrieu* (1719), *Delair* (1723) y *Gervais* (1733).

En la época clásica, las cadencias de los conciertos para violín y piano se improvisaban dando oportunidad al ejecutante de poner su propio caudal creativo al servicio de la obra de arte en conjunto (aunque luego *Beethoven* resultó ser el primero en empezar a escribir las cadencias de sus conciertos cansado de escuchar las “pobres” ideas ajenas).

Tanto *Bach* como *Mozart* tenían gran renombre como grandes improvisadores, y son muchas las historias entre divertidas y ocurrentes documentadas sobre sus hazañas en estos campos.

Mozart, además, fue el más grande improvisador con papel y pluma. Solía escribir sus partituras directamente en limpio, inventando la música lo rápido que le permitía la pluma casi sin correcciones, contrario a las partituras que se observan de *Beethoven* donde borraba, corregía y rescribía una y otra vez sus ideas musicales, inclusive a lo largo de los años. Sin embargo a la hora de componer espontáneamente, *Beethoven* era brillantemente ilimitado.

No podemos dejar de relatar la anécdota sobre el encuentro entre *Mozart* y *Beethoven* publicada por el biógrafo del siglo XIX *Otto Jahn*:

Beethoven hizo su aparición en Viena como un prometedor joven músico en la primavera de 1787, pero sólo pudo permanecer allí un breve período de tiempo. Le presentaron a Mozart le interpretó para él a petición suya. Mozart considerando que la pieza interpretada había sido estudiada previamente, se mostró algo frío en sus expresiones de admiración. Observando esto, Beethoven pidió interpretar un tema improvisado e, inspirado por la presencia del maestro que tanto reverenciaba, interpretó de manera que poco a poco fue captando la total atención de Mozart y acallando a los presentes, dijo enfáticamente, "¡Recuerden su nombre, este joven hará hablar al mundo"

O sea que *Mozart* recién tuvo en cuenta el talento del joven *Beethoven* cuando este “aprobó” la prueba máxima; el arte de improvisar.

No era poco común que los compositores improvisaran música que debía estar escrita o que ya estaba escrita como fue el caso del estreno de la Fantasía Coral Op.80 de *Beethoven* en el año 1808. Por estar sobrepasado con los preparativos del concierto no tuvo tiempo de componer la introducción a la fantasía por lo cual simplemente la improvisó en el concierto.

Desde la Edad media hasta el Romanticismo entonces, la improvisación fue una destreza esencial en los compositores e interpretes. Yendo desde *Bach* y *Haendel* hasta *Schubert*, *Chopin* y *Liszt* en el teclado.

Liszt en sus conciertos ponía una urna donde el público proponía temas conocidos de óperas u otras composiciones del momento para que él improvisara sobre ellas. Es bien sabido que la única vez que el tocaba la obra tal cual estaba escrita era en la primera vez que la leía.

Viendo las partituras de *Chopin* podemos observar la cantidad de anotaciones al pie de pagina dándonos a conocer las diferentes “versiones” que circulaban de los pasajes de sus obras, y la conclusión básica que podemos obtener de esto es que *Chopin* tocaba sus obras improvisando las notas, es decir, no siguiendo la partitura tal cual estaba escrita.

Uno de los aspectos más fascinantes de las capacidades musicales y del talento natural de *Isaac Albéniz* es acerca de su faceta de improvisador, de autor de “exquisiteces perdidas”, como decía *Delacroix* acerca de *Chopin*. Han llegado hasta nosotros registros realizados en 1903, en cilindros de cera Edison, de tres improvisaciones de *Albéniz* donde podemos comprobarlo así como también *Saint Saéns* ha dejado documentadas sus improvisaciones en aquellos viejos rollos.

El compositor ruso *Alexander Scriabin* consideraba el sonido como una esencia espiritual donde una sonoridad constituía un canal de acceso a una energía ultramundana y de liberación metafísica y llegó a ser un improvisador monumental estimulado por la relación música-color.

Los famosos Microcosmos de *Bartok* originalmente también fueron improvisados.

Como observamos, los ejemplos del dominio del arte de improvisar por parte de los músicos a lo largo de la historia son infinitos, sin embargo, la improvisación fue terminando gradualmente debido a la sala de conciertos que se impuso en el siglo XIX. Ya los Impromptus de *Schubert*, contrarios a lo que su nombre indica, no fueron improvisados si no que fueron escritos metódicamente.

La era industrial trajo un excesivo énfasis en la especialización y profesionalismo en todos los campos de la vida. En primera instancia se construyó la sala para conciertos que constituyó la cuna de la especialización y también la posibilidad de grabar los conciertos trajo consigo aparejado que los músicos se abocaran a ser lo más fieles posibles a la partitura y a estudiar nota por nota.

Las cadencias de los conciertos dejaron de improvisarse paulatinamente debido a la imposibilidad de los músicos a improvisarlas y en parte también debido a que los detalles que los compositores colocaban en sus partituras fueron incrementándose cada vez más.

Así, la composición y la ejecución se separaron en detrimento de ambas.

Luego a principios del siglo XX reaparece la improvisación de la mano del jazz. La música de la India y otras tradiciones improvisatorias también llevaron nuevamente a los músicos a los placeres de la creación espontánea.

La improvisación comenzó a utilizarse también en la danza y en el teatro donde mediante la técnica se llegaba a un nuevo material y donde esa improvisación también se presentaba ante el público como una ejecución espontánea y terminada a la vez.

Aunque la improvisación y la música clásica no volvieron a unirse como en el pasado, este resurgimiento de la improvisación de la mano del jazz dió como resultado que músicos en terrenos propios de la música clásica sigan practicando magistralmente e interesándose cada vez más por este arte. Por nombrar algunos; *Robert Levin*, *Emanuel Ax*, *Andras Schiff* y *Friedrich Gulda* de quien son conocidas principalmente sus interpretaciones de *Beethoven* pero que a lo largo de la década de 1950, se interesó por el jazz tocando con

músicos vieneses. Incluso, compuso canciones originales y fragmentos instrumentales combinando jazz con música clásica en sus conciertos.

Cabe mencionar que la improvisación en Argentina estuvo siempre ligada a la música folclórica de las provincias y con los primeros músicos de tango donde la música se improvisaba. Luego, cuando el tango comenzó a ser mas aceptado por la sociedad, los músicos se guiaban por arreglos escritos dejando de lado la frescura de la improvisación. En 1953, *Astor Piazzolla* tuvo la oportunidad de escuchar al octeto del saxofonista *Gerry Mulligan* en París, y quedó impresionado por la técnica improvisatoria y naturalidad con que tocaban los músicos y cinco años mas tarde graba dos discos de lo que él llamó el *Jazz-Tango* en Estados Unidos (aunque sin buenas repercusiones). A lo largo de su carrera trabajo con numerosos músicos de jazz y para reclutar nuevos músicos en sus diferentes formaciones exigía dos aspectos fundamentales; que supieran leer fenomenalmente a primera vista y sobre todo, que fueran capaces de improvisar. Lamentablemente la improvisación en el tango prácticamente volvió a desaparecer luego de *Piazzolla*, cerrando una puerta de la improvisación en la música argentina.

3. Improvisando en Jazz

3.1. Consideraciones generales

El jazz ha producido un renacimiento de la improvisación siendo un estilo que conduce básicamente a la creación espontánea.

Durante la mayor parte del siglo veinte, el jazz ha sido virtualmente el único estilo que utiliza prácticas improvisatorias como su **punto focal**.

Si bien el jazz utiliza el mismo *alfabeto* musical que la *música clásica*, de alguna manera, sus nomenclaturas resultan diferentes, propiciando el alejamiento de estos dos estilos.

La improvisación en el jazz no consiste en romper las formas y limitaciones solo para ser libre, sino en usarlas como la forma precisa de trascender. Es decir, aplicando las formas de este estilo de manera correcta, llegamos al

vehículo mismo de la libertad. Como propone *Vinko Globokar* (1934), compositor y trombonista francés con gran experiencia en la improvisación;

“Un buen improvisador sabe que las restricciones le permiten dar libre curso a su invención y navegar libremente al interior de fronteras fijas. Es un juego que se da entre su intuición, su saber racional y el reservorio de informaciones alojadas en su inconsciente; almacenamientos que le permiten usar algunas ideas y descartar otras.”

La improvisación entonces es vista como la herramienta hacia la originalidad, en el sentido no de lo que es totalmente nuevo sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos.

Se han hecho estudios con músicos de jazz improvisando donde mediante resonancias magnéticas se demuestra científicamente como funciona el cerebro del improvisador en acción.

Se pudieron observar áreas asociados a la inhibición y a la auto-censura “apagarse” mientras que la actividad se centraba iluminada en la corteza media prefrontal, detrás de los ojos, área asociada a la auto-expresión. Esta área se enciende cuando, por ejemplo, se cuenta una historia donde uno mismo es el personaje principal.

Los científicos argumentaron que esta parte del cerebro es necesaria para la improvisación porque el improvisador esta desafiando su identidad artística, buscando las notas que mejor resumen su propio e irreplicable estilo. Es decir que improvisando uno cuenta su propia historia musical, inhibiendo impulsos cerebrales que pudieran impedir el flujo de ideas.

Según *Jeff Pressing* (1947-2002), gran compositor australiano dedicado a la publicación de investigaciones musicales, un asunto central tanto en la elaboración como en la improvisación es la noción de "referente". Un referente puede conceptualizarse como un esquema formal subyacente o una imagen-guía de referencia para una pieza dada, usada por el músico para

facilitar la generación de acciones de improvisación sobre una escala de tiempo real. El referente funciona como una fuente de recursos para el material que podrá ser repetido, transformado, variado o desarrollado. En la creación musical podemos entender a estos referentes como “andamios”, esquemas o marcos que se encuentran previamente definidos por las estructuras precisas de cada estilo en particular.

Un solo de jazz basado en una secuencia de blues de 12 compases, o en una secuencia estándar A-A-B-A de 32 compases por ejemplo, tiene parámetros bien definidos que todos los intérpretes de jazz conocen y esto conforma el lenguaje común que les permite a los músicos juntarse a tocar con otros músicos desconocidos con un mínimo de preparación. En el caso de composiciones “más formales” la estructura puede ser creada y delineada por el mismo compositor; es decir que el marco no se encuentra delineado con anterioridad.

El referente también, en gran medida, impone el uso de determinados recursos melódicos y armónicos fundados en el estilo que emerge por lo propuesto en su propio discurso.

3.2. La teoría de la improvisación

Las características del estilo son las que le permiten al ejecutante tomar decisiones rápidas, permitiendo así el fluir de la música. Esto constituye para el ejecutante una oportunidad de utilizar su capacidad técnica al máximo, haciendo uso al mismo tiempo de la capacidad creadora que proporciona la composición espontánea.

Por ello, el improvisador, para su propia tranquilidad y el fluir de la improvisación, debe conocer el marco general alrededor del cual trabaja debiendo analizar previamente los siguientes aspectos:

- longitud de la melodía
- construcción armónica y temática en la macro forma (A-B-A, A-A-B-A, etc.)

- longitud de cada una de esas secciones
- tonalidad de la pieza y modulaciones si hubiese
- cada uno de los acordes que se dan en sucesión y la manera en que se encuentran relacionados entre sí
- las escalas que se adecuan a los diversos acordes y secciones de la pieza (*ver punto 7.5., pág. 43*).
- carácter de la pieza o modalidad emocional de la misma.

3.3. El estilo

Dentro del estilo del jazz se suelen utilizar elementos comunes o preestablecidos tales como el compás de 4/4, canciones de extensión y forma uniforme de por lo general 32 compases y con estructura A-A-B-A, instrumentación estándar, tiempos regulares, armonías consistentes y lógicas, melodías y ritmos estilizados, un orden establecido de introducciones, exposición de temas y sucesión de solistas, codas y finales. Todos estos elementos conforman un marco establecido que para el ejecutante de jazz tiene tanta utilidad como lo tiene por ejemplo el sistema dodecafónico para el compositor atonal.

Este marco teórico, que corresponde al que se puede encontrar con más asiduidad, no implica afirmar sin embargo que la música de jazz siempre permanecerá dentro de estos límites mencionados, dado que por el contrario, el jazz ha ampliado desde los orígenes sus recursos por medio de la absorción de la multiplicidad de técnicas musicales existentes en la música de otros estilos.

A continuación estudiaremos la estructura de la improvisación.

3.4. Estructura formal

Desde la época del Bebop la mayoría del jazz se halla en un formato que es muy parecido a la forma *sonata allegro* de la teoría clásica; una introducción opcional, la exposición o tema (posiblemente repetido), la sección de desarrollo y la reexposición, seguida opcionalmente por una coda. De haber introducción, fijará la tonalidad de la obra; la exposición constituye la melodía principal, la sección del desarrollo es donde el compositor va ampliando las ideas de la exposición, la reexposición es un nuevo planteamiento del tema y la coda es un final.

En la terminología del jazz, esas mismas secciones se llamarían intro, el encabezamiento (o *head*), la sección del solo, el encabezamiento de salida y una posible coda. La intro establece el clima; el encabezamiento es la melodía principal; la sección del solo es el lugar en el que el solista improvisa sobre la melodía y/o progresión de acordes de la canción; el encabezamiento de salida es un replanteamiento del tema; y la coda es un final.

La gran mayoría del jazz tradicional se ajusta a esta forma aunque no todas las canciones la siguen. También en esto puede establecerse una analogía válida con la forma tema-variaciones de la música clásica ya que cada solista toca una variación improvisada del tema (*ver punto 4.1., pág. 29*).

El aspecto mas importante del jazz, después del swing, es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte mas llamativa técnicamente de la sonata clásica.

3.4.1. Standards de Jazz

Son composiciones musicales ampliamente conocidas, usadas como base de arreglos e improvisaciones de jazz. Se trata del elemento pre-compuesto que sirve de marco estructural para las improvisaciones.

Por lo general son canciones de aproximadamente 32 compases de forma A-A-B-A o A-B-A.

La mayoría de los "jazz standards" no fueron originalmente composiciones de

jazz sino que luego se fueron convirtiendo en parte del repertorio de estos músicos por lo que no existe una lista definitiva de los estándares de jazz, sino que ésta va variando con el tiempo y las diferentes publicaciones.

Algunas canciones inclusive provenían de espectáculos de Broadway y de los musicales de Hollywood. Por esto, el repertorio de jazz muchas veces coincide con la música pop, o con el blues.

3.4.2. Uso de los standards

Encontramos en el uso de los temas standards convenciones interpretativas y de desarrollo que proporcionan estructura formal; la norma es presentar al principio y al final de cada standard, el encabezamiento o melodía de la canción. La armonización del *head* recibe el nombre de *changes* (cambios), 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* (coro) y son repetidos para que los solistas tengan 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.

O sea que no solo el standard esta escrito con forma A-A-B-A, o A-B-A, sino que la forma de trabajar el material en la macro-forma de todo el producto resultante de la improvisación es A-B-A también, siendo A la exposición del estándar completo tanto al principio como al final y B el desarrollo o coros.

3.4.3. Referente escrito de los standards

Los músicos no tienen escrito ni previsto lo que están tocando para acompañar al solista. La única partitura que se tiene (y lo ideal sería no emplearla en la interpretación) es la partitura del *head*. Lo que allí se verá es

una línea melódica simplificada rítmicamente y, sobre ella, una serie de letras y números: el llamado *cifrado americano*, tal como se aprecia en la siguiente figura:

36.

(1st. Str.) **AUTUMN LEAVES** - JIMMY NEWMAN

The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simplified, rhythmic style. Chords are indicated by letters and numbers above or below the notes. The piece concludes with a double bar line and the word 'FINE' written below the staff.

Chords shown in the score:

- A-7
- D7
- Gmaj7
- Cmaj7
- F#-7 b5
- B7
- E-
- F#-7 b5
- B7 b9
- E-
- A-7
- D7
- Gmaj7
- F#-7 b5
- B7 b9
- E-7
- E7
- D-7
- D7
- Cmaj7
- B7 b9
- E-

Other markings include "1.", "2.", and "3." indicating first, second, and third endings. The word "FINE" is written at the end of the piece.

Below the main score, there is a separate line of text: "BIG BAND - 'PRESENT W. JAZZ'"

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 acorde, 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 (*ver punto 7.1., pág. 40*).

A continuación veremos la lista de cifrado y algunas consideraciones con respecto a esta forma de notación:

C=Do D=Re E=Mí F=Fa G=Sol A=La B=Si

-Se le agrega al acorde una **m** cuando es menor. Ej: Cm = Do menor

-**M** si es mayor (o si se omite, se deduce que es mayor). Ej: CM= Do mayor

-**7m** corresponde a séptima menor. Ej: C7m=Do mayor con séptima menor

-**maj7** si es séptima mayor. Ej: Cmaj7= Do mayor con séptima mayor

-**sus** quiere decir "acorde suspendido" o sea con agregado de la 4ta, también puede agregarse extensiones a los acordes. Ej: b9

Como estamos viendo, el elemento improvisatorio está presente en el jazz en todos los niveles, no sólo en lo que tocan 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*.

* **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").

3.5. La Melodía

La melodía conjuntamente con la armonía, el ritmo, y según la consideración de muchos teóricos el timbre también; conforman los elementos esenciales de la música. Es aquella parte de la música que se escucha con mayor prominencia.

Podemos decir que la melodía es un grupo de fragmentos tales como incisos, frases o motivos hilvanados formando esquemas simétricos.

El *motivo* es la entidad melódica mas pequeña y de el surge gran parte del resto de la música que se escribe o ejecuta. Por lo tanto la mayor parte de la música, ya sea compuesta espontáneamente o no, puede ser analizada en términos de motivos y variaciones de motivos.

Como la percepción auditiva opera de lo global a lo puntual es necesario comprender también la delimitación de la macro a la micro forma.

O sea que desde la unidad mayor se podrán ir desglosando las unidades inmediatamente inferiores hasta encontrar elementos mínimos, indivisibles y jerárquicos con los que se a ha producido y gestado una obra.

3.5.1. Importancia del uso de la melodía en el Jazz

En la improvisación es muy importante tener en cuenta cuales son los elementos que le darán identidad a la improvisación y a diferenciarlas de otras. Es en el tratamiento de esos elementos, estudiados mediante un análisis del referente que se está usando, sobre los que se improvisa.

El solista, cuando improvisa debería, ya que no siempre sucede lo "ideal", hacer hincapié en la melodía principal. Debe establecer para el oyente qué es lo importante, el motivo principal, y luego mostrarle diferentes variaciones de

ese motivo; ampliando en lo posible las relaciones entre la improvisación y el material básico, sin dar la impresión en ningún momento de haberse alejado tanto del mismo que ya no se perciban puntos en común. Los grandes compositores han trabajado de esta manera; exponiendo, desarrollando y reexponiendo en todas las épocas.

En otras palabras, el principio básico sería la repetición antes que la variedad, pero tampoco en exceso. Una melodía identificable teje una trama de anticipación y así el oyente constantemente realiza predicciones sobre si lo que viene será una repetición de algo o bien algo nuevo y el ejecutante constantemente confirma o niega esas predicciones. Si el oyente tiene demasiado éxito en las predicciones se aburrirá; y si tiene poco éxito calificará a la música de desorganizada por lo que debe haber un balance adecuado en los aciertos del oyente. Esa inevitabilidad demorada que impacta en el aspecto emocional del oyente provoca sentimientos de suspenso entre las tensiones y reposo, sentimientos que podemos experimentar también en las formas más tradicionales de sonatas clásicas y románticas.

La mayor parte de los improvisadores y compositores tienen una inclinación natural a usar la forma melódica, pero a menudo en un grado que no resulta suficiente, sobre todo en los improvisadores que tienden a ejecutar escalas una tras otra sin reminiscencias a la melodía original. Error común entre los nuevos aficionados al jazz donde no se tiene en cuenta que demasiada información podría tornarse poco interesante y, sobretodo, difícil de absorber por el oyente.

4. Variación

4.1. Consideraciones generales

Para no caer en el error de usar demasiada información en una improvisación es necesario hacer uso de la variación melódica lo cuál en la macro-forma, dará como resultado diferentes desarrollos de un tema determinado, es decir una resultante similar a la de la estructura formal de *tema con variaciones*.

Anteriormente (en el punto 3.4., pág. 24) hemos relacionado la forma estructural de improvisación con la forma sonata. Sin embargo en el tratamiento del material a improvisar podemos hablar también de un cierto paralelismo con el *tema con variaciones*.

En el jazz, ya hemos aclarado, que a diferencia de la forma tradicional de variación, el tema mismo tendrá elementos improvisados debido a las condiciones de su propio referente escrito, aunque de hecho su “andamio” se respetará para luego empezar a improvisar sobre ello y a medida que se vayan sucediendo los chorus el resultado formal será el de “variaciones” inspirados sobre aquel primer tema.

El principio de la variación musical es muy antiguo. En la época de *Palestrina*, y aún antes, cuando el único foco era el de la música vocal, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical.

La misa de los maestros del siglo XVI solía estar basada enteramente en una determinada melodía, la cual se utilizaba con variantes de cada una de las diversas partes de la obra.

Aún cuando el principio de la variación se aplicó primero melódicamente, pronto los virginalistas ingleses lo adaptaron al estilo instrumental, variando la armazón melódica de una manera muy semejante a la que hoy en día encontramos, también en el jazz.

Desde esa época hasta nuestros días son muy pocos los compositores que no hayan utilizado la forma variación.

Como molde básico la usaron reiteradamente, por nombrar algunos, *Haydn* y *Mozart* entre los clásicos, *Beethoven* y *Schubert* como los primeros románticos y posteriormente *Schumann* y *Brahms*. Luego tenemos los ejemplos de *Strauss* con *Don Quijote*, las *Variaciones Enigmáticas* de *Elgar*, el *Octeto* de *Stravinsky*, y la lista podría continuar eternamente. Esto nos da a entender que la forma variación es fundamental en la historia de la música y vale agregar; importantísima dentro del jazz.

Podemos concluir que la variación como recurso o artificio es el principio básico para la improvisación, en el sentido de que se improvisa desglosando y desarrollando la melodía, parte de ella, la armonía o el ritmo de un standard de jazz. Pero la variación como forma estructural también es inseparable de este modo de improvisación ya que cada vuelta de chorus dará como resultado una nueva variación sobre el tema, utilizando las variaciones melódicas que el improvisador así lo considere.

4.2. Variación melódica

La variación melódica presenta un contraste con la versión original de la melodía pero a la vez mantiene el contacto con el motivo lo cual dará como resultado una incrementación en el nivel de comunicación entre el ejecutante y el oyente. Al ofrecer un contraste, la variación amplía la improvisación sin correr el riesgo del aburrimiento y proporciona unidad estructural a la improvisación.

Un motivo determinado puede ser considerado un esquema para reconstruir un motivo ligeramente diferente, pero que siga siendo parecido a la idea original. De esta manera los dos motivos son unidos por una relación que proviene de la memoria y la lógica del oyente. El improvisador deberá manejar los diferentes aspectos de dicho motivo según su interés. Si desea por ejemplo que el primer motivo se parezca al segundo, para construirlo hará uso de su elemento más esencial o notorio. Si en cambio quisiera que el segundo motivo se diferencie de aquel del cual proviene, entonces utilizará alguna de sus características menos fundamentales.

Para no quebrar el balance estructural es aconsejable realizar la exposición variada sobre el consecuente y las frases o temas subsidiarios (como los de las secciones llamadas “puente”) ya que en cierto modo poseen una jerarquía secundaria.

Dicha variación es conveniente en la segunda exposición de la sección A, una vez que se han presentado el antecedente y consecuente. De esta manera, la variación del consecuente tiene una función doble: por un lado

crea mayor interés melódico-armónico, y por otro lado confirma la importancia del antecedente ya que éste se reexpone en forma original.

4.2.1. Técnicas de variación

La variación del consecuente responde a ciertas técnicas utilizadas por los grandes compositores de todos los períodos de la música clásica. Estas técnicas están basadas en el principio de “repetición con modificación”, y tienen como elemento en común la idea del “cordón umbilical”, o sea, la presencia de al menos un elemento unificador que justifica la variación y facilita su apreciación, evitando el potencial desequilibrio o pérdida de dirección. Las técnicas más eficientes son:

- 1) Respetar la melodía cambiando la armonía.
- 2) Respetar la armonía cambiando la melodía.
- 3) Melodía trocada.

En el caso 1) la progresión armónica distinta debe resolver fluidamente en la siguiente sección, como por ejemplo el primer acorde de la sección B en un tema de forma A-A-B-A. En otras palabras, se debe tener claro el punto de llegada.

La variación armónica abre un campo de posibilidades infinito: rearmonización, conducción de voces, armonía generada por movimiento del bajo (o sea usar otras inversiones en los acordes que darán como resultado diferentes líneas en el bajo), imitación de conjunto vocal, cambio de la progresión original e incluso un recurso no muy explotado, como son los “paralelismos” de disposiciones armónicas, en las cuales la melodía original es la voz superior de los acordes y se puede constituir en fundamental, tercera o quinta de acordes mayores o menores. La melodía puede duplicarse para reforzar su presencia. Obviamente, los paralelismos pueden incluir también todo tipo de acordes que se presten a su uso en el contexto

del tema (como los acordes por cuartas o las superposiciones), y también se aconseja construir los paralelismos sobre un pedal de dominante o tónica como elemento de anclaje. Además se debe tener presente la constante pulsación de tensión/reposo cuidando que los acordes no acumulen tensión sin que haya reposo o, al menos, una menor tensión.

Dentro de la rearmonización el uso del ciclo de quintas es clave. Se puede preparar un acorde con su propio quinto grado para enriquecer la armonía original. Podemos incluir también secuencias de dos o más acordes que se jerarquicen entre sí. La sustitución de tritono es un recurso importante también al que los compositores y teóricos han prestado atención a lo largo de la historia; acordes de 7ª que se hallen a distancia de tritono pueden ser intercambiados entre sí.

Por ejemplo la sucesión RE7m-Sol7-Do7M (II7m-V7-I7M) podría convertirse en Re7m-Re bemol7-Do7M (II7m-IIb7m-I7M).

El intercambio modal también puede resultar interesante a los efectos de la rearmonización. Consiste no en modular sino en intercambiar acordes del modo paralelo. Schoenberg utilizó un argumento parecido defendiendo que *“las tonalidades paralelas pueden prestarse acordes entre sí”*.

Es decir que si tenemos una secuencia de acordes Do (C)-Lam7(Am7)-Sol7(G7) mediante el intercambio de modos obtendremos C-Abmaj7(La bemol 7mayor)-G7 “tomando prestado” el La bemol del modo paralelo.

También se suele usar el acorde apoyatura. Este acorde posee al menos una voz en común con el otro, y las otras voces resuelven por conducción con el menor salto posible, se utilizan a modo de retardos o anticipaciones.

En el caso 2) pueden usarse ciertos recursos de “reconstrucción” melódica que producen un efecto más estructural y por lo tanto no se confunden con una improvisación:

- a) Inversión interválica: se invierte la direccionalidad de los intervalos de la célula original.

- b) Sentido retrógrado: movimiento de “cangrejo”, o sea, efecto de espejo.
- c) Retrógrado invertido: combinación de a) y b).

5. Posibilidades alternativas de improvisación en jazz:

5.1. Desarrollo de células temáticas en forma libre

Tras la exposición inicial del *head*, el improvisador comienza su solo teniendo en la mente el tema pero desglosándolo, comentándolo y adornándolo de forma más o menos profusa.

En su forma más libre, tomando una célula representativa del tema, se puede construir en forma libre un desarrollo de tipo Beethoveniano llevando dicha célula a cualquier región. Este recurso se completaría tratando la célula como un antecedente, oponiéndole un consecuente libre durante el desarrollo que ayudaría además a impulsar nuevos caminos armónicos. El consecuente puede también tomarse de algún elemento subsidiario y luego transformarlo en nuevo antecedente en un siguiente período del desarrollo una vez agotada la primera célula.

También es muy efectivo el recurso de 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 realizarlo).

**Desde ya, este tipo de desarrollo constituye una forma de variación como así lo explicamos en el punto 4., pero ahora nos referimos a un tratamiento mucho más libre desde el punto de vista estructural y ya no hablando de “chorus”.*

Los procedimientos que explicaremos en el próximo punto se aplican a todo tipo de variación que se le ejerza a un motivo.

6. Herramientas de desarrollo

6.1. Parámetros sonoros

Hay diferentes parámetros que podemos diferenciar, que limitan y definen un hecho sonoro. En jazz, y en cualquier otro estilo musical, es importante tener estos conocimientos asimilados ya que se improvisa al variar dichos parámetros. Ellos son:

- altura
- intensidad
- duración
- timbre
- modos de ataque y articulación
- textura
- evolución temporal

Entendiendo la obra de lo macro a lo micro, el parámetro duración, la velocidad, es el primer aspecto que capta y discrimina el oyente. En las partituras se aclara la velocidad en forma metronómica o bien el carácter de la obra. Siguiendo la ley de Gestalt sabemos que: *la percepción se estabiliza con la permanencia y se inestabiliza con los cambios.*

Aplicando este principio deduciríamos que la velocidad constante estabiliza y la variable inestabiliza. Creemos oportuno aclarar mejor este tema.

En la vida cotidiana no siempre existe coincidencia entre el tiempo objetivo y el psicológico. Frente a la vivencia de un mismo suceso, nos parece brevísimo en un momento dado e interminable en el otro. Es posible analizar, pasada la experiencia, las razones que condujeron a la dilatación o contracción del tiempo sentido y vivido del que marcó el reloj. Frente a una obra musical, puede ocurrir que por la organización de la información se produzca igualdad, semejanza o diferencia entre el tiempo objetivo y el perceptivo. Para los compositores e improvisadores es interesante estudiar

las causas que ocasionan estos fenómenos de coincidencia o divergencia con el fin de utilizar conscientemente estos mecanismos que corresponden a los más profundos de la infraestructura.

Cabe destacar como ejemplo que las alteraciones en la densidad de ataque inciden en la percepción. Una densidad digamos media tiende a la estabilidad mientras que una densidad alta y baja tienden a desestabilizar. La densidad también puede modificar perceptivamente la velocidad, por ejemplo: una densidad muy baja a muy alta velocidad o viceversa. En ambos casos la percepción definirá la velocidad en relación a la densidad de ataque.

Así pues, tanto el compositor como el improvisador pueden “jugar” a inestabilizar la obra acelerando o reteniendo el pulso o bien con tempos rubatos.

También es importante establecer la importancia de la articulación de la melodía. En la música, como en el lenguaje, las diversas unidades formales se articulan de determinada manera para hacerla comprensible. En la interpretación de una obra es absolutamente necesario tener bien en claro este aspecto ya que es la primera condición para que la música transcurra y se perciba en los términos en que fue concebida por el compositor. En el caso de la improvisación hay que analizar la melodía que se ha elegido para trabajar en este aspecto; saber que motivos seleccionar para desarrollar, desde dónde hasta dónde y con que intención variarlos. La modificación de los signos de puntuación puede utilizarse entonces como método improvisatorio para transformar en otra una sucesión de ideas musicales.

Es decir que es necesario analizar el aspecto de las articulaciones porque se pueden usar de modo preciso o ambiguo según el efecto que se este buscando.

6.1.1. Procedimientos elaborativos

Mencionaremos a continuación los recursos o procedimientos elaborativos que se utilizan para modificar los diferentes parámetros sonoros. Se pueden usar de a uno por vez, o varios al mismo tiempo:

-Aumentación: agregar duración. Se puede aumentar manteniendo la misma proporción en los valores o aumentar con diferente proporción, de manera total o parcial. También se puede conectar elementos por ligaduras de prolongación; es decir que en lugar de reemplazar los ataques se los prolonga entre sí provocando numerosas síncopas.

-Disminución: quitar duración, es lo inverso a la aumentación.

-sustitución de ataques por silencios: ocasiona disminución de la cantidad de ataques, al intercalarse silencios, el discurso musical se torna menos continuo. La sustitución puede hacerse sobre tiempo o fracción de tiempo fuerte o débil. Si sustituimos un tiempo fuerte esto provoca mayor tensión por la ambigüedad métrica que ocasiona la omisión de las aceptaciones más jerárquicas; se percibe como un gran levare que tarda en resolverse sobre una acentuación fuerte.

-transformación de agrupamientos regulares en irregulares y viceversa

-modulaciones, cambio de modo o tonalidad

-cambio de registro: dado una unidad, se cambia de registro una o varias alturas (parcial), o la totalidad de las mismas (total), sin modificar los sonidos.

-cambio de intervalo: dado un motivo, uno o más de sus intervalos pueden cambiarse por otros o utilizarse sus inversiones.

-movimiento contrario: cambiar nota por nota la direccionalidad original por su inversa.

-movimiento retrógrado: reexponer una idea desde la última nota hasta la primera (en espejo). Si se conserva la direccionalidad de los intervalos, el retrógrado es llamado directo, si se cambia la direccionalidad se lo denomina contrario.

-agregado de alturas: habiéndose expuesto un motivo se lo reexpone con agregado de un mayor número de alturas. Pueden provenir de remitir sonidos ya expuestos.

-agregado de ornamentación en tiempos débiles: notas de paso, bordaduras, anticipaciones, escapatorias.

-agregado de ornamentación en tiempos fuertes: retardos, apoyaturas, pedales.

-omisión de alturas: procedimiento inverso al anterior.

-transposiciones: se reexpone un motivo de manera textual o semejante pero a partir de otra altura. Las transposiciones no siempre ocasionan cambios de tonalidad.

Aparte de los recursos antes mencionados, en jazz además se suelen usar ciertos recursos característicos propios del estilo. A saber:

-Afinación de jazz: distorsión deliberada o reorganización del temperamento utilizado en occidente, evidente en las notas "blue".

-“Comping”: ritmos ejecutados por instrumentos capaces de acordes, como el piano, la guitarra o el órgano. Para lograr una densidad más atenuada se utiliza en pausas o silencios del fraseo en la exposición temática. Durante los solos pueden usarse de esa manera pero con un apoyo rítmico selectivo. Y para lograr un efecto de máxima densidad, se puede utilizar en el clímax ejecutando un apoyo rítmico total.

-“change-running”: arpegiado de cada acorde en una sucesión (*change* en el habla vulgar es sinónimo de acorde).

-Final *trunco*: acortamiento de una frase musical por medio de la eliminación de notas al final de la misma. Por lo general se repite la frase varias veces, cada vez eliminando mas notas.

-“Getting Outside” (tocar *afuera*): expresión coloquial aplicada a evitar intencionalmente el orden, la consonancia y la sencillez.

-Notas "blue": las tres notas comúnmente relacionadas con el estilo del blues, las que se hallan a distancia de tercera, quinta y séptima descendidas con respecto a la fundamental.

-Poliacordes: incidencia simultánea de dos o más acordes.

-Tensión sostenida: disonancia en general sin resolución.

*El caso de las *citas* es un tema aparte ya que no sirve estrictamente como elemento estructurador, sino más bien como factor de color puntual, de cualquier manera en que se organice.

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 (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 dé 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 conocedores, que suele ser recibido con una sonrisa por parte de los que lo detectan.

7. Armonía funcional

La estructura funcional de una pieza constituye su identidad. A menudo en el jazz moderno, luego de elaborar una pieza lo que queda reconocible es su estructura general funcional. Es decir, puede ocurrir que ya no exista la sucesión exacta de fundamentales; que la melodía ya no se presente claramente, pero la cantidad de compases de la pieza se mantiene siempre invariable, y se suele llegar a la tónica, dominante o subdominante en los mismos compases que en la versión original de la misma. Ninguna sustitución, cadencia falsa u otros artificios pueden oscurecer el carácter

reconocible de esa estructura. Por lo tanto un estudiante de jazz debe tener en cuenta esto.

7.1. Disposición de acordes en jazz

La mayoría de los pianistas desde los comienzos del jazz utilizaban disposiciones de acordes que incluían la fundamental del acorde en el bajo, ya sea que fueran ejecutados con ambas manos o con la izquierda solamente. Hacia 1955, *Red Garland* se unió al quinteto de *Miles Davis* e implantó un nuevo enfoque de la disposición sobre el teclado. Omitió la fundamental del bajo, ubicando a la séptima o la tercera, tocando estas disposiciones hacia el centro del teclado (mas agudo que las disposiciones anteriores). Esta nueva manera de tocar los acordes fue asimilada por todos los pianistas de la época, salvo en baladas o puntos cadenciales importantes de piezas sobretodo rápidas.

Hay dos disposiciones que se suelen usar, tocando en conjunción con un bajo a quien le correspondería tocar la fundamental del acorde;

a) 9

7/6

3

b) 5/13

3

7

En las progresiones de quintas generalmente se alteran estas dos disposiciones para lograr una adecuada conducción de las voces.

7.2. Extensiones de los acordes

A los acordes en jazz se le suelen agregar extensiones para enriquecer la sonoridad general, manteniendo la función del acorde. Estas extensiones son la novena, oncenena o trecena.

La novena puede ser justa, aumentada o disminuida. Si es justa puede aplicarse a cualquier acorde pero solo puede aplicarse alterada en acordes de 7^a.

La oncenena puede ser justa o aumentada (b5 o #4) y puede aplicarse dependiendo de la 3^a. Si la tercera es mayor la oncenena es aumentada y si es menor la oncenena será justa.

La trecena puede ser justa o disminuida (5#). Si es justa puede aplicarse a cualquier acorde pero disminuida solo se aplica en acordes de 7^a.

7.3. Funciones y acordes más frecuentes

A continuación indicamos los acordes mas frecuentes que encontramos en el jazz ordenados según la frecuencia con que se dan. Obviamente estos no son los únicos acordes ni las únicas variantes.

V7 Dominante de I

II7m funciona como subdominante de I, antecede a la dominante y sustituye al IV

I7m Tónica (mayor o menor)

VI7m antecede al II

III7m reemplaza al I. Puede seguir a I o se da entre III y II.

I7 dominante de IV

IV7m proporciona variedad con respecto a la tónica. Puede funcionar como tónica pasajera

V7m II7m de IV. Suele anteceder a I7 (dominante de IV)

IV7m acorde de transición entre IV7m y I7m, o entre II7m y I

II7 a veces reemplaza a II7m. Por lo general se da entre VI7 (o VI7m) y V7

bIII7m reemplaza a VI7. Se suele dar entre III7m y II7m

bVII7 por lo general se da entre IV7m y I7m

7.4. Intercambio por funciones

Como ya sabemos las funciones I-IV-V son las básicas del sistema tonal. Constituyen una especie de columna vertebral alrededor de la cual se nuclean las otras, con sus niveles propios de tensión o reposo. En el jazz se suelen reemplazar esos acordes por otros dentro de su mismo grupo rearmonizando la obra para darle un color nuevo. El siguiente cuadro muestra al grupo de tónica, subdominante y dominante con sus respectivos posibles reemplazos.

I: III (b o \natural)	IV: VIb (relativo del Ivm)	V: IVm7 (b5)
VI (m)	VIIb (IV del IV)	VIbm6
VIb (maj)	IIb (napolitano)	VIIIm7 (b5)
	IIIm	IIIb+(7/9)
		IIb7
		Vsus7

Los acordes a su vez pueden generar diferentes efectos mediante las variaciones posibles para cada uno: X6, X7, Xmaj7, Xm, Xm6, Xm7, XmMaj7.

7.5. Relación acorde/escala

En la corriente principal del jazz la mayor parte de la improvisación se basa en las progresiones de acordes. La progresión de acordes es la secuencia de acordes que armoniza la melodía. Lo habitual es que cada acorde dure un compás, a veces dos y a veces solo medio. Sin embargo, las escalas implícitas en estos acordes son muy importantes.

7.5.1. Modos de la escala mayor

Tomaremos como ejemplo la escala de Do Mayor para saber cuales modos se aplican en los diferentes grados de la escala.

I: Cmaj7 (acorde de Do mayor con 7ma mayor):

Modo Jónico.

Se puede usar tanto en acordes de tónica mayor como en acordes precedidos por una cadencia.

II: Dm7 (acorde de Re menor con 7ma menor):

Modo Dórico.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ma menor en región subdominante.

La secuencia armónica que se tiende a usar es la siguiente:

VI o I -II (dorico) – V

III: Em7 (acorde de Mi menor con 7ma menor):

Modo Frigio.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ma menor en región de tónica.

O sea cuando el III reemplaza al I.

La secuencia armónica mas usada es:

V – III(frigio) – VI

IV: Fmaj7 (acorde de Fa Mayor con 7ma mayor):

Modo Lidio.

Puede aplicarse a acordes mayores que no funcionan como tónicas.

V: G7 (acorde de Sol Mayor con 7ma menor):

Modo Mixolidio.

Puede aplicarse en acordes de 7ma en función dominante.

Tiende a resolver con acordes de 3ª mayor (resolución diatónica) y

también en la cadencia rota del modo mayor (Ej: G7-Am)

VI: Am7 (La menor con 7ª Menor):

Modo eólico.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ª menor en región tónica. La

secuencia armónica que se tiende a usar es:

I o III – VI (m. eólico) – II

o en Cadencia Rota (V – VI)

VII: Bm7(b5) (acorde de Si menor 7ª menor con 5ª disminuida):

Modo Locrio.

Puede aplicarse en acordes menores con 7ª menor y 5ª disminuida.

Este modo se suele aplicar en el II grado de tónica menor. Ejemplo:

Bm7(b5) - E7 - Am

II - V - I (relativo menor de DoM)

Dm7(b5) - G7 - Cm

7.5.2. Modos de la escala menor Bachiana:

I: Cm maj7 (acorde de Do menor con 7ª mayor).

Escala Menor Melódica.

Se aplica en acordes de tónica menor compatibles con la escala.

II: correspondería el Dorico b2 pero esta escala no se utiliza porque el intervalo de segunda menor entre los grados I y II del modo le dan una sonoridad extraña, alejada del color del acorde con el que se usaría (IIm7 con la quinta sin alterar). Usamos entonces el Dórico.

III: Eb+ maj7 (acorde de Mi bemol aumentado con 7ª mayor).

Lidio Aumentado.

Se aplica en acordes de 7ª mayor con retardo de #5 ó b6. Ejemplo típico:

V7b9 – I + (lidio aumentado) - I

IV: F7 (acorde de Fa Mayor con 7ª menor).

Lidio b7.

Se aplica en acordes de 7ª (dominantes):

a) con #11/b5

b) con resolución cromática, no diatónica. (Ej: sustitución tritonal)

V: G7 (acorde de Sol con 7ª mayor).

Mixolidio b6.

Se aplica en acordes dominantes con resolución diatónica en acorde con 3ª menor.

También se puede aplicar en acordes de 7ª con b13/#5.

VI: Am7b5 (acorde de La menor con menor y 5ª disminuida).

Locrio 2♯/#2. Esta escala es también llamada Aeólica b5.

Se aplica en acordes menores con 7ª menor y 5ª disminuida:

a) VI de Im

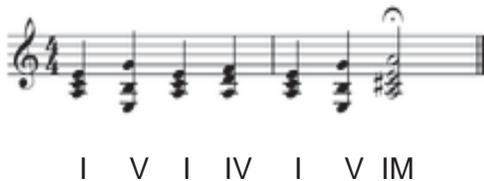
b) II de I mayor

c) efecto de `engaño` con lmenor. Tocando el lIm7(b5) la 5ª disminuida sería el VIº grado de la escala de Do menor antiguo. Si la secuencia armónica es lIm7(b5) – Im; lab resolvería en sol descendiendo por grado conjunto y este movimiento descendente define el color del segundo acorde produciendo el efecto de contexto menor. El efecto engaño consiste en tocar el Imayor “engañando” las expectativas del oyente que esperaba un acorde menor. A esta escala entonces la usamos en este caso porque pre-anuncia el acorde mayor ya que posee Mi becuadro (y no bemol como sería en el caso del modo antiguo). También se puede dar este caso a la inversa; esperando un acorde mayor; tocar uno menor.

Un antecedente importante de dicho efecto engaño jugó un papel muy importante en el Barroco, con la llamada “*3ª de picardía*” tan utilizada por *Haendel* y *Bach*. La tercera de picardía se refiere al uso de un acorde mayor de tónica al final de una sección musical que está en una tonalidad menor o modal. También puede encontrarse en cualquier cadencia perfecta o plagal

donde la tonalidad que predomina es menor. La tercera de picardía inversa, en la cual el acorde mayor esperado se convierte en menor, rara vez se usa al final de una obra. Un efecto similar, a menudo usado, se crea con una cadencia rota en el relativo menor (por ejemplo, en do mayor, se reemplaza el esperado acorde de tónica con la menor); este efecto emplea una tercera disminuida pero sin reafirmar la tonalidad de la tónica.

Ejemplo de tercera de picardía



VII: B7b5 (acorde de Si bemol con 5ª disminuida)

Superlocrio o Escala Alterada.

Se aplica en acordes de 7ª alterados.

De acuerdo a los sonidos que incluye esta escala las posibles

Extensiones alteradas serian: b9/#9/b5/#5/#11/b13

7.6 Modos aplicados a un standard

A continuación veremos la aplicación de los modos ejemplificada sobre el standard "*Alice in Wonderland*".

En el pentagrama superior veremos la melodía y los acordes tal como figuran en la publicación original y en el pentagrama inferior agregaremos los modos que corresponden según cada caso.

2

21

Em7 Am7 Dm7 G7 Cmaj7

Frigio Eólico Dórico Mixolidio Jónico

26

Fmaj7 F#m7 B7b9 Em7

Lidio Dórico Mixolidio b6 Menor natural

30

A7 Dm7 A+7 Ab7

Mixolidio b6 Dórico Mixolidio b6 Lidio b7

34

G7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7

Mixolidio Dórico Mixolidio Jónico Lidio

39

Bm7^{b5} **E7** **Am7** **E^b7** **Dm7**

Locrio *Mixolidio b6* *Menor natural* *Lidio b7* *Dórico*

44

G7 **Em7** **Am7** **Dm7**

Mixolidio *Frigio* *Eólico* *Dórico*

48

G7 **C6**

Mixolidio *Jónico*

7.7. Uso de escalas alternativas

7.7.1. Escala de Blues

La Escala Pentatónica de Blues o Escala de Blues es básicamente la Escala Pentatónica Menor con una nota extra. Tiene un patrón de tono y medio, un tono, dos semitonos, tono y medio y un tono.

Escala Pentatónica de Blues en el tono de Do:



Uso de la escala de blues:

- a) La forma “ tradicional” de uso sería utilizar la escala de blues correspondiente al acorde de tónica. Se aplica la escala entonces durante toda la progresión armónica dentro de esa región.
- b) La forma mas “moderna” de uso sería utilizar la escala de blues del acorde “actual”. De esta manera, en cada acorde usaríamos una escala diferente. Hay que tener en cuenta que si el acorde actual es mayor, siempre y cuando no sea el I, hay que frasear hacia la 3ª mayor. Es decir que se le agrega la 3ª del acorde a la escala de blues. Por ejemplo en un acorde G7 la escala que usaríamos tendría los sonidos: G-Bb-B-C-C#-D-F-G.
- c) se puede usar la escala de blues del relativo menor del acorde actual en acordes mayores que sean incompatibles con la escala de blues (Ej: acordes de maj7 ya que la escala de blues del propio acorde no contiene la 7ª mayor, por estar la 7ª menor y entonces usando la escala del relativo menor del acorde actual deja de haber conflicto con la 7ª mayor del acorde) también puede aplicarse cuando se busca un efecto de blues más atenuado.
- d) usar la escala de blues del relativo de I. Por ejemplo; estando en Do mayor, usar la escala de blues de La.

7.7.2. Vº modo de la escala menor armónica

Esta escala jerarquiza la 9ª disminuida por ausencia de 9ª aumentada y tiende a resolver por quinta a un acorde de 3ª menor. Se aplica en acordes del Vº grado que pueden poseer 9ª disminuida y/o 13ª disminuida.

V modo: menor armónico

Menor armónica C → v

7.7.3. Escalas disminuidas

La escala disminuida u octatónica tiene ocho sonidos. Las distancias entre las notas alterna entre un tono y un semitono y debido a la simetría que esto ocasiona hay solamente tres escalas disminuidas (omitiendo las variantes enarmónicas) y pueden tocarse de dos formas: tono/semitono y semitono/tono. Empezando en tono/semitono obtendremos las escalas de Do, Reb y Re. Comenzando con el 2º grado de esas escalas obtendremos las variantes de semitono/ tono.

La escala tono/semitono se usa en acordes disminuidos (acordes de 7ª sin la fundamental) y la semitono/tono se usa para acordes de 7ª (disfrazados de disminuidos).

En definitiva, el uso más eficaz de la escala disminuida en conjunción con acordes comúnmente utilizados en el jazz, radica en su aplicación en el acorde de 7ª de dominante. En el jazz, éste acorde a menudo contiene notas alteradas que no cambian su función; puede tener la 5ª ascendida o descendida, agregado de novenas, oncenos y trecenas y sus alteraciones. La escala disminuida produce todas esas notas agregadas menos la quinta aumentada (o trecena menor). Solo la escala disminuida semitono/tono admite la novena alterada no así la tono/semitono, que se utiliza en los acordes disminuidos o de séptima disminuida. En el caso del acorde de séptima de dominante con la quinta aumentada (o trecena menor) se tocaría

una escala por tonos y se utilizaría el modo súperlocrio para un acorde de 7ª con novena aumentada, independientemente de si la 5ª es aumentada o disminuida.

El nombre de disminuida viene del hecho de que los grados I, III, V y VII, forman un acorde de séptima disminuida mientras que el resto de los grados forman otro acorde disminuido intercalado un semitono mas arriba que el primero.

Ejemplo de escala disminuida T/ST



Por su atípica estructura, esta escala posee una sonoridad sin tonalidad donde el oyente no puede anticipar fácilmente el siguiente acorde. El acorde de 7ª disminuida puede resolver casi en cualquier acorde, inclusive en otro acorde de 7ª disminuida. Gracias a su ambigüedad, esta escala resulta muy flexible, colorida y eficaz.

Si bien en la Edad Media no se utilizaba el acorde disminuido por poseer el tritono catalogado de “diabólico”, en el Barroco, su uso se empezó a permitir aunque siempre sujeto a una estricta normativa. Recién en el Romanticismo este acorde y la escala disminuida comenzaron a ganar cierto protagonismo, donde múltiples compositores (*Vivaldi*, *Beethoven* o *Debussy*) lo rescataron para poder recrear ciertas atmósferas.

Con la música programática el tritono resulto muy eficaz a la hora de representar diferentes estados de ánimo.

Liszt estaba fascinado con el acorde disminuido, basta escuchar su *Sonata a Dante* en Si menor para piano. Otro excelente ejemplo de su uso es en *Gotterdammerung* (“*El ocaso de los dioses*”) de *Richard Wagner*. Sin embargo, aunque las prohibiciones ya no existían generalmente se lo trataba bajo la temática demoníaca.

Bela Bartok usaba un sistema muy similar al de las escalas disminuidas por

su efecto sonoro: se trata del sistema de tres ejes o sistema axial.

El mismo fue publicado por *Ernö Lendvai*, uno de sus discípulos, dado que *Bartok* nunca documentó sus técnicas compositivas.

Esta técnica divide el círculo de quintas en tres ejes dobles, uno de tónica, otro de dominante y otro de subdominante. están definidos por la escala disminuida creando estructuras armónicas que solo usan acordes disminuidos.

Con el blues el tritono ha sido un gran refugio como género ajeno a las prohibiciones y cercano a la oscuridad y al sufrimiento. Y con el jazz el tritono empezó a tener real protagonismo y es donde menos se advierte su oscuro pasado.

7.7.4. Escala tonal

La escala tonal se compone de seis notas (la única escala con 6 notas) y es completamente simétrica. Como su propio nombre indica, cada nota en esta escala está separada por un tono. En términos de contenido, solo contamos con 2 escalas de tonos completos, todo transporte o modo simplemente duplican el contenido de las notas.



Este tipo de escala tiene sus limitaciones armónicas ya que no es posible construir tríadas mayores ni menores y el único acorde de séptima posible sería el de 7ma dominante (V7) pero con la quinta disminuida, o sea, con la sonoridad de la sexta aumentada francesa o con la quinta aumentada. Por otro lado, esta ambivalencia tonal permite que el compositor o improvisador piensen en bloques de notas que puedan ser utilizados como acordes debido a la falta de acordes mayores y menores. Esta característica fue aprovechada por compositores del Impresionismo como *Claude Debussy* y es muy asociada al jazz en general.

7.7.5. Escalas pentatónicas (menores)

Pentatónicas menores sobre $\begin{matrix} \nearrow \text{II} \\ \searrow \text{V} \end{matrix}$

The musical notation shows a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The first measure is a Csus7 chord (C, Eb, G, Bb). The second measure is a II chord (D, F, Ab, C). The third measure is a V chord (G, Bb, D, F). The notes of the scale are: C, Bb, Ab, G, F.

Esta escala se usa en acordes suspendidos con séptima (sus7), es decir con la 4ª sobre acordes de II o V grado. Dicha aplicación se debe al pianista *McCoy Tyner* quien ha influido a otros pianistas como *Kenny Kirkland*, *Joey Calderazo* y *Chick Corea* a utilizar frecuentemente sus recursos armónicos.

Las secuencias pentatónicas pueden generar clímax y tensión si se alternan cambiando de tonalidad, nos da la sensación de estar tocando “fuera” de la armonía. Esta técnica es muy utilizada en los solos de *McCoy*. Aquí exponemos un ejemplo extraído del solo en “*Passion Dance*” (compás 85):

The image displays a musical score for piano, organized into three systems. Each system features a right-hand staff with a melodic line and a left-hand staff with a harmonic accompaniment. The first system is marked with 'F MIXO-LYDIAN', 'E PENTA.', and 'E^b PENTA.'. The second system includes 'B PENTA.', 'G^b PENTA.', 'B PENTA.', 'D PENTA.', and 'A PENTA.'. The third system is marked with 'A^b PENTA.', 'G PENTA.', 'A^b PENTA.', and 'F MIXO.'. The left-hand accompaniment consists of chords in a steady, displaced rhythmic pattern, providing harmonic support for the pentatonic scales in the right hand.

Otro aspecto importante para tener en cuenta es la mano izquierda donde se aprecian claramente acordes por cuartas desplazados rítmicamente. Estos acordes son usados para generar tensión y dan un soporte armónico a todas las alteraciones creadas con las escalas pentatónicas de la mano derecha.

8. El factor mental en la improvisación

Anteriormente hemos analizado lo que consideramos las principales estrategias elaborativas, formales y organizativas de que dispone el improvisador de jazz. A continuación vamos a revisar el papel de la concentración y las diversas formas de pensamiento que implican diferentes enfoques involucrados al improvisar, a saber: auditivo, teórico, motriz, locativo/visual, rítmico y emocional.

8.1. La concentración

La improvisación es una actividad muy exigente, tanto mental como físicamente, especialmente en lo que respecta a la mente. Como vimos anteriormente, ésta debe poder concentrarse en muchos factores simultáneamente, tales como estructuras de acordes y escalas, desarrollo de motivos, forma, nivel de intensidad, absorción y utilización de ideas musicales escuchadas en el acompañamiento, niveles y sensaciones rítmicas, etc.

Para poder construir en el tiempo presente hay que ejercitar diferentes formas de pensamiento y utilizar procesos de retro-alimentación sobre la interpretación, es decir, *evaluando al momento*. Este constante “vivir el momento” facilita la estimación en tiempo real del fluir de propuestas que a su vez, hará más acertada la toma de decisiones para repetir, descartar o desarrollar elementos previamente presentados o la presentación de nuevos motivos discursivos.

El improvisador experimentado por lo general ha desarrollado en un grado muy alto su poder de concentración para así darle mayor continuidad a su interpretación y lograr una ejecución mas interesante desde el punto de vista técnico, evitando el esfuerzo físico de un ejecutante menos experto.

La concentración es la que eventualmente permite al artista desplegar su verdadera personalidad musical y gracias a su desarrollo será capaz de enfocar una situación musical (siempre dentro de la manipulación de ideas en tiempo real y sobre un fondo armónico cambiante) desde varias perspectivas, seleccionando consciente o inconscientemente la estrategia de solución más conveniente, siendo también capaz de cambiar de una forma de pensamiento a otra, según se aplique en cada momento, aunque de manera no intencional. A continuación profundizaremos sobre este tema.

8.2. Formas de pensamiento

8.2.1. Pensamiento auditivo

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 que confíe en su capacidad de organizar ideas en términos puramente sonoros empleando su oído interno y traduciendo inmediatamente las ideas al instrumento.

Cuando un estudiante de teoría musical identifica y escribe un dictado musical, está utilizando el mismo proceso que necesita el improvisador para desarrollar su pensamiento auditivo; traduce el sonido abstracto a símbolos tangibles. El estudiante escucha un sonido y lo traduce al papel en forma de símbolos mientras que el improvisador imagina un sonido determinado que luego ejecuta en su instrumento. Por eso, podemos decir que el proceso mecánico de la traducción es prácticamente el mismo y puede ser desarrollado por medio de la práctica intensiva.

En el caso de un compositor, él escribe una pieza escribiendo símbolos musicales que ha imaginado en un papel y luego el ejecutante la interpreta. El improvisador en cambio, solo puede manejar esos aspectos en el tiempo presente, interpretando en el acto lo que imagina.

Este proceso de aprendizaje se trata fundamentalmente de un largo proceso de formación de asociaciones entre determinadas armonías y ciertas sucesiones de notas o esquemas específicos (de dictado), el que debe continuar hasta que el improvisador llega a convertirse en un transcriptor casi perfecto de sus propias ideas musicales, y a veces también de aquellas pertenecientes a otros dado que si el estudiante de jazz puede transcribir lo que escucha de una fuente externa también podrá transcribir lo que imagina de su propia fuente interior mediante el pensamiento auditivo desarrollado por la práctica con dictados.

Por lo tanto, si un músico practica la transcripción de música, cualquiera sea el estilo de la misma, se incrementará su capacidad para la improvisación.

La práctica improvisatoria es en potencia un medio excelentemente fecundo para la investigación empírica y las transcripciones ya que, en cierto sentido, permite un acceso directo e instantáneo al mismo proceso creativo. Mediante la transcripción se irán interiorizando una serie de patrones digitales y locativos y de representación de configuraciones de acordes en el instrumento que luego improvisando pueden intercalarse 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.

Por eso se “ exige” al músico de jazz un desarrollo avanzado del oído lo cual no quiere decir bajo ningún concepto que no estén formados musicalmente.

En un principio era muy común que los músicos no tuvieran formación teórica y solo tocaran “ de oído”, pero hacia los años cuarenta la lectura musical comprendió un elemento esencial en la formación del músico de jazz, permitiéndole 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*). Como ocurre con los músicos de formación clásica, actualmente resulta impensable pretender profundizar en el jazz sin sólidos conocimientos teóricos y armónicos y sin una fluidez de lectura. Sin embargo, en el jazz es absolutamente más necesario el desarrollo del pensamiento auditivo que en la música clásica donde las notas ya se encuentran escritas.

8.2.2. Pensamiento teórico

Ya hemos mencionado diferentes aspectos sobre el tratamiento teórico de la improvisación.

Ahora precisaremos la manera en que se maneja ese conocimiento teórico. Nos referimos 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 una mesa de trabajo, pero el improvisador de jazz tiene que poseer los conocimientos teóricos y armónicos en una *modalidad cognitiva*, que le permita hacer uso de ellos en su aplicación instantánea a una situación de interpretación dada. Durante la improvisación el pensamiento teórico debe ser capaz de funcionar en un tiempo: el tiempo presente. El tiempo de la inspiración, el tiempo de estructurar técnicamente y realizar la música, el tiempo de ejecutarla, y el tiempo de comunicarse con el público, así como el tiempo del reloj, es uno solo. La aplicación del pensamiento teórico en el tiempo presente reviste dos modalidades de uso, según nuestra propia experiencia, de ese conocimiento;

La teoría empleada como factor *generador de discurso*, es decir, como auténtico motor del *solo*, asumiendo el papel de la imaginación cuando ésta, por las causas que sean (fatiga, distracción, agotamiento de ideas) baja la intensidad creativa. Hay que tener en cuenta que la necesidad imperiosa de dar continuidad al discurso es inevitable en una situación de improvisación en público, entonces se puede recurrir a la teoría cuando ninguna nueva idea inspirada pueda generarse.

La teoría empleada en su función *hermenéutica*, que de forma instantánea interpreta las ideas surgidas de la imaginación puramente auditiva y sonora, y que son inmediatamente traducidas a configuraciones en sonidos en el instrumento. El inconsciente las interpreta en base a un marco conceptual que ha ido formándose paulatinamente a partir de los conocimientos derivados de la teoría.

Esta segunda función 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.

8.2.3. 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. Si bien el jazz posee un repertorio de sonoridades propias, 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. Esto resulta lógico dado que la principal vía de canalización de la expresividad y del flujo creativo en el músico clásico se constituye precisamente de esa amplia gama de matices sonoros sobre los que se adquiere control sólo tras un prolongado y minucioso estudio, mientras que el músico de jazz, como estamos viendo, atiende 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 del jazz son bastante diferentes (aunque cada vez menos alejados en nuestros días).

Un pianista clásico por ejemplo que quisiera iniciarse en el jazz, ya tiene un amplio camino cubierto, en lo que al aspecto técnico refiere, ya que mediante la práctica habrá fijado lo máximo posible la disciplina instrumental y así no deberá distraerse constantemente tratando de solucionar inconvenientes técnicos de esta índole.

El entrenamiento es lo que procura facilidad física a partir de la cual se abre el canal que da paso a la inventiva y al flujo creador ya que la destreza, al llegar a cierto nivel, se oculta en el inconsciente revelándolo, y aquí es donde reposa la originalidad de toda improvisación. Mediante la técnica entonces pasa a la superficie un material inconsciente y esto resulta crucial si tenemos en cuenta que la dificultad de la improvisación reside en lograr la frescura del momento pasajero pero con la tensión y simetría estructurales de un organismo equilibrado.

Otro aspecto del pensamiento motriz que cobra gran importancia y al que dedican mucho estudio los músicos de jazz es la realización de los llamados

“patrones” (*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 no abunda la generación de nuevas ideas.

Los patrones no sólo cumplen su función auxiliar sino que por el uso reiterado llegan a interiorizarse y a integrarse de tal modo que en las rutinas de pensamiento y creación, acuden a la mente “mezcladas” con las ideas, llegando a formar una unidad donde es difícil ya distinguir qué es realmente nuevo y que parte proviene de la práctica reiterada de determinado tipo de patrones.

8.2.4. Pensamiento visual y locativo-visual

Con el término “visualización” nos referimos a 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 colores, 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 bastante explícita por todos los improvisadores.

8.2.5. 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. Dentro 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 fuera sutilmente retrasado (o adelantado) con respecto al del grupo.

8.2.6. Pensamiento emocional

Por último nos ocuparemos del aspecto emocional, un importantísimo ingrediente de la improvisación. En general una condición esencial que ha de cumplir una improvisación de calidad es que tenga sustancia. Esa sustancia es básicamente de tipo emocional. Cada pieza tiene su emoción dominante (o “mood”, estado de ánimo). Con cada *standard* el grupo crea una atmósfera adecuada, lo que se llama un “groove”, o fondo sonoro. El *groove* no se refiere sólo a los aspectos rítmicos. Se trata de un concepto más amplio, que abarca las disposiciones armónicas y tímbricas, y que en suma, afecta a todos los parámetros musicales.

En relación con el *groove*, el solista es a la vez, receptor, dado que las ideas que acuden a su mente en cada pieza tienen que ver sin duda con la interpretación colectiva del estado de ánimo; y conductor porque debe guiar la “energía” de la pieza hacia puntos culminantes.

La capacidad comunicativa de las emociones del solista constituye un elemento claramente reconocible. Es debido a la existencia de una forma de pensamiento generador de ideas para la improvisación que se cede el control del discurso improvisatorio a factores emocionales lo cual es reconocido por cualquiera que se haya acercado a esta actividad.

Esta forma de pensamiento se presenta característicamente con una cierta

falta de control e impredecibilidad. A medida que el músico es más experimentado, las formas de pensamiento más alejadas del mundo sonoro (los pensamientos teórico, técnico, visual) van requiriendo menor atención, 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 improvisación no exclusivamente en la modalidad extrema de “arrebato”, por llamarlo de alguna forma, recién descrita. También contribuye utilizando diferentes grados de intensidad y aplicando momentos de mayor o menor tensión 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, como bien conocen los músicos clásicos, es inmenso.

9. Variations sérieuses Op.54 y los modos

Creemos que el punto más llamativo a tener en cuenta en el jazz es el explicado en el punto 7. en relación a los acordes y los modos, ya que constituye el tema central en el método de organización del material sonoro. Hemos estudiado que el improvisador utiliza referencias a escalas (incluidas muchas escalas de disonancia graduada en calidad de alternativas) para la improvisación, y los acordes son un medio para determinar las posibilidades en materia de escalas.

Anteriormente (ver punto 1.3.7., pág. 9) mencionamos el jazz modal, creemos oportuno hacer una aclaración al respecto. En todos los estilos de jazz se utilizan los modos, la diferencia es que en el jazz modal se utiliza uno, dos o tres modos en toda la obra, mientras que en el jazz en general hay una secuencia armónica, donde cada acorde puede llevar su propia escala.

Encontramos en esto último, una simetría con respecto a la utilización de los modos por los compositores más importantes a lo largo de la historia (siempre en el contexto de la música tonal).

Los modos no dejaron de usarse nunca por ningún compositor y en ninguna época. Cualquier pasaje melódico de cualquier compositor serviría como ejemplo dado que la materia, por decirlo de alguna forma, de la música tonal, es justamente los modos. Lo que en todo caso pudo haber variado con el tiempo es la manera de usar esos los modos. Cuando en un principio se escribía música pensando en un modo determinado, con la evolución a lo largo del tiempo, estos conocimientos quedaron asimilados, y fueron siempre utilizados por los compositores de manera natural, como materia misma del lenguaje de lo que es un discurso armónico.

A continuación tomaremos como ejemplo las *Variaciones serias* Opus 54 de *Mendelssohn*. Analizaremos el tema y las variaciones I y II de acuerdo a lo explicado en el punto 7. Hemos optado por analizar estas partes por su fuerte carácter polifónico y su predominio del contenido sobre la forma que por sí mismas, ejemplifican a la perfección los conocimientos aquí expuestos.

17 VARIATIONS SÉRIEUSES

Andante sostenuto

El acorde de La aparece sin 7ma por primera vez porque así pierde fuerza para poder seguir a Re menor

desciendo 1T con respecto al compás anterior

Luego de este acorde se espera un acorde de A pero sorprende al oyente al ir con Gm

notablemente accede al oyente que esperaba un Do pero aparece un acorde menor

Gm suena como tónico pero en realidad funciona a pivotar como 2do de F

Jerarquiza el Si♭ con pedal para volver a Rem

Por el Mi y el Do natural inferimos que se está usando la escala natural menor correspondiente al I grado

mix t6 (porque el do es natural como corresponde a la escala menor)

Dórico dado que usa mi natural y fa natural

Etrusco (por la nat y do)

El si♭ sugiere el V modo de la menor

armónica para destacar acordes de 7ma con novena

modo lido porque observamos que encontramos este acorde pero poniendo el mi♭ asociado se engaña luego con otro aparece con otra función)

El do♯ denota que usa la bachiana de Re influenciado por la escala anterior

es interesante tener en cuenta que el sol♯ está escrito de esa manera (no como lab)

indicando que es la 3a de Mi Am7(b5)

Aquí se usa la escala mixolidia b6 por el fa natural. Se usa esta escala porque es una resolución diatónica a un acorde con 3a menor

Dado que aquí hay poco tiempo entre los acordes usa notas del mismo para que el oído se acostumbre a la sucesión de do menor

usa escala bachiana desc el fa y el do fundamental

Cuando suena al no tener la tónica el G está "disfrazado" de acorde dism.

F: este acorde suena como I con lo cual le corresponde la escala jónica pero al evitar pasar por el si♭, esa ausencia del I grado le resta fuerza como acorde de tónica

uno puntal en D7 como dominante del G del próximo compás

escala jónica correspondiente al I grado

El mi es natural por lo tanto usa loiro #2. Lo utiliza porque va hacia Do mayor y con esta escala crea expectativa de acorde mayor

El fa♯ sugiere la escala jónica de Sol

Idem al compás 29 transpuesto una Fa♯ usa mixolidia de La como si fuese a Rem porque todavía no va a Rem

Cadenencia rota V-VI A7-Bb

el hecho de que aparezca un do♯ en el primer acorde da la pauta de que no se trata de un acorde de Do7 porque en ese caso tendríamos un Reb como 5to del Do

Var. 1

(cadencia rota)

cadencia rota "escondida"

33

Gm/Bb Eb Ebm Bb C9(sin I) F+7(Bb) A7b9(sin I) Bb D7 Gm Bb Dm/A A7b9(sin I) Gm Dm Emb5/G A7 Dm

el Rem como está invertido y en tiempo débil es apenas perceptible pero anticipa el próximo compás

El fa# jerarquiza el Gm pero cuando tiene que volver lo sustituye por Eb

en esta sección deja de "jugar" con las escalas para aclarar cual es la armonía

I II v I 5

Var. 2

37

Dm Esus Gm7 A7 Dm A7 Bb Em7(b5)

V VI cadencia rota

El sol# es un cromatismo que ~~termina la~~

escala menor natural o antigua. Es interesante el do marcado becuadro haciendo hincapié en la escala menor cuando no hacia falta marcarlo como tal.

Mixolidio b6 Aunque no pasa por el do que lo identificaría del mixolidio, por el contexto menor entendemos que se trata de un mixolidio b6 de Mi (como V de La menor Bachiana)

Dórico (pasa por el fa natural lo cual hace clarísimamente presente el modo dórico) Actúa como IV de Rem. Sabemos que corresponde al modo dórico porque aparte no hay ninguna escala de Sol menor que utilice mi nat. y fa nat.

Mixolidio b6 No está pasando por el fa natural que sería justamente el 6to grado descendido del mixolidio de La, pero igualmente sabemos que se trata de esta escala por el si natural, ya que ninguna escala de Re menor (salvo la bachiana) usa el si natural y por lo tanto se trata de un mixolidio b6.

Mixolidio b6 (sigue usando el indicador del si natural)

Locrio funciona como II grado de tónica menor (Rem)

41

A7 Dm Esus Cm D7 D7/A

Mixolidio b6
Por el fa natural entendemos que usa esta escala (el mixolidio usaria el fa#). Resolución diatónica a un acorde de 3a menor. Aparte utiliza el si becuadro con lo que no quedan dudas acerca de la presentación del mix b6.

escala menor natural. Esta escala le aporta al acorde un efecto dramático mayor por su propia sonoridad.

Mixolidio b6

Dórico. Sabemos que no se trata de la escala menor natural por contigüidad al la en el próximo compás que en vez de aparecer bemol como correspondería a la escala menor natural, aparece natural. Por lo tanto la escala es dórica actuando el acorde como subdominante de Sol menor

Mixolidio b6
El si bemol que aparece en el segundo tiempo es la sexta descendida (b6 del mixolidio)

Este acorde es un Sol 7 sin fundamental con bajo en Si y con 9na menor que por su condición queda "disfrazado" de disminuido.

44

Gm/Bb G7/B Csus F F7 Dm/F 5a disminuida G7

Actúa como I (tónica pasajera) Al tener tan poco tiempo para sugerir escala lo que hace es usar cromatismo y arpegjar el acorde siguiente.

Mixolidio b6 Porque usa el la natural.

I Jónico. El si natural actúa como nota de paso cromática para llegar al próximo compás con un fa en el primer tiempo.

Mixolidio de Fa El mi bemol ayuda a jerarquizar el descenso hacia el re, en el próximo compás

pasaje cromático el La# jerarquiza al si del Sol

escala disminuida st/it la escala st/it se utiliza en acordes actuando como dominantes, en este caso G7. Si bien no usa la escala completa el la bemol que aparece y la función propia del acorde nos hacen pensar en esta escala.

48 Cmaj7 G7 Em A7 A(Bb) Bb Bb7

Jónico

Mixolidio

III
Actúa como reemplazo
del I.

V modo de la menor
armónica de Re
Si bien este compás corresponde
al esquema utilizado en el cc 46 y
cc 47, aquí varía la escala porque
el acorde A7 se va a mover en
sentido diferente con lo cual
corresponde que la escala
sea diferente. El cc47 resolvía en
Do mayor y por eso el Sol7
usa la escala stt actuando como
dominante que resuelve
en acorde de 3a mayor
(Cmaj7). Sin embargo, en este
compás, al pasar por el fa natural
se está sugiriendo la llegada del
re menor y por eso usa el v modo
de la menor armónica de Re

V VI
cadencia rota
Lidio b7 o
mixolidio

51 Cm Dm/F F+7 F+7 sin fund. Gm Dm/A Em7(b5) A7/G Dm/F Em(b5) A7 Dm

VI
cc50 y 51 cadencia rota V-VI
escala menor natural

El si# actúa como movimiento
cromático hacia el do# que
pareciera empezar a sonar
como sensible de Re y en
conjunción con el Mi b forma
el acorde de F+7.

Mixolidio b6

Locrio
(porque
usa fa
natural)

El sol# jeraquiza
el La

I

Mixolidio b6 de La
nuevamente está
pensando en La7
porque en la próxima
variación llega a un fa
como tercera del Rem

10. Conclusiones

En este trabajo hemos tratado de desglosar el lenguaje y el marco teórico de la composición en la improvisación.

Sin embargo, el fin ulterior de ello, era demostrar y derribar ciertos prejuicios culturales que aun hoy en día se mantienen al respecto de la improvisación tratando de acercar a músicos no familiarizados con el estilo a esta forma de creación.

Como hemos visto, esta modalidad de improvisación requiere un estudio minucioso tanto del material teórico como del dominio del instrumento, y concluimos que una vez dominada esta técnica puede resultar altamente beneficiosa para cualquier tipo de músico.

Generalmente la improvisación no es tomada en cuenta a la hora de formar músicos en nuestros días y aquí hemos tratado de demostrar el valor de incorporar la improvisación en nuestra formación, no solo en cuanto a la improvisación misma sino en cuanto a la comprensión de lo que la obra comunica al oyente perceptivamente hablando y en cualquier estilo musical.

En el primer párrafo que encontramos en el libro de *Graciela Tarquini* titulado “*Análisis Musical: Sintaxis, Semántica y Percepción*” encontramos lo siguiente:

“La comprensión del lenguaje musical requiere un minucioso y secuenciado trabajo donde estén presentes tres aspectos fundamentales que hacen a la formación integral de un músico: desarrollo auditivo, analítico y de transferencia a actividades de interpretación; improvisación y composición”

Como intérpretes, estamos obligados a analizar las obras que pretendemos interpretar, conocer el estilo, los recursos compositivos utilizados y sobre todo saber que función cumplen las notas que estamos tocando. Al interpretar una obra (idealmente) debemos comprender la intención del compositor, de

alguna forma poniéndonos en su lugar. Por ello, todo intérprete debe manejar las armas de un compositor, y con este trabajo hemos llegado a la conclusión de que es justamente ese conocimiento el que va a servir de puente al intérprete para comenzar la práctica improvisatoria.

No olvidemos que dentro de todo improvisador, en un principio hizo falta una suerte de compositor que se tomase el trabajo de aprender a componer en tiempo real ya que el fin último de la improvisación es que al escuchar el material improvisado no pueda diferenciarse de algo compuesto de antemano, combinando así las cualidades de un compositor con la destreza del intérprete.

Citaremos a continuación a *Arcadi Volodos*, pianista clásico poseedor de una técnica brillante y una creatividad arrolladora que suele improvisar en sus conciertos:

“La improvisación es necesaria, porque supone entender el idioma del compositor, hablarlo. Al improvisar como Bach, Liszt o Schubert entiendo su lenguaje. Es lo mismo que ocurre con los idiomas. Yo puedo aprender una poesía en japonés y recitarla sin conocer el idioma, pero se convierte en algo mecánico. Para mí improvisar es hablar el idioma del compositor.”

Por eso podemos concluir que la capacidad improvisatoria propia del jazz no puede ser más que sumamente beneficiosa para músicos académicos.

Basta para ello escuchar o ver grabaciones de obras clásicas por jazzistas de la talla de *Chick Corea* o *Keith Jarrett* donde la actitud y la percepción es otra a la que estamos acostumbrados dentro de la música académica porque la comprensión musical con la cual se aproximan a la música es otra.

Ello se debe a que estos músicos se han entrenado en el arte de improvisar donde una vez que se llega al nivel que hace posible hacerlo con las herramientas expuestas en este trabajo cambia la manera interpretativa del músico, y no sólo en cuanto a la improvisación si no que cambia su modo de intelectualizar la música, aún tocando una partitura nota por nota.

Resulta innegable que una vez logrado un buen manejo de la improvisación, la capacidad de percibir un discurso musical ya escrito se incrementa

enormemente y la soltura interpretativa de que se goza resulta inmensamente ampliada.

Stravinsky mantenía que la composición es una improvisación selectiva.

La improvisación está al comienzo de toda creación y resulta elemental para el compositor donde en una primera instancia va eligiendo sus ideas que luego va a pulir en papel. Si ese compositor o intérprete se entrenara para tener la intuición y la experiencia de que es lo que va a quedar bien hasta poder hacerlo en tiempo real, tendríamos un gran improvisador.

Un gran improvisador no sabe del todo hacia donde va, pero su viveza consiste en darse cuenta de ese momento, el momento del clímax para incentivar esas características antes del momento climatorio, como encontramos en algunas sonatas de *Beethoven* donde antes del clímax aplica una aceleración de los elementos conjugándolos de manera más precipitada.

Se trata de buscar que la velocidad generativa del ejecutante vaya de la mano con la percepción del testigo transitando un desarrollo bien fundamentado (siguiendo el concepto principal de *Schoenberg* sobre la idea de seguir un “cordón umbilical”) donde idealmente va de forma gradual desplegando su discurso.

Mediante la práctica y el estudio de los elementos aquí expuestos, el ejecutante va a ser cada vez mas libre para “desapegarse” y de alguna forma convertirse en oyente de lo que toca basado en filosofías orientales de hace siglos inclinadas a la meditación pero volcado en este caso al arte, lo cual le va a permitir manejar la curva de diferentes grados de tensiones y reposos con la precisión de quien ha tenido tiempo de componerlo previamente.

Quedará la pregunta abierta de hasta que punto las partituras no pueden ser tratadas como “guías” si se quiere, ya que hasta los propios compositores no tocaban sus obras publicadas de la misma manera dos veces, sino que variaban ornamentos, escalas y hasta pasajes enteros, y esto sin tener en

cuenta a *Beethoven* que solía improvisar movimientos enteros de sonatas y hasta llegó a intercambiarlos por los de otras sonatas en concierto.

En los últimos tiempos pianistas como *Friedrich Gulda*, *Andrés Schiff* y *Glenn Gould* han seguido esta “corriente” y se han caracterizado, entre otras cosas, por cambiar adornos y escalas a *piacere*. A esto le suma importancia el hecho de que *Gulda* ha sido referente como uno de los mejores y más originales intérpretes de *Mozart* y *Beethoven* por años y *Gould* fue reconocido como referente indiscutido sobre todo por sus virtuosas grabaciones de las obras para teclado de *J.S.Bach*.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que las figuraciones rítmicas mas complejas (y hasta nos atreveríamos a considerar mas interesantes) son imposibles de escribir y hasta el mismísimo *Mozart* dejó documentado en sus correspondencias que sobre todo en los adagios la mano izquierda es la que sigue el ritmo y la derecha debe moverse con libertad, cosa que resultaría intransferible en la partitura.

Hemos llegado a la conclusión con este trabajo que la música académica puede verse ampliamente beneficiada por algunas prácticas o costumbres inherentes a la improvisación y por lo tanto la misma, debería considerarse como una herramienta troncal en la formación de músicos de todos los estilos.

Afortunadamente existen hoy en día muchas pruebas, aparte de la visión aquí expuesta, que respaldarían esta idea y sobre todo, a medida que aparecen músicos de jazz que se van perfeccionando con la experiencia, el estudio y la práctica, el mecanismo del lenguaje resultante ayuda a mejorar el prejuicio de la sociedad ante la improvisación obteniendo resultados tan importantes como contundentes que, de no tenerlos en cuenta, se estaría negando la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- American Psychological Association. (2002). *Manual de estilo de publicaciones de la American Psychological Association*. México D. F, México: El Manual Moderno.
- Berliner, Paul. (1994). *Thinking in Jazz*. Chicago, Estados Unidos: The University of Chicago Press.
- Cocker, Jerry. (1977). *El Lenguaje del jazz*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Lerú.
- Cocker, Jerry. (1978). *Improvisando en Jazz*, (segunda edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Lerú.
- Copland, Aaron. (1955). *Cómo escuchar la Música*, (primera edición). México: Fondo de Cultura Económica.
- Chapman. (2000). *Advances in Psychology*. Amsterdam, Holanda: Elsevier Science Publishing.
- Dandrieu, J.F. (1719). *Principes de l'accompagnement du clavecin exposez dans des tables*. Ginebra, Suiza: Ed. Minkoff.
- Delair, D. (1723). *Nouveau traité d'accompagnement pour le théorbe, et le clavessin*. Francia: Edición Facsímil.
- De la Motte, Diether. (1994). *Armonía*, (segunda edición). España: Ed. Labor.
- D'Urbano, Jorge. (1953). *Como escuchar un concierto*, (quinta edición). Buenos Aires, Argentina: Ed. Atlantida.
- Eco, Umberto. (1984). *Obra Abierta*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Planeta- De Agostini.
- Eco, Umberto. (1994). *Como se Hace una Tesis: Técnicas y Procedimientos de investigación, estudio y escritura*. España: Ed. Gedisa.
- Fischerman, Diego. (2004). *Efecto Beethoven: Complejidad y valor en la música de tradición Popular*, primera edición. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós Diagonales.
- Fischerman, Diego. (2005). *Escrito sobre Música*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós

Diagonales.

Fornier, Johannes y Jurgen, Wilbrandt. (1993). *Contrapunto Creativo*, (primera edición).
España: Ed. Labor.

Gasparini, F. (1708). *L'armonico pratico al cimbalo*. Italia: Ed. Facsímil.

Gervais, L. (1733). *Méthode pour l'accompagnement du clavecin*. Ginebra, Suiza: Ed.
Minkoff.

Globokar, V. (1989). *Réflexions sur l'improvisation: le point de vue d'un praticien*.
Francia: Ed. Analyse Musicale.

Guillaume, P. (1964). *Psicología de la forma*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Psique.

Hadden, Cuthbert J. (1950). *Chopin*, (versión de E. Ingster). Buenos Aires, Argentina:
Ed. Anaconda.

Hardie, Daniel. (2002). *Exploring Early Jazz: Los orígenes y la evolución del estilo de
Nueva Orleans*. Estados Unidos: Ed. iUniverse.

Harvey, Jonathan. (1999). *Music and Inspiration*. Estados Unidos: Ed. Faber and Faber
Limited.

Hindemith, Paul. (s.f). *Curso Condensado de Armonía Tradicional*. Buenos Aires,
Argentina: Ed. Ricordi Americana.

Katz, D. (1950). *Gestalt psychology*. Nueva York, Estados Unidos.

Nachmanovitch, Stephen. (2008). *Free play: La Improvisación en la Vida y en el Arte*,
(segunda edición). Buenos Aires, Argentina: Ed.
Paidós.

Palisca, C. y Grout, D. (1996). *Historia de la Música Occidental 2*. Madrid, España: Ed
Alianza.

Pressing, Jeff. (1984). *Cognitive Processes in Improvisation*, Estados Unidos: Ed. W.
Crozier y A.

Roederer, Juan G. (1997). *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires,
Argentina: Ed. Ricordi Americana.

Sabatella, Marc. *Manual de improvisación en jazz*. Edición digital.

<http://www.pdfqueen.com>

Schoenberg, Arnold. (1984). *Theory of Harmony*, quinta edición. Los Angeles, Estados
Unidos: University of California Press.

- Scholes, P.A. (1964). *Diccionario Oxford de la Música*. Buenos Aires, Argentina: Ed: Sudamericana.
- Schuller, Gunther. (1978). *El Jazz, sus raíces y su desarrollo*, (segunda edición). Argentina: Ed. Lerú.
- Sloboda, J.A. (1988). *Generative Processes in Music*. Oxford, Reino Unido: Clarendon Press.
- Stanislavsky, C. (s.f.). *El arte escénico*. México: Ed. Siglo XXI.
- Stanislavsky, C. (1977). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Quetzal.
- Stratton, Stephen S. (1951). *Mendelssohn; su vida y su obra*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Anaconda.
- Strawinsky, Igor. (s.f). *Poética Musical*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Emecé.
- Tarquini, Graciela. (2004). *Análisis musical: Sintaxis, Semántica y Percepción*, (primera edición). Buenos Aires, Argentina: Impreso por Chilavert.
- Van Loon, Hendrik Willem. (1942). *The life and Times of Johann Sebastian Bach*. Londres: Ed. George G. Harrap.
- Wennerstrom, M. (1969). *Anthology of twentieth-century Music*. Nueva Jersey, Estados Unidos: publicado por Prentice Hall.
- Zamacois, Joaquín. (1994). *Tratado de Armonía, Libro I*. España: Ed. Labor.

Otras referencias bibliográficas:

Fraga, Manuel. (2008-2010) Entrevistas personales.

