

Manual de improvisación en Jazz

(A Jazz Improvisation Primer)

Marc Sabatella

Copyright 1992-2000 Outside Shore Music



Marc Sabatella / marc@outsideshore.com / (303)232-1613
2490 Otis Street, Edgewater, CO 80214

Contenido

0. Prefacio	6
1. Objetivos	9
1.1. Plan general.....	10
1.2. Otros recursos	11
2. Breve historia del jazz.....	12
2.1. Early Jazz	13
2.2. Las Big Band Jazz y el Swing.....	14
2.3. El Bebop	15
2.4. El Cool Jazz	17
2.5. El Hard Bop.....	17
2.6. El Post Bop.....	18
2.7. El Free Jazz y la Vanguardia	21
2.8. La Fusion.....	22
2.9. El Jazz Post Moderno	22
2.10. La actualidad	23
2.11. Los Diez Principales	24
3. Los fundamentos del Jazz	26
3.1. La estructura	26
3.2. El Swing	28
3.2.1. Definición.....	28
3.2.2. La práctica del Swing	29
3.3. La creatividad	31
3.3.1. El proceso creativo	31
3.3.2. Tocar	33

4. Las relaciones acorde/escala.....	36
4.1. Teoría Básica	36
4.1.1. Los intervalos	37
4.1.2. Las escalas mayor y menor	37
4.1.3. Los acordes.....	39
4.1.4. El ciclo de quintas	41
4.2. La armonía de la escala mayor	43
4.2.1. La escala mayor	43
4.2.2. El modo dórico	44
4.2.3. El modo frigio	45
4.2.4. El modo lidio.....	45
4.2.5. El modo mixolidio.....	46
4.2.6. La escala menor.....	47
4.2.7. El modo locrio.....	47
4.3. La armonía de la menor melódica	47
4.3.1. El modo frigio #6	49
4.3.2. El modo lidio aumentado.....	49
4.3.3. El modo lidio dominante	49
4.3.4. El modo quinto	50
4.3.5. El modo locrio #2.....	50
4.3.6. La escala alterada	51
4.4. Las escalas simétricas	52
4.4.1. La escala de tonos enteros	53
4.4.2. Las escalas disminuidas.....	54
4.5. Las escalas pentatónicas	55
4.6. Las escalas derivadas.....	56
4.6.1. La escala Blues.....	57

4.6.2. Las escalas menores	58
4.6.3. Las escalas Bebop	59
4.6.4. Las escalas sintéticas	60
4.7. La tabla de la relación acorde/escala	61
5. Aplicación de la teoría a la improvisación	63
5.1. El desarrollo melódico.....	63
5.1.1. Estructura del solo	64
5.1.2. La construcción de una frase	65
5.2. Playing Changes.....	66
5.2.1. ii-V	67
5.2.2. Blues.....	70
5.2.3. Rhythm Changes	73
5.2.4. Coltrane Changes	74
5.3. La improvisación modal.....	75
5.4. Cromatismo	77
5.5. La improvisación no tonal	79
5.6. La improvisación libre.....	81
6. El acompañamiento.....	84
6.1. Los instrumentos polifónicos.....	84
6.1.1. Chord Voicings.....	84
6.1.2. Rearmonización.....	93
6.1.3. Ritmos de acompañamiento.....	94
6.2. El bajo.....	96
6.3. Percusión.....	101
6.4. Otros instrumentos	103
7. Tocar con otros	106
7.1. Organización.....	106

7.2. Ocuparse de los problemas	110
8. Escuchar analíticamente	112
9. Romper las reglas	113
10. Apéndice A: Bibliografía comentada	114
10.1. Fakebooks.....	114
10.2. Libros de texto	116
10.3. Historia y biografía	121
11. Apéndice B: Discografía comentada	123
11.1. Recomendaciones básicas	123
11.2. Listado	124
12. Apéndice C: Estándares de Jazz	130

0. Prefacio

Este texto elemental empezó como un intento por agrupar las respuestas a las preguntas que solían hacer con más frecuencia en el grupo de noticias rec.music.blunote quienes empezaban con la improvisación. Sin embargo, mientras el proyecto se desarrollaba, el texto fue creciendo hasta convertirse en un ensayo más integrador y una guía que, en el mejor de los casos, resultará útil a los principiantes que desean estudiar por su cuenta la técnica de improvisación en el jazz.

A medida que fui ampliando el horizonte de este trabajo desde las preguntas más sencillas y su correspondiente hoja de respuestas hasta lo que es ahora, se convirtió en uno de mis objetivos el que también sirviera para los que no tenían la intención de llegar a ser intérpretes de jazz pero, en cambio, deseaban acrecentar su comprensión de la música y mejorar de ese modo su apreciación. Para algunos oyentes no es importante conocer lo que va por dentro de la música, tratándola en este sentido del mismo modo que a las salchichas; pero yo creo sinceramente que el disfrute que se obtiene de la música puede incrementarse casi siempre mejorando su comprensión.

Este manual da por hecho que el lector está familiarizado de alguna manera con los conceptos básicos de la terminología y la notación musical, aunque no más allá de lo que se podría haber aprendido en unas cuantas lecciones de música en el colegio. Partiendo de ahí, el manual va profundizando progresivamente en aspectos de la teoría relativamente avanzados. Puede ser que la cantidad de información que presento aquí parezca abrumadora para todos los oyentes no intérpretes menos para los más ambiciosos, pero creo que bien vale la pena estudiarla.

Abordar adecuadamente la teoría que se presenta en este manual llevaría con facilidad cientos de páginas acompañadas de transcripciones de ejemplos musicales y de muestras de solos contemporáneos. Sin embargo no es mi intención escribir aquí el Gran Manual Americano de “Cómo Tocar Jazz” (aunque no está de más informarse más adelante sobre el CD-

ROM que estoy preparando). Concibo este manual más como una introducción al tema; o como un sondeo de los conceptos que deben ampliarse en otros textos. También me parece que la improvisación en el jazz no puede entenderse ni dominársela sin acompañarse de la historia del jazz, así que he incluido una sección dedicada a ella. Insisto en que el tratamiento que le doy aquí es más bien superficial y debe considerársele sólo como un resumen introductorio.

Podría argumentarse que entonces, en lugar de este manual, sería mejor leerse un texto de historia y otro de teoría. Y posiblemente eso sea cierto en alguna medida. Sin embargo lo que aquí se intenta es relacionar entre sí ambos enfoques para conseguir una idea general de lo que es improvisar en jazz sin tener que echar mano de textos por separado. Además este manual, a diferencia de otros textos de improvisación, opta por un punto de vista menos pedante, animando al lector a encontrar su propia voz más que enseñarle únicamente a tocar las notas “correctas”. Quien lo lea encontrará que la historia, teoría y técnicas que se discuten aquí van mucho más lejos de la explicación de lo que hay en el jazz que uno oye, pero que con sólo eso no tendrá suficiente para interpretarlo o incluso analizarlo en su totalidad. Si con este manual se consigue orientar a quien lo lee en la dirección adecuada, se le anima a revisar otros textos de mayor amplitud o se le motiva para tomar algunas lecciones o unas clases, entonces se habrá tenido éxito.

Dado que todo esto se escribió antes de que llegara la Web, los gráficos online y los sonidos de Internet, lo que el lector va a encontrar será sólo texto. Por desgracia eso hace que las secciones dedicadas a los acordes, escalas y *voicings* sean mucho menos claras de lo que tendrían que ser. Y también que no se vaya más allá de la discusión puramente técnica y árida de algo que es tan libre y creativo como el arte jazzístico. Sería estupendo que este manual sirviera tanto para los típicos principiantes en la improvisación, como para los estudiantes de Instituto o los universitarios que no estén interesados en la técnica. Si dispusiera de ejemplos musicales es indudable que alcanzaría algunos de mis objetivos, que lo mismo ya están perdidos en medio de un lenguaje tan poco claro. Además creo que poder ofrecer ejemplos que dieran forma a las explicaciones más tediosas me sería muy útil para enfocar un poco mejor este manual.

He empezado una versión multimedia en CD-ROM de este manual que se llama *A Jazz Improvisation Almanac*. Incluirá hipertexto, gráficos y sonido. También estará muy ampliada, tendrá probablemente hasta tres veces más texto acompañando a los ejemplos que pueda incluir. Pero este proyecto está parado porque me di cuenta de que había abarcado más de lo que podía apretar. Se puede revisar on-line lo que ya hay hecho (que es bastante).

Todo el que esté interesado en ayudar en el proyecto del CD-ROM puede contactar directamente conmigo. Los lectores que tengan alguna sugerencia que hacer a mi proyecto de CD-ROM o cualquier otro comentario o información sobre este manual, que, por favor, me lo hagan llegar. Mi dirección electrónica es marc@outsideshore.com, y mi página Web es <http://www.outsideshore.com>. Y a lo mejor también atienda a una nota dirigida a rec.music.bluenote o rec.music.makers.jazz.

La primera edición de este manual no disponía de aviso de copyright, pero estaba protegida por cualquier ley de copyright de Estados Unidos y la convención internacional de Berna. La edición actual tiene un aviso explícito de copyright. Se puede hojear on-line, pero debido a que la versión impresa ya está publicada y vendida, se pide que no se intente bajar e imprimir.

Por último quisiera hacer un agradecimiento a algunos de los que contribuyeron a este manual. Solomon Douglas, Jonathan Cohen y Sue Raul revisaron los primeros borradores y me dieron una gran cantidad de buenas sugerencias, muchas de las cuales fueron incorporadas a la primera edición. Jonathan también contribuyó con material a la discusión sobre la música modal. Desde que se publicó la primera edición han sido muchos los que la han leído. He recibido muchos comentarios y he intentado incorporarlos en cuanto me ha sido posible. A pesar de que sería muy difícil hacer una lista de todos los que me los hicieron, quisiera hacer especial mención de Russ Evans, Jos Groot, Jason Martin Levitt, Scott Gordon, Jim Franzen y David Geiser.

1. Objetivos

A efectos de este manual todos somos músicos. Algunos somos músicos intérpretes mientras que la mayoría son músicos oyentes. Muchos de los primeros son también de los últimos. Cuando me dirija a mi audiencia intentaré usar el término intérprete y oyente respectivamente más que los términos de músico y no músico. Este manual va dirigido en primer lugar a los intérpretes que quieren aprender a improvisar jazz. También está pensado para los oyentes que desean ampliar su comprensión musical. Creo que todos los músicos pueden beneficiarse de una comprensión más amplia del jazz porque les puede llevar a disfrutarlo mucho más.

En muchos lugares del manual se da por hecho que se tiene un conocimiento básico de la música, incluyendo el estar familiarizado con la notación estándar. Recomiendo encarecidamente que se disponga de un piano para tocar los ejemplos. Los intérpretes deberían tener ya conocimiento de la técnica básica de su instrumento para de este modo conseguir el mayor rendimiento del manual. Los oyentes deberían tener paciencia con las discusiones más técnicas y no atascarse demasiado con los detalles cuando parezca que están más allá de su alcance.

Este manual tiene tres objetivos principales. Son: enseñar el lenguaje del jazz, aumentar la comprensión del jazz interpretado por otros y, para los intérpretes, iniciarlos en la improvisación. El lenguaje del jazz es, sobre todo, un lenguaje de estilos, historia y teoría de la música. Es el lenguaje de las carátulas, entrevistas y libros de texto, y contiene términos como “Bebop”, “Trane” y “lydia dominante”. Aprender este lenguaje también suministra un marco de referencia para entender la propia música. Aunque la verdad es que se puede disfrutar de John Coltrane sin entender nada de teoría musical, un conocimiento elaborado de la armonía puede aportar una nueva base de apreciación. También es posible improvisar sin demasiado fondo teórico, pero las historias sobre músicos famosos incapaces de leer música son, por lo general, exageraciones y me parece que cualquier interpretación puede mejorar si se aprende más teoría.

1.1. Plan general

Este manual está organizado como una serie de pasos para llegar a ser un músico de jazz, sea como intérprete o como oyente más cualificado. La mayoría están pensados para el intérprete, pero se anima al oyente no intérprete a que ponga en práctica tantos ejemplos como pueda. Esto le ayudará mucho a ampliar su discriminación auditiva y a reconocer aspectos de la música que de otro modo no podría apreciar.

Los pasos recomendados son:

1. Oír muchos estilos de jazz distintos
2. Entender los fundamentos del jazz
3. Aprender la relación existente entre acordes y escalas
4. Aprender cómo se aplica la teoría a la improvisación jazzística
5. Aprender cómo se acompaña a otros solistas
6. Tocar con otros
7. Oír analíticamente
8. Romper las reglas

Se irán describiendo cada uno de ellos más adelante.

Parte del material presentado aquí es muy básico y otra parte es bastante avanzado. Los que han oído mucho jazz pero no son intérpretes encontrarán que la discusión histórica es simplista, pero, por el contrario, verán que las discusiones teóricas pueden ser abrumadoras. Otros pueden impacientarse con las explicaciones de conceptos tan básicos como la escala mayor, pero pueden liarse con la cantidad y variedad de músicos que se llega a mencionar. El lector se preguntará por qué se ha comprimido en este manual tan amplia base de información. Yo creo que para comprender la improvisación en el jazz es necesario entender la historia, la teoría y las técnicas del jazz. Mi impresión es que es importante mezclar estas vías si se quiere desarrollar una comprensión más amplia.

1.2. Otros recursos

Este manual no es la única fuente de información que se puede o se debe utilizar para aprender a improvisar en el jazz. Hay libros como los de Jerry Coker, David Baker y otros que pueden ayudar en este empeño. Algunos son relativamente básicos y no cubren mucha más materia que la de este manual. Otros son bastante avanzados y espero que este manual aporte la base necesaria para abordarlos.

Además de los libros de texto, otra fuente importante de recursos para los intérpretes son los *fakebooks*. Normalmente un *fakebook* tiene cientos de canciones aunque sólo trae la melodía, la letra –si tiene–, y los símbolos de los acordes de cada una. En la bibliografía se puede encontrar la descripción de algunos de los libros de texto y *fakebooks* disponibles.

Suele ser útil ensayar acompañándose una base rítmica (piano, bajo y percusión). Por supuesto que no siempre se puede. Jamey Aebersold ha editado una serie de álbumes de acompañamiento para remediar esta situación. Estos discos, casetes o CDs, vienen con libros que llevan la música, en formato *fakebook*, de las canciones que están grabadas. Las grabaciones tienen sólo acompañamiento; no llevan melodías ni solos. El intérprete es quien tiene que hacerlo. El piano y el bajo van en diferentes canales estéreo con el fin de poderlos silenciar individualmente si lo que el intérprete toca es uno de esos dos. Recomiendo a todos los intérpretes que compren algunos. Se encontrará información sobre esto en la revista *Down Beat*.

Otra opción es el programa informático Band-In-A-Box. Este programa funciona en distintas plataformas de hardware. Permite escribir los acordes de una canción en formato ASCII y generar partes de la sección rítmica y reproducirlas mediante sintetizador a través de un puerto MIDI. Las partes que crea son muy realistas y, si el sintetizador es capaz de generar sonidos reales, no se puede distinguir de una sección rítmica de verdad. Existen discos con cientos de canciones ya escritas. Se puede encontrar más información en la revista *Keyboard*.

2. Breve historia del jazz

Escuchar a otros músicos de jazz es, con mucho, la cosa sencilla más importante que se puede hacer para aprender a improvisar en jazz. De igual modo que ninguna palabra podrá nunca describir todo lo que un cuadro de Monet transmite, ningún manual que yo pueda hacer describirá cómo suena Charlie Parker. Aunque es importante que el intérprete desarrolle su propio estilo, no lo conseguirá en completo aislamiento. Se debe conocer lo que otros han hecho antes.

Después de dar por sentado la importancia de escuchar, la pregunta que sigue es “¿Qué debo oír?” Lo más probable es que ya se tenga alguna idea de los músicos de jazz que le gustan a uno. Se puede empezar con un músico y seguir trabajando con más. Por ejemplo, el primer músico de jazz que yo escuché mucho fue el pianista Oscar Peterson. Después de comprarme media docena, más o menos, de sus álbumes me percaté de que me gustaban algunos de los músicos con los que él tocaba, como los trompetistas Freddie Hubbard y Dizzy Gillespie; así que empecé a comprar sus álbumes también. Entonces, tras oír al pianista Herbie Hancock con Hubbard, descubrí una nueva dirección a explorar que me llevó al trompetista Miles Davis, y de ahí al saxofonista John Coltrane. Y todavía ando metido en el proceso.

Parte del objetivo de este manual es ayudar directamente a la audición. Lo que sigue es una historia breve del jazz en la que se menciona a muchos músicos importantes y sus álbumes. No debe olvidarse que el tema de la historia del jazz ha generado volúmenes enteros. En la bibliografía hay una lista de algunos de ellos.

Este manual ofrece una visión general y rápida de los períodos más importantes y de sus estilos. Las épocas y estilos descritos se solapan mucho. La secciones últimas sobre la teoría del jazz se basan sobre todo en

los principios desarrollados desde los años 40 hasta los 60. Esta música se la denomina a veces como *mainstream*¹ o *straightahead*² jazz.

Para consultar sobre aquellos músicos con los que no esté familiarizado, su biblioteca local puede ser de incalculable valor. También puede ser útil compartir álbumes con los amigos. Grabar cintas o CD para que los usen otros viola la ley del copyright y afecta negativamente a las remuneraciones de los músicos. Se debe usar la biblioteca u otras colecciones públicas para tener una idea de lo que a uno le gusta. Posteriormente comprarlo.

2.1. Early Jazz

Los primeros registros de jazz de los que se dispone datan de la década de 1920 y los primeros años 30. El trompetista y vocalista Louis Armstrong ("Pops", "Satchmo") fue con mucho la figura más importante de este período. Tocó con grupos como los *Hot Five* y los *Hot Seven*; se recomienda cualquier grabación que se encuentre de estos grupos. Al estilo de estos grupos y el de muchos otros de este período, se le suele llamar jazz de New Orleans o Dixieland. Se caracteriza por una improvisación colectiva en la que todos los intérpretes tocan simultáneamente líneas melódicas improvisadas dentro de la estructura armónica de la canción. En cuanto cantante, Louis se distingue por la invención del *scat* en el que el vocalista construye sílabas sin sentido para cantar líneas improvisadas. Otros intérpretes notables del jazz New Orleans o Dixieland son el clarinetista Johnny Dodds, el saxofonista soprano Sidney Bechet, el trompetista King Oliver y el trombonista Kid Ory.

Otros estilos populares de este período fueron distintas formas de *piano jazz* entre las que se incluyen el *ragtime*, el *Harlem stride* y el *boogie-woogie*. Actualmente estos estilos son muy distintos, pero todos ellos se caracterizan por líneas rítmicas y de percusión en la mano izquierda, y rápidas y abigarradas en la derecha. Los primeros pioneros del *ragtime* fueron Scott Joplin y Jelly Roll Morton. Fats Waller, Willie "The Lion"

¹ Mainstream: corriente principal. N.T.

² Straightahead: sencillo. N.T.

Smith y James P. Johnson popularizaron el patrón *stride*³ de la mano izquierda (bajo, acorde, bajo, acorde); Albert Ammons y Meade Lux Lewis llevaron esta técnica hacia patrones más rápidos de la mano izquierda en el *boogie-woogie*. Earl "Fatha" Hines fue un pianista que se le conoció sobre todo por su mano derecha con la que solía tocar más líneas melódicas "horn-like"⁴ que acordes o arpeggios. Desde entonces esto se ha convertido en algo corriente. Mucha gente considera que Art Tatum es el más grande pianista de todos los tiempos; ciertamente fue uno de los mejor dotados técnicamente y sus intuiciones armónicas allanaron el camino a muchos de los que vinieron detrás. Algunos lo consideran un precursor del Bebop.

2.2. Las Big Band Jazz y el Swing

Aunque normalmente las Big Bands se asocian a una época algo posterior, durante los años 20 y los primeros 30 ya tocaban varias grandes bandas, como, por ejemplo, la de Fletcher Henderson. Bix Beiderbecke fue un solista de corneta que tocó con distintas bandas y ya en su tiempo se le consideraba una leyenda.

La mitad de los años 30 trajo la era del swing y la aparición de las Big Bands como la música popular del momento. Glenn Miller, Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Duke Ellington y Count Basie dirigieron algunas de las bandas más populares. Durante los años 30 y 40 también hubo algunos grupos, pequeños pero importantes, que grabaron swing. Sus grabaciones se distinguían de las de los pequeños grupos anteriores por tener muy poca improvisación colectiva. Esta música daba protagonismo al solista individual. Goodman, Ellington y Basie solían grabar en este ambiente de pequeños grupos. Los principales saxofonistas de la época fueron Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Lester Young, Coleman Hawkins y Ben Webster. Entre los trompetistas se incluyen a Roy Eldridge, Harry "Sweets" Edison, Cootie Williams y Charlie Shavers. Pianistas fueron Ellington, Basie, Teddy Wilson, Erroll Garner y Oscar Peterson; guitarristas Charlie Christian, Herb Ellis, Barney Kessell y

³ Stride: zancada. N. T.

⁴ Hace referencia al tipo de líneas melódicas que habitualmente tocan los instrumentos de viento (metal o madera). N.T.

Django Reinhardt; de los vibrafonistas, Lionel Hapton; entre los bajistas están Jimmy Blanton, Walter Page y Slam Stewart; en la percusión Jo Jones y Sam Woodyard. Billie Holiday, Dinah Washington y Ella Fitzgerald fueron importantes cantantes de esta época. La mayor parte de estos músicos grabaron tanto con pequeños grupos como con Big Bands. El mejor resumen que se puede hacer de sus estilos es decir que, fundamentalmente, se concentraron en tocar melódicamente, en tocar swing y en promocionar el sonido individual. El blues era, como seguirá siendo en muchos otros estilos, un elemento importante de esta música.

2.3. El Bebop

El nacimiento del Bebop en los 40 marca el principio del jazz moderno. Este estilo creció directamente desde los pequeños grupos de swing, pero haciendo mucho mayor hincapié en la técnica y en la mayor complejidad de las armonías que en las melodías cantables. La mayor parte de la teoría que se discutirá más adelante se nutre directamente de las innovaciones que trajo este estilo. El saxofonista contralto Charlie "Bird" Parker fue el padre de este movimiento, y el trompetista Dizzy Gillespie ("Diz") fue su primer coautor. Dizzy también dirigió una Big Band y, al trabajar con percussionistas cubanos, favoreció la introducción de la música afro-cubana en el público americano con ritmos como el mambo. Pero fue el quinteto y otras grabaciones de grupos pequeños en las que participaban Diz y Bird los que conformaron la fundación del Bebop y del jazz más moderno.

Al igual que sucedió con los estilos anteriores se seguía haciendo mucho uso de los blues y de las canciones del momento, incluyendo las de George Gershwin y las de Cole Porter; sin embargo y por primera vez, las composiciones originales de los músicos del Bebop empezaron a separarse de la música popular y, además, también por primera vez, la música del Bebop ya no estaba pensada para ser bailada. Las composiciones se caracterizaban habitualmente por ritmos rápidos y por difíciles escalas de corcheas. Muchos estándares del Bebop se basan en progresiones de acordes tomadas de otras canciones populares como "*I Got Rhythm*", "*Cherokee*", o "*How High The Moon*". Las improvisaciones se construían

sobre las escalas implícitas a esos acordes e incluso introducían alteraciones en ellas como la quinta disminuida.

El desarrollo del Bebop llevó a tratar de una forma nueva el acompañamiento y los solos. Los percusionistas empezaron a apoyarse menos en el bombo y más en el plato y en los platillos. Los bajistas se convirtieron en los responsables de mantener el pulso tocando casi exclusivamente una línea de *walking bass*, que consiste, en su mayor parte, en negras que subrayan la progresión de los acordes. Los pianistas consiguieron dar un toque más ligero; en concreto, ya no obligaron a su mano izquierda a definir el ritmo o a tocar las notas bases de los acordes. Además se universalizó el formato estándar del jazz moderno. Los intérpretes tocarían la melodía de una vez (el encabezamiento), a menudo juntos; luego sería el turno de los solos basados en la progresión de los acordes de la canción; y, finalmente, terminarían por tocar el encabezamiento otra vez. También se hizo común la técnica *trading fours*⁵ en la que los solistas cambian entre ellos, o con el percusionista, frases de cuatro compases. Apenas si ha cambiado desde los años 40 el estándar del formato del cuarteto y del quinteto (piano, bajo, percusión; saxofón y/o trompeta) que se usó en el Bebop.

Muchos fueron los intérpretes de la generación anterior que allanaron el camino al Bebop. Entre esos músicos están Lester Young, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Charlie Christian, Jimmy Blanton y Jo Jones. Dos de los músicos más importantes que hicieron este esfuerzo son Young y Hawkins. Otros notables del Bebop fueron los saxofonistas Sonny Stitt y Lucky Thompson; los trompetistas Fats Navarro, Kenny Dorham y Miles Davis; los pianistas Bud Powell, Duke Jordan, Al Haig y Thelonious Monk; el vibrafonista Milt Jackson; los bajistas Oscar Pettiford, Tommy Potter y Charles Mingus; y los percusionistas Max Roach, Kenny Clarke y Roy Haynes. Miles, Monk y Mingus siguieron desarrollando avances en épocas posteriores al Bebop. Se hablará de ello más adelante.

⁵ Trading fours: intercambiar cuatros. N.T.

2.4. *El Cool Jazz*

La primera sesión importante de Miles Davis como líder se llamó *The Birth Of The Cool*, aunque él ya había grabado antes Bebop de la mano de Charlie Parker. Existe un álbum con todas las grabaciones de este grupo. El estilo Cool Jazz se ha descrito como una reacción contra los tiempos rápidos y las complejas ideas del Bebop sobre melodía, armonía y ritmos. Muchos músicos de la Costa Oeste hicieron suyas estas nuevas ideas por lo que a este estilo también se le llama *West Coast jazz*. Esta música es, por lo general, más relajada que el Bebop. Otros músicos del estilo Cool son los saxofonistas Stan Getz y Gerry Mulligan y el trompetista Chet Baker. Stan Getz también se distinguió por la popularización de estilos brasileños como la bossa nova y la samba. A éstos y a otros pocos más estilos latinoamericanos se les conoce con el nombre colectivo de *Latin Jazz*.

Muchos grupos Cool no emplean piano, de modo que para subrayar las progresiones de los acordes se apoyan normalmente en el contrapunto y armonización de la *horn section*⁶, normalmente el saxofón y la trompeta. De los grupos que se desarrollaron a partir de esta escuela y estuvieron liderados por pianistas son el de Dave Brubeck (con Paul Desmond al saxofón), Lennie Tristano (con Lee Konitz y Warne Marsh de saxofonistas) y el *Modern Jazz Quartet* o *MJQ* (compuesto por John Lewis al piano y Milt Jackson al vibráfono) que también introdujo elementos de la música clásica. La incorporación de la música clásica al jazz se le conoce también como la tercera corriente.

2.5. *El Hard Bop*

En los años 50 se desarrolló un estilo de música conocido como Hard Bop, en lo que se ha descrito tanto como una extensión del Bebop como un contragolpe al Cool. Este estilo además quitó importancia a las melodías tan exigentes técnicamente del Bebop, pero lo hizo sin afectar a su intensidad. Y lo consiguió manteniendo el impulso rítmico del Bebop a la vez que incorporaba una dosis más saludable de Blues y de música Gospel.

⁶ Horn section: en jazz se suele llamar así los instrumentos de viento en metal y madera.

Art Blakey And The Jazz Messengers fueron durante décadas el exponente más conocido de este estilo. Aparecieron muchos músicos provenientes de la así llamada “Universidad de Blakey”. Los primeros grupos de Blakey incluían al pianista Horace Silver, al trompetista Clifford Brown y al saxofonista Lou Donaldson. Clifford Brown también co-lideró junto con Max Roach un grupo al que se considera como uno de los quintetos en activo más grandes de la historia. Aún hoy se pueden conseguir varios álbumes de estos grupos y todos ellos los recomiendo. Incluso Miles Davis grabó varios álbumes en este estilo durante la primera parte de los 50. También hubo cierta cantidad de grupos liderados por o incluyendo a organistas que procedían de esta escuela con incluso más influencia del Blues y del Gospel. El organista Jimmy Smith y el saxofonista tenor Stanley Turrentine fueron celebrados intérpretes de este género.

2.6. El Post Bop

El período comprendido entre la mitad de los años 50 y la mitad de los 60 representa el apogeo de la corriente principal del jazz moderno. Muchos de los que ahora se les considera entre los más grandes de todos los tiempo alcanzaron su fama en esta época.

Miles Davis tuvo cuatro grupos importantes durante ese tiempo. El primero estuvo compuesto por John Coltrane (“Trane”) al saxo tenor, Red Garland al piano, Paul Chambers en el bajo y “Philly” Joe Jones en la percusión. En ocasiones se ha dicho de él que es el único grupo de jazz más grande de todos los tiempos. Todavía se pueden comprar sus álbumes, incluyendo las series de *Workin’...*, *Steamin’...*, *Relaxin’... And Cookin’* con el Miles Davis Quintet. Miles perfeccionó su balada con sordina tocando con este grupo, y la sección rítmica fue considerada por muchos como el swing más difícil de la profesión. El segundo grupo importante de Davis apareció con la incorporación del saxo contralto Julian “Cannonball” Adderly y la sustitución de Garland por Bill Evans o Wynton Kelly, y la de Jones por Jimmy Cobb. Su álbum *Kind Of Blue* es el número uno en muchas listas de álbumes favoritos de jazz. El estilo primordial de este grupo se llama modal ya que sus canciones están escritas sobre escalas sencillas o modo que suelen durar varios compases, en oposición a las complejas armonías

rápidamente cambiantes de los estilos derivados del Bebop. El tercer grupo de Davis de esta época fue en realidad una orquesta, la de Gil Evans. Miles grabó varios álbumes clásicos con Gil, incluido el *Sketches Of Spain*. El cuarto grupo importante de Miles de este período estuvo formado por Wayne Shorter al saxofón; Herbi Hancock al piano; Ron Carter en el bajo y Tony Williams en la percusión. Las primeras grabaciones de este grupo, entre las que se encuentran *Live At The Plugged Nickel* al igual que la más temprana *My Funny Valentine* con George Coleman al saxofón en lugar de Wayne Shorter, constituyen fundamentalmente versiones innovadoras de estándares. Grabaciones posteriores como *Miles Smiles* y *Nefertiti* ya son temas originales, incluyendo muchos de Wayne Shorter, que sobrepasan ampliamente las armonías tradicionales. Herbie Hancock desarrolló un enfoque nuevo de la armonización basado más en sonidos que en cualquier base teórica convencional.

John Coltrane es otro gigante de este período. Además de las grabaciones con Miles, grabó bajo su propio nombre el álbum *Giant Steps*, que le reveló como uno de los intérpretes técnicamente más dotados y armónicamente avanzados de su medio. Tras dejar a Miles, formó un cuarteto con el pianista McCoy Tyner, el percusionista Elvin Jones y varios bajistas, quedándose finalmente con Jimmy Garrison. Las interpretaciones de Coltrane con este grupo mostraron que era uno de los intérpretes más intensamente emotivos de su entorno. También Tyner es una voz principal en su instrumento, caracterizándose por un ataque con mucha percusión. Elvin Jones es un maestro de la intensidad rítmica. Este grupo estuvo evolucionando continuamente desde el relativamente tradicional Post Bop de *My Favorite Things* al elevado dinamismo modal de *A Love Supreme* y al ruido vanguardista de *Meditations* y *Ascension*.

Charles Mingus fue otro líder influyente de este período. Sus grupos pequeños tendían a ser menos estructurados que los demás, dando más libertad a los intérpretes individuales; aunque Mingus también dirigió grandes conjuntos en los que la mayoría de las partes ya estaban escritas. Las composiciones de Mingus para grupos más pequeños eran, a menudo, sólo bosquejos, y sus interpretaciones eran literalmente compuestas o arregladas en el escenario, con Mingus gritando las indicaciones a los músicos. El soporte principal de los grupos de Mingus fue Eric Dolphy, saxofonista contralto, clarinetista bajo y flautista. Se suele describir su

forma de tocar como angular; significando que los intervalos entre sus líneas eran a menudo amplios saltos, en oposición a las líneas de escalas constituidas principalmente de gradaciones. El álbum *Charles Mingus Presents Charles Mingus* con Dolphy es todo un clásico.

Thelonious Monk es considerado por todo el mundo como uno de los compositores de jazz más importantes, a la vez que un pianista muy original. Su modo de tocar es más austero que la mayoría de sus contemporáneos. Algunos de sus álbumes son *Brilliant Corners* y *Thelonious Monk With John Coltrane*. El pianista Bill Evans fue conocido como uno de los intérpretes de baladas más sensibles y sus álbumes de tríos, sobre todo el de *Waltz For Debby* con Scott LaFaro al bajo y Paul Motian en la percusión, son modelos de la interacción en tríos. Wes Montgomery fue uno de los guitarristas más influyentes. Solía tocar en grupos con un organista, y tenía un sonido especialmente lleno de sentimiento. También popularizó la técnica de tocar solos en tiempo de corchea. Sus primeros álbumes incluyen *Full House*. Los posteriores fueron más comerciales y menos bien considerados. El saxo tenor Sonny Rollins rivalizó con Coltrane en popularidad y grabó muchos álbumes bajo su propio nombre, incluyendo *Saxophone Colossus* y *The Bridge*, que también presentaba a Jim Hall a la guitarra. Sonny también grabó con Clifford Brown, Miles Davis, Bud Powell, Thelonious Monk y otros gigantes.

Otros músicos notables de la época fueron los saxofonistas Jackie McLean, Dexter Gordon, Joe Henderson y Charlie Rouse; los trompetistas Freddie Hubbard, Lee Morgan, Woody Shaw y Booker Little; los trombonistas J.J. Johnson y Curtis Fuller; el clarinetista Jimmy Guiffre; los pianistas Tommy Flanagan, Hank Jones, Bobby Timmons, Mal Waldron, Andrew Hill, Cedar Walton, Chick Corea, y Ahmad Jamal; el organista Larry Young; los guitarristas Kenny Burrell y Joe Pass; el guitarrista e intérprete de armónica Toots Thielemans; el vibrafonista Bobby Hutcherson; los bajistas Ray Brown, Percy Heath, Sam Jones, Buster Williams, Reggie Workman, Doug Watkins, y Red Mitchell; los percusionistas Billy Higgins y Ben Riley; y los vocalistas Jon Hendricks, Eddie Jefferson, Sarah Vaughan, Betty Carter, Carmen McRae, Abbey Lincoln, y Shirley Horn. También prosperaron las Big Bands como las de Woody Herman y Stan Kenton.

2.7. *El Free Jazz y la Vanguardia*

Durante las mismas décadas de los 50 y 60, algunos músicos llevaron el jazz por direcciones más exploratorias. Los términos Free Jazz y Vanguardia se usan para describir estas tendencias en las que las formas tradicionales, la armonía, melodía y el ritmo, se ampliaron considerablemente o incluso se abandonaron. El saxofonista Ornette Coleman y el trompetista Don Cherry fueron pioneros de esta música con álbumes como *The Shape Of Jazz To Come* y *Free Jazz*. El primer álbum, al igual que varias grabaciones más con un cuarteto que también incluye tanto a Scott LaFaro o Charlie Haden en el bajo como a Billy Higgins o Ed Blackwell en la percusión, todavía conserva el sentir básico del tradicional grupo de jazz pequeño del Post Bop, con solistas que van alternándose sobre una línea de *walking bass* y ritmo de swing en la percusión. A este estilo se le conoce como *Freebop*. El álbum *Free Jazz* era algo más cacófono, propio ya de la improvisación colectiva.

Otra figura importante del movimiento de Vanguardia fue el pianista Cecil Taylor. Su forma de tocar es más de percusión e incluye agrupaciones disonantes de notas y pasajes de técnica rápida que no parecen basarse en ninguna armonía en concreto o en una pulsación rítmica.

John Coltrane, tal como se ha dicho antes, profundizó en la Vanguardia en la mitad de los 60. Álbumes como *Ascension* y *Interstellar Space* muestran a un Coltrane alimentándose del Free Jazz y de los trabajos de Cecil Taylor. El Coltrane posterior reúne a su mujer Alice al piano y Rashied Ali en la percusión, al igual que a Pharoah Sander en el saxofón tenor. También grabó un álbum *The Avant Garde* con Don Cherry que resulta interesante por su paralelismo con *The Shape Of Jazz To Come* y otras grabaciones de cuarteto de Ornette Coleman. Coltrane ha influido en muchos otros músicos incluyendo a los saxofonistas Archi Shepp, Sam Rivers y Albert Ayler.

Sun Ra es una figura algo enigmática de la Vanguardia que dice provenir del planeta Saturno. Toca varios instrumentos de teclado con sus Big Bands abarcando desde el estilo swing de los años 20 hasta el más salvaje Free Jazz de Coltrane y otros.

2.8. *La Fusion*

Miles Davis contribuyó a liderar la fusión de jazz y del rock en la segunda mitad de los 60 con álbumes como *Bitches Brew* y *Jack Johnson*. Sus bandas de este período estuvieron formadas por Herbie Hancock, Chick Corea, y Joe Zawinul al piano eléctrico, Ron Carter y Dave Holland en el bajo, John McLaughlin a la guitarra, y Tony Williams y Jack DeJohnette en la percusión. Tony Williams organizó una banda dedicada al rock llamada *Lifetime* con John McLaughlin, quien también formó su propio grupo de *high energy*, la *Mahavishnu Orchestra*. A lo largo de los 70 Miles siguió explorando nuevas direcciones en el uso de la electrónica y en la incorporación de elementos del funk y del rock a su música, dirigiendo álbumes como *Pangea* y *Agharta*.

Otros grupos combinaron el jazz y el rock orientándose más hacia lo popular, desde el *crossover Top 40* de Spyro Gyra y Chuck Mangione hasta el guitarrista más esotérico Pat Metheny. Otras bandas de fusión popular fueron la *Weather Report*, con Wayne Shorter, Joe Zawinul y los bajistas Jaco Pastorius y Miroslav Vitous; la *Return To Forever*, con Chick Corea y el bajo Stanley Clarke; la *The Crusaders*, con el saxofonista Wilton Felder y Joe Sample en los teclados; la *Yellowjackets* con Russell Ferrante en los teclados; y la *Jeff Lorber Fusion*, en la que estaba originalmente Kenny G al saxofón. En los últimos años, varias bandas de fusión han logrado bastante éxito comercial, incluidas las de Pat Metheny y Kenny G.

2.9. *El Jazz Post Moderno*

Aunque la Fusion pareció dominar el mercado del jazz en los 70 y primeros 80, también existieron otros desarrollos. Algunos intérpretes empezaron a tomar prestadas ideas de la música clásica del siglo XX, de la africana y de otras formas de la *world music*. Estos músicos incluyen a Don Cherry, Charlie Haden; los saxofonistas Anthony Braxton, David Murray, y Dewey Redman; el clarinetista John Carter; los pianistas Carla Bley y Muhal Richard Abrams; el *World Saxophone Quartet*, con cuatro saxofonistas y ninguna sección rítmica, y el *Art Ensemble Of Chicago*, con el trompetista

Lester Bowie y Roscoe Mitchell a cargo la *horn section*. Su música tendía a hacer hincapié en elementos de composición más sofisticados que el formato encabezamiento-solos-encabezamiento.

Algunos grupos, como Oregon, rechazaron la complejidad y disonancia del jazz moderno y tocaron en un estilo mucho más sencillo, lo que dio lugar al nacimiento de la música *New Age*. En el otro extremo estaban los músicos como el saxofonista John Zorn y los guitarristas Sonny Sharrock y Fred Frith, que se embarcaron en una forma frenética de improvisación libre a la que se le llama también *energy music*. En algún lugar de en medio se encontraba el grupo siempre activo formado por el saxofonista George Adams, influenciado por Coltrane y Pharoah Sanders, y el pianista Don Pullen, influenciado por Cecil Taylor. Este grupo se nutrió abundantemente de la música Blues y también de la Vanguardia. Otros músicos importantes durante los 70 y los 80 incluyen a los pianistas Abdullah Ibrahim, Paul Bley, Anthony Davis y Keith Jarrett.

Pero no toda la evolución del jazz se produjo en Estados Unidos. Muchos músicos europeos extendieron algunas ideas del Free Jazz de Ornet Coleman y Cecil Taylor, y fomentaron el prescindir de las formas tradicionales. Otros volvieron a una música más introspectiva. Algunos de los improvisadores con más éxito de Europa fueron los saxofonistas Evan Parker, John Tchicai, John Surman, y Jan Garbarek; los trompetistas Kenny Wheeler y Ian Carr; el pianista John Taylor; los guitarristas Derek Bailey y Allan Holdsworth; el bajista Eberhard Weber; el percusionista John Stevens, y los arreglistas Mike Westbrook, Franz Koglman, y Willem Breuker.

2.10. La actualidad

Una de las grandes tendencias actuales es la vuelta a las raíces Bebop y Post Bop del jazz moderno. A este movimiento se le suele llamar *neoclasicismo*. El trompetista Wynton Marsalis y su hermano, el saxo Branford Marsalis, han conseguido mucho éxito popular tocando música basada en los estilos de los 50 y 60. Lo mejor de este grupo de jóvenes músicos, que incluye a los Marsalis y sus secciones rítmicas de Kenny

Kirkland o Marcus Robert al piano, Bob Hurston en el bajo y Jeff “Tain” Watts en la percusión, es que consigue ampliar el arte mediante nuevos enfoques sobre la melodía, armonía, ritmo y formas, en lugar de sólo recrear la música de los antiguos maestros.

Un desarrollo interesante a partir de la mitad de los 80 lo ha constituido un colectivo de músicos que llama *M-Base* a su música. Parece que existen discrepancias, incluso entre sus miembros, sobre qué es lo que exactamente significa, pero puede decirse que la música se caracteriza por líneas de melodía angulares tocadas sobre complicados ritmos funky con inusuales giros imprevistos de ritmo. Lideran este movimiento los saxofonistas Steve Coleman, Greg Osby y Gary Thomas; el trompetista Graham Haynes; el trombonista Robin Eubanks; el bajo Anthony Cox y el percusionista Marvin “Smitty” Smith.

Existen muchos otros instrumentistas haciendo buena música al estilo actual. De entre los músicos ya mencionados tenemos a Ornette Coleman, David Murray, Joe Henderson, Dewey Redman, Cecil Taylor, Charlie Haden, Dave Holland, Tony Williams, y Jack DeJohnette. Otros a incluir son los saxofonistas Phil Woods, Frank Morgan, Bobby Watson, Tim Berne, John Zorn, Chico Freeman, Courtney Pine, Michael Brecker, Joe Lovano, Bob Berg, y Jerry Bergonzi; los clarinetistas Don Byron y Eddie Daniels; los trompetistas Tom Harrell, Marcus Belgrave y Arturo Sanduval; los trombonistas Steve Turre y Ray Anderson; los pianistas Geri Allen, Mulgrew Miller, Kenny Barron, Gonzalo Rubalcaba, Eduard Simon, Renee Rosnes y Marilyn Crispell; los guitarristas John Scofield, Bill Frisell y Kevin Eubanks; el vibrafonista Gary Burton; los bajistas Niels-Henning Oersted Pedersen y Lonnie Plaxico; y los vocalistas Bobby McFerrin y Cassandra Wilson. Por supuesto que no es una lista completa y se anima al lector a que escuche a tantos músicos como sea capaz, para aumentar su conocimiento y su aprecio de distintos estilos.

2.11. Los Diez Principales

Desde luego no espero que se tengan que escuchar y comprar todos los álbumes de todos los artistas que se mencionan más arriba. Como norma general se consideran los artistas más importantes de un estilo determinado los descritos en primer lugar y con más detalle. Una “Lista de los diez

principales” suficientemente aceptada y que contenga representantes de varios estilos e instrumentos podría ser: Louis Armstrong, Duke Ellington, Billie Holiday, Charlie Parker, Art Blakey, Charles Mingus, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, y Ornette Coleman. Todos ellos se encuentran entre los gigantes del jazz. A partir de aquí son las preferencias personales las que juegan ya el papel principal.

3. Los fundamentos del Jazz

Los aspectos más importantes a los que se debe prestar atención para ser más consciente de lo que se está oyendo son: la estructura, el swing y la creatividad

3.1. La estructura

Desde la época del Bebop la mayoría del jazz se basa en un formato que, en realidad, es muy parecido a la forma de la sonata allegro de la teoría clásica: una introducción opcional, la exposición o tema (posiblemente repetido), la sección de desarrollo y la recapitulación, seguida opcionalmente por una coda. La introducción, si existe, fija el tono de la obra; la exposición constituye la melodía principal; la sección de desarrollo es donde el compositor va ampliando las ideas de la exposición; la recapitulación es un nuevo planteamiento del tema; y la coda es un final. En la terminología del jazz, esas secciones se llamarían la intro, el encabezamiento o *head* (posiblemente repetido), la sección del solo, el encabezamiento de salida o *head out* y una posible coda o parte final. La intro establece el clima; el encabezamiento es la melodía principal; la sección de solo es el lugar en el que el solista improvisa sobre la melodía y/o la progresión de acordes de la canción; el encabezamiento de salida es un replanteamiento del tema; y la coda es un final.

La inmensa mayoría del jazz tradicional se ajusta mucho a esta forma, aunque no todas las canciones la siguen. Mientras que el solista va improvisando en la sección del solo, la sección rítmica se mantiene generalmente siguiendo la progresión de acordes del encabezamiento. Cada vuelta de la progresión se llama *chorus* y cada solista puede emplear varios *chorus*. También en esto puede establecerse una analogía válida con la forma tema-y-variaciones de la música clásica. Cada solista toca una variación improvisada del tema.

El aspecto más importante del jazz es la improvisación, del mismo modo que el desarrollo es la parte más importante de la sonata clásica. Mientras se escucha una pieza y durante los solos, se puede intentar cantar el tema para uno mismo. De ese modo se podrá apreciar que algunos solistas, sobre todo Thelonious Monk y Wayne Shorter, suelen basar sus solos en el tema melódico tanto como en la progresión de los acordes. También pueden advertirse las libertades que se suelen tomar con el propio tema. Intérpretes como Miles Davis, Coleman Hawkins, Sonny Rollins y John Coltrane son especialmente propensos a hacer contribuciones personales, incluso cuando tocan el encabezamiento.

Existen dos formas muy usadas en el jazz para el encabezamiento o tema. La primera es la forma blues, que normalmente consta de doce compases. Hay muchas variantes de la progresión de acordes en el blues, pero la mayoría se basa en un planteamiento de tres frases de cuatro compases. En su forma original, la segunda frase sería una repetición de la primera y la tercera sería una respuesta a esa frase, aunque pocas veces se mantiene este acuerdo en el jazz. Quizá pueda ser interesante consultar las progresiones de blues que se presentan más adelante para hacerse una idea de cómo suenan; de ese modo se podrían reconocer las formas blues cuando se las oigan. Las carátulas y los títulos de las canciones también pueden ayudar a identificar qué canciones se basan en blues. Algunas canciones de jazz muy conocidas que se basan en progresiones de blues son "**Now's The Time**" y "*Billie's Bounce*" de Charlie Parker, "*Straight, No Chaser*" y "*Blue Monk*" de Thelonious Monk, y "*Freddie Freeloader*" y "*All Blues*" de Miles Davis.

La otra forma habitual del jazz es la AABA, utilizada ampliamente en la música popular desde el cambio del siglo (de XIX al XX) hasta el nacimiento del rock and roll. Consiste en dos secciones llamadas la estrofa o sección A y el puente. La forma, por tanto, es: estrofa 1, estrofa 2, puente, estrofa 3. Las estrofas son similares o iguales excepto por la letra y, a veces, los dos últimos compases. La canción "*I Got Rhythm*" de George Gershwin es un ejemplo de forma AABA. Existen literalmente cientos de canciones basadas en la progresión de acordes de la melodía, entre ellas "*Anthropology*" de Charlie Parker y "*Oleo*" de Sonny Rollins. Otras canciones con la forma AABA son "*Darn That Dream*" de Jimmy Van Heusen, y "*There Is No Greater Love*" de Isham Jones. A canciones como éstas, o sea canciones que son populares desde la primera parte del siglo

XX y que han sido interpretadas por muchos músicos de jazz, se les suele llamar estándar.

Estas estructuras son solo directrices. Músicos como Cecil Taylor ya demostraron hace mucho tiempo que es posible expresarse sin unas formas tan bien definidas y que, haciéndolo así, realmente se consigue una manera mucho más personal que con cualquier estructura organizada. Si las he descrito aquí es para que ayuden al lector a entender el contexto en el que trabajan muchos músicos, no para proponerlas como el único camino. Se debe aprender a distinguir por uno mismo qué clase de estructuras emplean los músicos que uno oye. Además uno mismo debe decidir cuál usar en las interpretaciones propias.

3.2. El Swing

Entender la estructura de la música es el primer paso para aumentar su aprecio. Lo que queda de este manual se ocupará sobre todo de ejemplos musicales prácticos. Sin embargo, antes de pasar a la teoría se precisa desarrollar el sentido del swing. Esta es una de las razones por las que hay que escuchar mucho, ya que es prácticamente imposible enseñar el swing de forma analítica. De todos modos intentaré explicar lo que se debería escuchar e intentar conseguir cuando uno toca.

3.2.1. Definición

El elemento más básico del swing es el swing de corchea. En la música clásica, un conjunto de corcheas en un tiempo de 4/4 significa que cada una dura exactamente la mitad de un tiempo. Este estilo se llama de corcheas directas. Toque una escala de C mayor "C, D, E, F, G, A, B, C" en corcheas directas. Si dispone de un metrónomo, póngalo a 96 pulsaciones por minuto, obtendrá negras, "one, two, three, four". Subdivida esto mentalmente, "one and two and three and four and".

Una forma corriente de aproximarse al swing de corchea es usar tresillos. En estos casos los tiempos básicos se dividen mentalmente así: “one-and-uh two-and-uh three-and-uh four-and-uh” y se toca sólo en la caída del tiempo y en el “uh”. La primera nota de cada tiempo será dos veces más larga que la segunda. Sonará como el Código Morse dash-dot-dash-dot-dash-dot-dash-dot. El verdadero swing de corchea se sitúa en algún lugar entre las corcheas directas (en relación 1:1 entre la primera y la segunda nota) y los tresillos (relación 2:1). De todos modos no puedo dar una relación exacta porque ésta varía en función del tiempo y del estilo de la canción. Como regla general, cuanto más rápido es el tiempo más directas las corcheas. Además, en la época del pre-Bebop los músicos empleaban un swing más exagerado que los intérpretes posteriores, incluso empleando el mismo tiempo. Independiente de la relación, se suele acentuar la segunda “mitad” de cada tiempo, y los tiempos dos y cuatro también. Repito que la cantidad de acento depende del intérprete y de la situación.

Además está la cuestión de tocar detrás o delante del tiempo. Cuando Dexter Gordon toca, incluso las notas que deberían caer en el tiempo las suele tocar un poco más tarde. A esto se le llama estilo *laying back*. Puede darle un sentido más relajado a la música, mientras que tocar un poco antes las notas que deben ir en el tiempo consigue el efecto contrario. Frecuentemente los bajistas tocan un poco antes del tiempo, sobre todo en los ritmos más rápidos, consiguiendo que la música se mantenga ligera.

No todos los estilos de jazz usan el swing de la misma forma. La mayor parte del *Latin Jazz* y muchos de Fusion y otros estilos modernos utilizan las corcheas directas o bien corcheas con un ligero swing. Los *shuffle* y otros estilos de rock emplean un swing muy exagerado. Escuche atentamente las grabaciones de distintos estilos, prestando atención a las diferencias. No se deje engañar pensando que el swing es una constante universal.

3.2.2. La práctica del Swing

Aprender a tocar el swing de corchea y conseguir un sonido natural es casi siempre la parte más difícil del aprendizaje del jazz; porque puede sonar

muy mal hasta que no se logra hacerlo bien. Hay algunas técnicas que pueden ayudar a superar este delicado estado inicial.

Si ha escuchado con atención a otros músicos, estará más preparado para identificar el swing que para tocarlo. Por esa razón le recomiendo encarecidamente que se grabe a Vd. mismo tocando el swing de corchea con distintos ritmos y luego se escuche. Así podrá juzgar si su swing suena natural o forzado. Se ha dicho que si no se puede tocar swing en solitario, no se puede tocar swing. Es importante que trabaje su propio swing tal como acabo de describirle, así la propia percepción de cómo Vd. suena no estará influida por el sonido de sus acompañantes.

Debe trabajar en su propio swing sin que importe qué toque. Trabaje su swing tanto cuando practica escalas como cuando simplemente toca notas. Intente cambiar el ritmo que emplea para tocar la escala. Debe practicar el swing, además de en las escalas, cuando toca otros ejercicios o canciones. Cualquier libro de ejercicios o cualquier *fakebook* tendrán seguramente varias piezas apropiadas. Intente tocar canciones con muchas corcheas seguidas, pero también canciones con silencios y notas de más duración. Tener que tocar muchas corcheas seguidas puede cohibirle demasiado.

Aunque es importante ser capaz de tocar swing solo, no es fácil hacerlo al principio. Y, además, en el desarrollo del propio swing puede ser de mucha ayuda escucharse algunas veces dentro de un grupo instrumental. Algo que puede servirle es tener una sección rítmica de acompañamientos. Si dispone de Band-In-A-Box puede programarlo para que toque *chorus* sin fin en C mayor y, de ese modo, practicar tocando o improvisando en la escala de C mayor a la vez que trabajando el swing. Las grabaciones Aebersold también pueden proporcionarle acompañamiento, pero vaya con cuidado porque la mayoría de las canciones tienen muchos cambios de acordes y son demasiado complejas para este fin. De todos modos, hay algunas pistas que son adecuadas, como las de los volúmenes 1, 16, 21, 24 y 54, que están dirigidas a los principiantes. Los libros que van incluidos, especialmente los cuatro primeros, también tienen material instructivo aprovechable.

Si toca con un compañero o tiene un magnetofón o un secuenciador (hardware informático y/o software que graba y reproduce en un sintetizador) podrá crear un acompañamiento Vd. mismo. Los componentes básicos de la percusión del swing son el patrón del plato y el de los

platillos. El patrón del plato más básico es “1, 2 y 3, 4 y”; o, fonéticamente, “ding ding-a ding ding-a”. Por supuesto que las corcheas del 2 y el 4 deben tocarse con swing. Los platillos están cerrados (con el pedal del pie) en el 2 y 4. Se pueden construir líneas de *walking bass* siguiendo unas reglas sencillas. Primero, se tocan negras. Segundo, se las mantiene dos octavas por debajo del C medio. Tercero, se tocan sólo notas de la escala sobre la que se está trabajando. Cuarto, la mayoría de las notas deben estar a un tono de distancia de la nota previa, aunque también pueden hacerse saltos de forma aislada. Por ejemplo, un línea de bajo en C mayor podría ser "C, D, E, F, G, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, B, C". Necesitará mucha paciencia para crear su propio acompañamiento con un magnetofón porque le interesará grabar muchos compases para no tener que estar rebobinando una y otra vez cuando improvise después. En cambio un secuenciador le permitirá hacer bucles, por lo que con sólo grabar unos compases y después repetirlos indefinidamente bastará.

3.3. La creatividad

El aspecto más importante de la improvisación es la creatividad. Es el concepto más vital que debe comprender un improvisador. El objetivo es oír algo interesante en su cabeza y ser capaz de tocarlo de inmediato. Su comprensión de los fundamentos de la música es un aliado en este empeño. Su habilidad técnica con su instrumento es otro aliado que le puede ayudar a interpretar con precisión lo que ha concebido. Pero es la inspiración lo que le capacita para oír ideas interesantes con las que empezar. Esta chispa creativa es lo que distingue a un verdadero artista de un simple artesano. Aunque un manual no puede enseñar a cómo ser creativo, creo que puedo intentar arrojar alguna luz sobre la creatividad relacionada con la improvisación

3.3.1. El proceso creativo

El trompetista Clark Terry resumía el proceso creativo como “imitar, asimilar, innovar”. Escuchar a otros músicos puede aportar ideas que

posteriormente a uno le puede interesar desarrollar. Y ser capaz de copiar con éxito lo que ellos hacen es un paso hacia la posibilidad de expresarse uno mismo. A continuación se tiene que entender por qué las cosas que se tocan suenan de la forma en que lo hacen. De ese modo, cuando se quiera crear un sonido determinado, se sabrá cómo conseguirlo. La teoría que presentaré en las secciones siguientes pueden ayudarle a estructurar sus pensamiento y también a identificar los sonidos que oiga. Sin embargo los procesos de análisis son sólo una ayuda para la creatividad y no la pueden sustituir. Intentaré aclarar un poco más esto con dos analogías, una con el idioma y otra con las matemáticas.

Cuando se empieza a hablar, primero se aprende oyendo a los demás e imitándolos. Poco a poco se va conociendo la gramática que, con el tiempo, se termina por aprender en la escuela. El vocabulario va creciendo desde el momento en que se dice la primera palabra. Para escribir y hablar, las herramientas de que se dispone son el conocimiento que se tiene de la gramática, del vocabulario y del tema en cuestión. Pero para escribir o decir algo interesante se ha de tener cierto grado de inspiración. No es suficiente con poner juntas una detrás de otra frases gramaticalmente correctas. Generalmente lo que se tiene que decir es más importante que la forma que se emplea, aunque un uso adecuado del lenguaje puede ayudar a conseguir el objetivo. De la misma manera, en la música, el conocimiento de la teoría y de los fundamentos son las herramientas de la composición e improvisación, pero para alcanzar el éxito es la inspiración la que tiene el papel más importante. No se trata simplemente de tocar las notas “correctas”; se ha de tocar, además, música interesante. La improvisación en jazz suele estar en relación con el hecho de “contar una historia” y, como una buena historia, debe estar bien estructurada y también comunicar algo interesante al oyente.

La creatividad, a veces, también puede ser crucial en las matemáticas. Conocer distintas leyes, fórmulas y ecuaciones no explica cómo resolver un problema determinado, integrar cierta función o probar un teorema nuevo. Se necesita cierto ingenio para poder aplicar lo que uno sabe al problema en cuestión. A veces, conocer cómo se han resuelto problemas similares en el pasado puede dar una idea de por dónde empezar, y la experiencia al trabajar con un tipo concreto de problemas puede ser de ayuda directa. En todos los problemas de matemáticas, excepto en los más sencillos, se

precisa algo de pensamiento original. De igual forma en jazz, el conocimiento de los trabajos de otros músicos puede ayudar a empezar, y el de la teoría puede ayudar de forma directa; pero para improvisar con éxito se necesita ser creativo. Del mismo modo que las columnas de números no son especialmente interesantes, incluso aunque su suma sea correcta, tampoco lo es una improvisación que se base únicamente en escalas y patrones organizados sobre esas escalas.

La experiencia que como oyente se tenga, el conocimiento de que se disponga de la teoría musical y la experimentación que se haya hecho sobre el propio instrumento son los que definirán el contexto en el que uno puede expresarse por sí mismo. Se debe esforzar continuamente por ampliar ese contexto oyendo a muchos músicos distintos, analizando lo que se oye y practicando tanto como se pueda. Aún así el ingrediente último, la inspiración, tiene que encontrarlo cada uno.

3.3.2. Tocar

Si no lo ha hecho ya antes, a estas alturas debería empezar a improvisar. Y debe hacerlo de la misma forma con la que empezó a practicar swing: al principio en solitario y sin acompañamiento, si es posible con un magnetofón, y después con algún tipo de acompañamiento de sección rítmica. Insisto en que será inestimable un acompañamiento hecho por Vd. mismo, o con Band-In-A-Box o con las grabaciones Aebersold.

Escoja un tono con el que se encuentre cómodo para los primeros intentos de improvisación y luego empiece a tocar lo que le venga a la cabeza. Invente pequeñas melodías que usen las principales notas de la escala seleccionada. No intente rellenar todo el espacio disponible con notas. En su lugar concéntrese en escuchar en su cabeza una frase corta y luego inténtela tocar. No se preocupe si eso supone hacer pausas de varios segundos o más entre las frases. Miles Davis usó siempre este estilo de fraseo.

En un determinado momento de su improvisación, intente tocar notas que no caigan dentro del tono. Tocar notas que no están dentro del tono actual se suele llamar tocar por fuera (“*playing outside*”). Se dará cuenta de que en la mayoría de las ocasiones suena muy natural, mientras que en otras lo

hará disonante o destemplado. Las próximas secciones sobre teoría le ayudarán a entender por qué es así, pero el último juez siempre será su oído. Cuando por fin agote las ideas sobre un tono, puede cambiar a otro. Además puede intentar improvisar sin ningún centro tonal. Creo que eso debería ser tan natural como improvisar dentro de un tono.

Una forma de tener algunas ideas para tocar es transcribir los solos que tocan otros músicos. Puede examinar la estructura del solo, ver cómo usan las distintas relaciones escala/acordes que se discutirán más adelante, e intentar aplicar lo que aprenda a su propia interpretación. Uno de los mejores solos para principiantes que se pueden estudiar es el de Miles Davis en “*So What*” en el álbum *Kind Of Blue*. La estructura de los acordes no es complicada: dieciséis compases en D menor seguidos de 8 en Eb menor y luego 8 más de D menor otra vez. Las líneas de Miles son suficientemente sencillas como para transcribirlas nota por nota. Las secciones sobre teoría de más adelante le ayudarán a entender el marco en el que trabajaba Miles, pero transcribir su solo le ayudará a ver qué hacía dentro de esa estructura.

Otra forma de conseguir ideas para los solos es usar patrones o frases cortas que se han practicado anteriormente y que se sabe que se ajustarán a los cambios de acordes en un punto determinado. En términos generales, improvisar es mucho más que simplemente encadenar patrones unos tras otros, pero practicarlos puede ser una buena idea para desarrollar la propia técnica al igual que el oído, sobre todo si se practican los patrones en los doce tonos. Hay varios libros, incluido el de Jerry Coker “*Patterns For Jazz*”, que dan muchos patrones útiles.

Una técnica que se usa mucho desde la época del Bebop en adelante es la de citar (“*quoting*”) o usar una frase reconocible de otra composición o una improvisación conocida como parte de las propias improvisaciones. A esto también se le llama interpolación. Posiblemente ya lo ha podido observar en los solos que ha escuchado. Normalmente las citas se hacen con cierto humor, sobre todo si el trabajo interpolado es algo tonto como “*Pop Goes The Weasel*”.

Los obstáculos más importantes que tiene que superar el improvisador principiante son sus propias inhibiciones. Al principio, cuando se practica improvisación para uno mismo, se puede tener la impresión de que no se

tiene ninguna idea para tocar. Cuando se llega al punto en el que uno se siente cómodo en su habitación de prácticas y decide que ha llegado la hora de tocar con otros músicos, se siente vergüenza de tocar delante de compañeros. Finalmente, cuando uno ya puede tocar con otros músicos en privado, se pone nervioso con la primera actuación pública. No tengo remedios milagrosos para estos problemas. Sólo puedo sugerirle que toque tanto como pueda en cada etapa y se presione a correr riesgos.

4. Las relaciones acorde/escala

En la corriente principal del jazz (*mainstream 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, otras sólo medio. Los *fakebooks* ya traen los símbolos que los representan en la parte superior correspondiente de la melodía.

Sin embargo, las escalas implícitas en esos acordes son mucho más importantes. Un improvisador, cuando toca sobre un acorde de D menor cuyo símbolo es Dm, lo hace con líneas construidas a partir de las notas de la escala dórica de D. En esta sección se muestran los distintos acordes y sus escalas asociadas usados en el jazz. Se da por supuesto que el lector ya conoce los nombres de las notas y su ubicación.

Si su meta es convertirse en un intérprete de jazz, debe practicar improvisando líneas basadas en todas las escalas que se irán presentando y en los doce tonos. O, por el contrario, puede ajustarse a sólo un tono por escala, pero aún así debe practicar improvisando sobre cada relación acorde/escala para poder reconocer mejor el sonido que tienen.

4.1. Teoría Básica

En esta sección se revisan los conceptos de intervalos, escalas, tonos y acordes desde la perspectiva de la teoría clásica. Los lectores que ya tienen conocimientos de lo básico de ella pueden omitir su lectura si así lo desean.

4.1.1. Los intervalos

En la música tradicional existen doce notas: C, C#/Db, D, D#/Eb, E, F, F#/Gb, G, G#/Ab, A, A#/Bb, y B. Después del B viene el C una octava más alta que el primer C, y así es como continúa el ciclo. A esta secuencia se le llama la escala cromática. Cada paso se llama medio paso o semitono. El intervalo entre dos notas se define como el número de semitonos que existe entre ellas. Dos notas separadas por un semitono, como C y C#, definen un intervalo de segunda menor. Las notas que están separadas por dos semitonos, como C y D, definen un intervalo de segunda mayor. También se le llama intervalo de un tono. Expandiendo la escala por semitonos, los intervalos restantes son: tercera menor, tercera mayor, cuarta perfecta, tritono, quinta perfecta, sexta menor, sexta mayor, séptima menor, séptima mayor y, finalmente, la octava.

Muchos de estos intervalos tienen otros nombres también. Por ejemplo, a veces se le llama cuarta aumentada al intervalo tritono si, al contar las notas, la distancia resultante parece describir un intervalo de cuarta perfecta. Por ejemplo, al tritono existente entre C y F# se le llama cuarta aumentada porque el intervalo entre C y F es de cuarta perfecta. Y, a la inversa, si al contar las notas del intervalo parece describirse una quinta perfecta, entonces al tritono se le puede llamar también quinta disminuida. Por ejemplo, al tritono existente entre C y Gb, que exactamente es el mismo que hay entre C y F#, se le llama quinta disminuida, porque el intervalo entre C y G es de quinta perfecta. Como regla general se llama intervalo aumentado a cualquier intervalo mayor o perfecto que aumenta en un semitono a causa de un accidente (el bemol o el sostenido que acompaña a la nota), e intervalo disminuido a cualquier intervalo menor o perfecto que queda reducido en un semitono debido a un accidente.

4.1.2. Las escalas mayor y menor

Todas las escalas son simples subconjuntos de la escala cromática. La mayoría de las escalas tienen 7 notas diferentes, aunque algunas tienen 5, 6 u 8. La escala más sencilla y que vamos a usar como ejemplo para la

presentación de los acordes, es la escala de C mayor que es: "C, D, E, F, G, A, B". Una escala mayor está definida por los intervalos existentes entre esas notas: "WWHWW(H)", donde "W" indica un tono⁷ y "H" un semitono⁸. Por lo tanto una escala de G mayor es "G, A, B, C, D, E, F#", quedando a medio tono del G que empezaría la siguiente octava.

La escala que tiene las mismas notas que la de C mayor pero que empieza en la nota A ("A, B, C, D, E, F, G") es la escala de A menor. Se le llama el relativo menor de C mayor porque es una escala menor construida con las mismas notas que el C mayor. El relativo menor de cualquier escala mayor se forma tocando las mismas notas de la escala mayor, pero empezando en la sexta nota de dicha escala. Por lo tanto, el relativo menor del G mayor es el E menor.

Toda composición basada en una escala determinada se dice que está en el tono de esa escala. Por ejemplo, una pieza basada en las notas C, D, E, F, G, A, y B se dice que está en el tono de C mayor o A menor. Lo que las distinguirá entre sí será su progresión de acordes. De igual modo, una composición basada en las notas G, A, B, C, D, E, y F# estará tanto en G mayor como en E menor. Si el adjetivo "mayor" o "menor" no aparece junto con la nota del tono, se asume que es "mayor". El conjunto de las notas afectadas por bemoles o sostenidos de una escala define la característica del tono asociado. Por lo tanto, la del G mayor es F#.

El lector debería intentar tocar distintas escalas menores y mayores. Quizá podría escribir las notas de cada una de ellas o comprarse un libro como el de Dan Haerle, *Scales For Jazz Improvisation* que tiene muchas escalas ya escritas. También deben escribirse y practicarse las escalas más complejas que se describirán más adelante. Para los que sólo escuchan jazz sería suficiente con que se familiarizaran con el sonido de cada escala. En la mayoría de las ocasiones bastaría sólo con un tono. Los instrumentistas deberían practicar cada escala en los doce tonos y a través de todos los rangos de su instrumento, hasta conseguir un dominio completo de todas ellas. Sin embargo debe evitar quedarse atrapado en las distintas escalas porque eso le frustraría y le impediría avanzar hacia las próximas secciones de teoría aplicada. Debe empezarlas cuando tenga cierto dominio de los modos dórico, mixolidio, lidio y locrio que se presentarán más adelante.

⁷ Del inglés Whole, entero, que significa en este caso un paso completo, o sea, un tono. N.T.

⁸ Del inglés Half, mitad, que en este caso significa medio tono. N.T.

4.1.3. Los acordes

Un acorde es un conjunto de notas, casi siempre tocadas al mismo tiempo, que mantienen entre sí una armonía especial. El acorde más básico es la tríada. Una tríada, como su nombre indica, está compuesta de tres notas separadas entre sí por intervalos de tercera. Por ejemplo, las notas C, F y G tocadas al unísono forman la tríada de C mayor. Se llama así porque las tres notas provienen del inicio de la escala de C mayor. El intervalo entre C y E es de tercera mayor, y entre E y G de tercera menor. Estos intervalos son los que definen una tríada mayor. Una tríada de G mayor está compuesta de G, B y D; las demás tríadas mayores están construidas del mismo modo.

Las notas A, C y E conforman la tríada de A menor, llamada así porque las notas provienen del inicio de la escala de A menor. El intervalo entre A y C es de tercera menor, y entre C y E es de tercera mayor. Estos intervalos son los que definen una tríada menor. La tríada de E menor está compuesta de E, G y B; el resto de tríadas menores se construyen de igual manera.

Los otros dos tipos de tríadas son las tríadas disminuidas y las aumentadas. Una tríada disminuida es igual que una tríada menor con la diferencia de que la tercer mayor de encima se la ha disminuido a un intervalo de tercera menor. Por lo tanto la tríada A disminuida se formaría cambiando el E de la tríada de A menor en un Eb. Una tríada aumentada es igual que una tríada mayor, pero con la diferencia de que se ha aumentado el intervalo de tercera menor de encima a una tercera mayor. Por consiguiente, la tríada de C aumentado estaría formada por el cambio del G de la tríada del C mayor a un G#. Nótese que puede formarse una tríada disminuida también a partir de otras tres notas de la escala mayor; por ejemplo, B, D y F de la escala de C mayor. Sin embargo, de forma natural, no pasa lo mismo con las tríadas aumentadas en las escalas mayor y menor.

Se puede ampliar una tríada añadiéndole por encima más intervalos de tercera. Por ejemplo, si a la tríada de C mayor (“C E G”) le añadimos B, tendremos un acorde de séptima mayor (Cmaj7 o CM7), llamado así porque las notas provienen de la escala de C mayor. De igual modo, si cogemos una tríada en A menor (“A C E”) y le añadimos G, tendremos un acorde de séptima menor (Am7 o A-7), llamado así porque las notas se derivan de la escala de A menor. Sin embargo, el tipo de acordes de

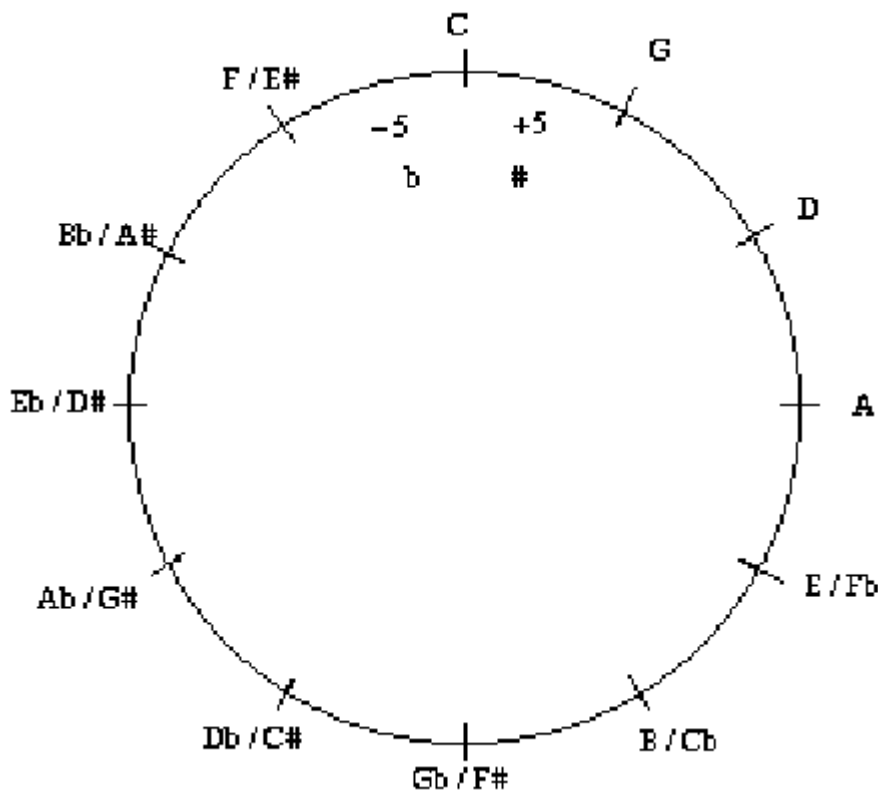
séptima más común en la armonía clásica es el séptima dominante, que resulta de añadir una séptima menor a la tríada mayor construida sobre la quinta nota de la escala mayor, también llamada dominante. Por ejemplo, en el tono de C mayor, la quinta nota es el G, por lo que una tríada de G mayor (G B D) con una séptima añadida (F) es un acorde de séptima dominante (G7).

Estos tres tipos de acordes de séptima tienen entre sí una relación muy importante. En cualquier tono mayor, por ejemplo el de C, el acorde construido sobre el segundo grado de la escala es un acorde de séptima menor; el del quinto grado de la escala es el acorde de séptima dominante; y acorde de séptima construido sobre la fundamental de la escala, también llamada tónica, es un acorde de séptima mayor. Se suelen emplear los números romanos para indicar los grados de la escala, las letras mayúsculas indican las tríadas mayores y sus séptimas, y las minúsculas las tríadas menores y sus séptimas. La secuencia Dm7 – G7 – Cmaj7 en el tono de C puede representarse como ii-V-I. Ésta es una progresión de acordes muy frecuente en jazz y se discutirá en detalle más adelante. El movimiento de las fundamentales en esta progresión hacia arriba es en cuarta perfecta, o, correspondientemente hacia abajo, en quinta perfecta. También es una de las resoluciones más sólidas en la armonía clásica.

A las tríadas disminuidas o aumentadas se les pueden añadir también séptimas. En el caso de una tríada disminuida, la tercera añadida tanto puede ser menor, lo que crea una séptima totalmente disminuida (por ejemplo, A C Eb Gb, o Adim), como mayor, lo que crea una séptima semidisminuida (por ejemplo, B D F A, o Bm7b5). Se puede añadir una tercera menor a una tríada aumentada, aunque es muy raro usar un acorde que no tiene un nombre estándar en la teoría clásica. Añadiendo una tercera mayor a una tríada aumentada se crearía un acorde de séptima pero sólo en teoría, porque la nota añadida es un duplicado de la fundamental del acorde (la nota más baja) subido una octava. Por ejemplo, C E G# C. Técnicamente la séptima es un B# en lugar de un C, pero en los sistemas de afinación moderna ambas son la misma nota. Se llaman enarmónicas a dos notas que tienen distintos nombres pero idéntico tono, como B# y C, o F# y Gb. Normalmente, en la teoría clásica, se es poco exigente sobre el nombre enarmónico correcto de un acorde, pero en jazz se suele usar la ortografía más adecuada.

Se pueden crear más extensiones en todos los tipos de acordes de séptima añadiendo más terceras. Por ejemplo, el acorde de C séptima mayor (C E G B) se puede ampliar a un C novena mayor añadiéndole D. Estas extensiones adicionales y otras formadas por su aumento o disminución en medio tono, son el rasgo característico de la armonía del jazz y se verán en las secciones siguientes. Aunque la variedad posible de acordes es casi infinita, la mayoría de los acordes que suelen usarse en jazz pueden clasificarse o como acordes mayores, menores y dominantes, o como acordes semidismuidos. También se usan los acordes disminuidos y los aumentados, pero como pronto se verá, se suelen emplear como sustitutos de alguna de esas cuatro clases de acordes.

4.1.4. El ciclo de quintas



En la teoría musical, el intervalo de quinta perfecta es importante por muchas razones. Mucha gente suele usar un dispositivo llamado ciclo de quintas para mostrar esa importancia. Dibuje un círculo en el que la

circunferencia haya sido dividida en doce partes iguales, muy parecido a la esfera de un reloj. Escriba la letra C encima del círculo y luego, siguiendo las agujas del reloj, vaya haciendo lo mismo en el resto de los puntos con G, D, A, E, B, F#/Gb, C#/Db, G#/Ab, D#/Eb, A#/Bb, y F. El intervalo entre cualquiera de las notas adyacentes es una quinta perfecta. Fíjese que cada nota de la escala cromática está incluida exactamente una vez en el círculo.

Una de las aplicaciones del ciclo de quintas es la de determinar la armadura de un tono. El tono de C mayor no tiene ni sostenidos ni bemoles. A medida que uno se mueve siguiendo las agujas del reloj, a cada nueva armadura se le añade un sostenido. Por ejemplo, el G mayor tiene un sostenido (F#); el D mayor tiene dos (F# y C#); el A mayor tiene tres (F#, C#, y G#); el E mayor tiene cuatro (F#, C#, G#, y D#); y así sucesivamente. Fíjese también que los sostenidos añadidos a cada paso trazan por sí mismos el ciclo de quintas, empezando con el F# (añadido en G mayor), luego el C# (en D), luego el G# (en A), después el D# (en E) y así sucesivamente. A la inversa, si se traza el círculo en contra de las agujas del reloj, son bemoles lo que se añaden a las armaduras. Por ejemplo, F mayor tiene un bemol (Bb); Bb mayor tiene dos (Bb y Eb); Eb mayor tiene tres (Bb, Eb y Ab) y así sucesivamente. Los bemoles añadidos a cada paso también trazan el ciclo de quintas, empezando con el Bb (añadido en F mayor), luego el Eb (en Bb), a continuación Ab (en Eb) y así sucesivamente.

El ciclo de quintas también define escalas. Se pueden ordenar cada siete notas consecutivas para formar una escala mayor. Y cada cinco notas consecutivas se pueden organizar para formar una escala pentatónica, que se discutirá después.

Si consideramos los rótulos del ciclo de quintas como nombres de acordes, sus fundamentales seguirán un movimiento de descenso en quintas perfectas cuando los leamos en contra de las agujas del reloj. Sobre este movimiento de fundamentales ya se ha dicho que es una de las resoluciones más sólidas que hay, especialmente en el contexto de una progresión de acordes ii-V-I. Por ejemplo, una progresión ii-V-I en F es Gm7 – C7 – F, y los nombres de esos tres acordes se pueden leer uno por uno en el ciclo de quintas. Además se puede encontrar la nota que dista un tritono de una determinada nota con sólo mirar diametralmente el círculo. Por ejemplo, un

tritono de distancia de G es Db y ambos se hallan diametralmente opuestos. Esto puede resultar útil para la improvisación basada en la sustitución tritonal que veremos más adelante.

4.2. La armonía de la escala mayor

Una gran parte de la armonía del jazz se basa en la escala mayor. Tal como hemos dicho antes, cada escala mayor tiene un relativo menor que se forma tocando la misma secuencia de notas pero empezando en el grado sexto de la escala. De hecho se pueden formar escalas empleando la secuencia de notas de la escala mayor y empezando desde cualquier grado de la escala. Las escalas así formadas se llaman modos de la escala. El modo de la escala mayor en su primer grado se llama modo jónico. El modo sexto, el relativo menor, se llama modo eolio. Los nombres de estos modos, al igual que los demás que se discutirán más adelante, provienen de la antigua Grecia, aunque se dice que los nombres se mezclaron cuando se tradujeron hace ya mucho tiempo. Mientras que los modos griegos son sólo de interés histórico para la teoría clásica, para el jazz son fundamentales.

4.2.1. La escala mayor

La escala mayor, o modo jónico, debe ser bastante conocida a estas alturas. Está asociada con los acordes de séptima mayor. En el tono de C, por ejemplo, el acorde de C séptima mayor, escrito como Cmaj7 (o C con un triangulito al lado, o a veces como CM7), es “C E G B”, y estas notas resumen la escala de C mayor. Si un compás de una canción está armonizado con el acorde de Cmaj7, entonces la escala apropiada para la improvisación es la escala de C mayor. La única nota de esta escala que suena mal cuando se la toca en un acorde de Cmaj7 es la cuarta nota, F. Se puede probar tocando en un piano el Cmaj7 con la mano izquierda a la vez que se van tocando varias notas de la escala de C mayor con la derecha. La cuarta nota de la escala mayor se le suele llamar la nota a evitar en un acorde de séptima mayor. Esto no significa que nunca esté permitido tocar

el F en un acorde de Cmaj7, por supuesto, pero se debe ser consciente del efecto disonante que produce.

El acorde obtenido añadiendo otra tercera por encima ("C E G B D") se llamaría Cmaj9 e implicaría la misma escala. Añadiéndole otra tercera por encima daría "C, E, G, B, D, F" y se llamaría un acorde de Cmaj11. Sin embargo, debido a la naturaleza disonante de F en este contexto, ni este acorde ni el de Cmaj13 obtenido de añadir una tercera (A) adicional, se usan mucho.

4.2.2. El modo dórico

El modo dórico se construye sobre el segundo grado de la escala mayor, empleando sus mismas notas. Por ejemplo, la escala de D dórico se forma a partir de las notas de la escala de C mayor, pero empezando por el D. Consiste en "D, E, F, G, A, B, C". El modo dórico es muy parecido a la escala menor, salvo que el sexto grado está aumentado en un semitono. Es decir, que la escala de D menor tendría un Bb mientras que el dórico tiene un B. Como es tan parecido a la escala menor, es natural tocar esta escala en un acorde de séptima menor. De hecho, se usa con mucha más frecuencia que la propia escala menor. Si se toca en un piano un acorde Dm7 ("D F A C") con la mano izquierda y se tocan con la derecha notas de las escalas de D dórico y D menor, posiblemente se verá que el modo dórico suena mejor, porque el B es menos disonante respecto al Dm7 que el Bb. Si se emplea el modo dórico con un acorde de séptima menor, no hay notas a evitar.

Lo mismo que al acorde de séptima mayor, al acorde de séptima menor se le pueden añadir más terceras para conseguir Dm9, Dm11, y Dm13. Todos ellos implican el mismo modo dórico. Si se usa la escala menor natural, el acorde de decimotercera contiene la nota Bb que, en este contexto, es algo disonante. Este acorde se usa muy pocas veces, pero cuando se hace se suele escribir con la notación Dm7b6, constituyendo una de las pocas excepciones a la regla de que la mayoría de los acordes por encima de la séptima se escriben con extrañas extensiones numéricas. Esta regla proviene de que los acordes se construyen tradicionalmente a partir de

sobreponer terceras. A veces se usa la notación Dm6 como sinónimo de Dm13 cuando se quiere explicitar que el B es natural.

4.2.3. El modo frigio

El tercer modo de la escala mayor se llama el modo frigio. En el tono de C, la escala frigia se construye a partir de E y consta de "E, F, G, A, B, C, D". Esta escala, lo mismo que el modo dórico, es también similar a la escala menor, a excepción del segundo grado del modo frigio que está disminuido en un semitono. Es decir, una escala de E menor tendría un F# mientras que la frigia tiene un F. Si se intenta tocar la escala frigia sobre un acorde de séptima menor, se verá que es más disonante que la escala menor debido a la disminución de la segunda. A veces se usa el modo frigio sobre un acorde de séptima menor, aunque se suele escribir el acorde como de m7b9, como una señal para que el improvisador use la escala frigia. Hay otras situaciones en que suena bien la escala frigia. Una de ellas es sobre un acorde de séptima dominante con una cuarta suspendida (véase más adelante el modo mixolidio) y una novena disminuida, notada como b9. Otra es sobre un peculiar acorde a que llamaré simplemente un acorde frigio. Un acorde frigio en E sería "E F A B D". Cuando se toca el modo frigio sobre este tipo de acorde, el resultado es un sonido algo español, sobre todo si se añade un G# a la escala, obteniéndose lo que también se llama la escala frigia española. Algunas melodías de Chick Corea, entre ellas "*La Fiesta*", y la mayoría de la música de Miles Davis en *Sketches Of Spain* muestran extensamente este sonido.

4.2.4. El modo lidio

El cuarto modo de la escala mayor es el modo lidio. En el tono de C, la escala lidia se construye sobre el F y consta de "F, G, A, B, C, D, E". Esta escala es como la escala mayor, aunque se distingue de ella en que tiene el cuarto grado aumentado. Es decir, una escala de F mayor tendría un Bb mientras que la lidia tiene un B. Debido a que el cuarto grado de la escala

mayor es una nota a evitar sobre un acorde de séptima mayor, esta escala es una alternativa a usar para quien improvisa. Aunque la cuarta aumentada puede sonar algo extraña al principio, se encontrará que, en general, es preferible a la cuarta natural de la escala mayor. Cuando aparece la notación Cmaj7 se puede elegir entre la escala mayor y la lidia. A veces, cuando está especialmente recomendado el modo lidio, aparecerá la notación Cmaj7#11 en lugar de la anterior. Se ha de recordar que Cmaj11 tiene como onceava a un F; en cambio Cmaj7#11 manifiesta que debe aumentarse esta nota un semitono.

4.2.5. El modo mixolidio

El quinto modo de la escala mayor es el modo mixolidio. En el tono de C, la escala mixolidia se construye sobre el G y consta de "G, A, B, C, D, E, F". Esta escala es como la escala mayor excepto en que el séptimo grado está disminuido un semitono. Es decir, una escala de G mayor tendría un F# mientras que la mixolidia tiene un F natural. Dado que el acorde séptima construido en el quinto grado de la escala mayor es de séptima dominante, es natural tocar líneas basadas en el modo mixolidio sobre un acorde de séptima dominante. Por ejemplo, se podría usar la escala mixolidia de G sobre un acorde de G7.

Del mismo modo que ocurre con la escala mayor tocada sobre un acorde de séptima mayor, el cuarto grado de la escala (C en el caso de la mixolidia de G) es una nota a evitar sobre un acorde de séptima dominante. Sin embargo, existe un acorde llamado acorde suspendido y escrito Gsus, Gsus4, G7sus, G7sus4, F/G, Dm7/G, o G11, sobre el que no hay notas a evitar cuando se toca en modo mixolidio. La notación F/G indica que se trata de una tríada de F mayor sobre una sola nota de G en el bajo. El término "suspensión" viene de la armonía clásica y hace referencia al retraso temporal de la tercera de un acorde dominante en el que se toca primero la cuarta antes de resolver a la tercera. Sin embargo en el jazz, en ocasiones, no se resuelve la cuarta. El acorde suspendido consta de la fundamental, cuarta, quinta y, normalmente, también la séptima. La

canción de Herbie Hancock "*Maiden Voyage*" está compuesta exclusivamente de acordes suspendidos sin resolver.

4.2.6. La escala menor

El modo eolio o escala menor ya lo hemos visto antes. Los modos dórico o frigio se usan más a menudo que la escala menor al tocar sobre un acorde de séptima menor, pero también se puede usar. Se toca con mucha más frecuencia sobre el acorde m7b6.

4.2.7. El modo locrio

El séptimo y último modo de la escala mayor es el modo locrio. En el tono de C, la escala locria se construye sobre B y consta de "B, C, D, E, F, G, A". El acorde de séptima construido sobre esta escala ("B D F A") es un acorde séptima disminuida, el Bm7b5. Este símbolo procede de que este acorde es igual que el Bm7 menos por tener la quinta disminuida en un semitono. El símbolo clásico para este acorde es un círculo con un "/" que lo parte en dos de arriba abajo. Se puede usar la escala locria sobre un acorde semidisminuido (también llamado de séptima menor bemol quinta), pero el segundo grado es algo disonante y a veces se lo considera una nota a evitar.

4.3. La armonía de la menor melódica

En la teoría clásica existen tres clases de escalas menores. La escala menor que ya hemos visto, el modo eolio, también llamada la menor natural o menor pura. Las otras dos escalas menores se derivaron de ella para que aportaran unas posibilidades armónicas y melódicas más interesantes. Si se construye una progresión ii-V-I en un tono menor podrá observarse que el

acorde de séptima construido sobre la fundamental es un acorde de séptima menor y que el acorde de séptima construido sobre el segundo grado es un acorde séptima semidisminuido. Por ejemplo, el Am7 y el Bm7b5 en el tono de A menor. El acorde construido sobre el quinto grado de esta escala es un acorde menor, por ejemplo el Em7 en A menor. La resolución del Em7 sobre el Am7 no es tan sólida como la del E7 sobre el Am7. Además, el Am7 no suena como tónica; suena como si tuviera que resolver sobre un acorde de D. Si se aumenta el séptimo grado de la escala menor en un semitono (esto es, aumentando el G del A menor a G#), se resuelven estos problemas. El acorde construido en el quinto grado es ahora E7, y el acorde de séptima construido sobre la fundamental es una tríada de A menor con una séptima mayor, notada habitualmente como Am-maj7. Esto crea una progresión ii-V-i más sólida. La escala resultante "A, B, C, D, E, F, G#" se llama menor armónica porque permite apreciar armonías más interesantes que la menor natural.

Al séptimo grado de una escala mayor se le suele llamar subtónica⁹ porque está sólo a un semitono por debajo de la tónica y conduce melódicamente muy bien hacia ella. El séptimo grado de la escala menor natural, sin embargo, está a un tono por debajo de la tónica y casi que no conduce a ella. Aunque la escala armónica menor sí que tiene una subtónica, si se toca la escala se observará que el intervalo entre los grados sexto y séptimo (el F y el G# en el A menor armónico) es melódicamente inadecuado. Este intervalo es de segunda aumentada. A pesar de que suena como una tercera menor, no existen tonos de la escala entre ambas notas. En la armonía clásica se consideró que este intervalo era disonante. Para rectificarlo también se puede aumentar la sexta en un semitono (de F a F#), consiguiéndose así la melódica menor. En la teoría clásica se usa esta escala sólo en sentido ascendente. Al descender, en cambio, se usa en su lugar la menor natural, ya que no se emplea el G# para conducir hasta el A tónico. Normalmente la armonía del jazz no distingue entre esos casos. Se usa la escala melódica menor "A, B, C, D, E, F#, G#" en ambas direcciones, al ascender y al descender.

Ambas escalas, la menor armónica y la menor melódica, conforman un acorde i m-maj7, por ejemplo Am-maj7 ("A C E G#") en A menor. En este acorde se pueden usar las dos escalas, la armónica o la melódica. La menor

⁹ En inglés *leading tone*, la nota conductora. N.T.

melódica también se emplea en acordes indicados con la notación m6, si bien, tal como se dijo antes, con esa notación también se puede estar aludiendo al modo dórico. Los distintos modos de la escala menor melódica producen armonías muy interesantes y se tocan mucho en el jazz. En la teoría clásica no se suelen describir estas escalas y eso hace que sus nombres estén menos tipificados que los de la escala mayor.

4.3.1. El modo frigio #6

No hay un nombre conocido para el segundo modo de la escala menor melódica. El segundo modo de un A menor melódico es "B, C, D, E, F#, G#, A". Esta escala es similar al modo frigio excepto en que su sexta está aumentada. Por eso se le llama frigia #6, a pesar de que no es un nombre para nada habitual. Se suele usar la mayoría de las veces como sustituto del modo frigio.

4.3.2. El modo lidio aumentado

El tercer modo de la escala menor melódica se conoce como la escala lidia aumentada. En el A menor melódico, la escala lidia aumentada se construye sobre el C y consta de "C, D, E, F#, G#, A, B". Esta escala tiene un acorde séptima aumentado "C E G# B". No hay un símbolo estándar para este acorde, pero suele usarse a veces el de Cmaj7#5 y también el de Cmaj7-aug o Cmaj7+. La escala a elegir para este acorde es la lidia aumentada. El acorde maj7#5 se utiliza la mayoría de las veces como sustituto del más común séptima mayor.

4.3.3. El modo lidio dominante

El cuarto modo de la escala menor melódica se llama el lidio dominante o lidio b7. Si se intenta construirlo se verá por qué. En un A menor melódico,

la escala lidia dominante se construye sobre el D y consta de "D, E, F#, G#, A, B, C". Esta escala se parece mucho a la de D mayor "D, E, F#, G, A, B, C#" pero con dos alteraciones: la cuarta aumentada, característica del modo lidio, y la séptima disminuida, propia del modo mixolidio. Anteriormente he presentado el modo mixolidio como una posible escala a elegir cuando se tiene un acorde séptima dominante, aunque con el cuarto grado como nota a evitar. En la escala lidia dominante no se ha de evitar esa nota. Igual que pasaba con la escala lidia y su cuarta aumentada cuando se la tocaba sobre un acorde de séptima mayor, la lidia dominante también puede sonar extraña al principio, pero, en general, es mucho más interesante que la mixolidia cuando se toca sobre una séptima dominante.

Este sonido peculiar –la cuarta aumentada sobre un acorde de séptima dominante– fue profusamente usado en la época del Bebop, granjeándose los músicos pioneros muchas críticas por utilizar sonidos tan poco tradicionales. Este sonido, además, fue el origen de la composición de Thelonious Monk llamada "*Raise Four*", cuya melodía se caracteriza sobre todo por la cuarta aumentada. Para indicar explícitamente su uso se emplea el símbolo D7#11. Los músicos del Bebop solían llamarla quinta disminuida y utilizaban el D7b5 como el símbolo del acorde; pero ello conlleva el uso de la escala disminuida que veremos más adelante.

4.3.4. El modo quinto

El quinto modo de la escala menor melódica no tiene un nombre común y se suele utilizar sobre el acorde V de la progresión en tono menor ii-V-i. Hablaremos más de ello un poco más tarde.

4.3.5. El modo locrio #2

El sexto modo de la menor melódica se llama locrio #2 porque, en realidad, es el modo locrio con el segundo grado aumentado. Por ejemplo, el modo F# locrio se basa en la escala de G mayor y consta de "F#, G, A, B, C, D,

E"; pero la escala locria #2 se basa en el A menor melódico y está compuesta de "F#, G#, A, B, C, D, E". Como el segundo grado del modo locrio, tal como se dijo antes, es una nota a evitar sobre un acorde m7b5, lo que se suele hacer con frecuencia es usar en su lugar la escala locria #2. Esta escala también se llama a veces escala semidisminuida.

4.3.6. La escala alterada

Al séptimo modo de la escala menor melódica se le suele llamar escala disminuida de tonos enteros o hexatónica disminuida porque combina elementos de la escala disminuida y de la escala de tonos enteros, de las que hablaré más adelante. Otro nombre para esta escala es la escala alterada. Para ver por qué se debe recordar la introducción que se hizo a los acordes. Los acordes se construyen por la superposición de terceras. Las tríadas de tres notas ya se explicaron al igual que los acordes de séptima de cuatro notas. En el modo de C mayor, el acorde de séptima dominante es el G7. Tiene una fundamental (G), una tercera (B), una quinta (D) y una séptima (F). Si le añadimos otra tercera por encima, A, tendremos un acorde de novena G9. Si seguimos añadiéndole otra tercera, C, tendremos un acorde de onceava G11. El C es el cuarto grado de la escala, que es una nota a evitar. Por lo tanto este símbolo, G11, sólo se usa cuando se pide expresamente que suene el cuarto grado, como, por ejemplo, en un acorde suspendido. Si luego añadimos otra tercera E, tendremos un acorde de decimotercera G13. Normalmente el C se omite en este acorde. Otra tercera más nos volvería al G.

Este acorde se puede alterar aumentando o disminuyendo individualmente en un semitono algunas de sus notas. La fundamental, la tercera y la séptima normalmente no se suelen alterar porque ellas son las que definen la mayor parte del acorde. Cualquier cambio que se les haga destruye la esencia dominante del acorde. Ya se ha hablado de la onceava aumentada. Otras alteraciones interesantes son la quinta y la novena. Alterar un acorde de G7 significa disminuir la quinta (Db), aumentar la quinta (D#), disminuir la novena (Ab) y aumentar la novena (A#).

Bien, volvamos ahora a la llamada escala alterada. Se puede construir una escala alterada de G a partir de un Ab menor melódico, y estaría formado por "G, Ab, Bb/A#, Cb/B, Db, Eb/D#, F". Hay que destacar en primer lugar que esta escala tiene G, B y F, o sea, la fundamental, la tercera y la séptima del acorde de G7. El resto de las notas, Ab, Bb, Db y Eb, son respectivamente la novena disminuida, la novena aumentada, la quinta disminuida y la quinta aumentada. En otras palabras, en esta escala están incluidas todas las posibles alteraciones de un acorde de novena. El acorde implícito a esta escala se escribe como G7alt, aunque también se usa G7#9#5 y también G7#9. Normalmente no se usan los símbolos b9 y b5 en este contexto a pesar de estar presentes en la escala, porque denotarían la presencia de la escala disminuida que discutiremos posteriormente.

El sonido de la escala alterada y del acorde implícito a ella es mucho más complejo que cualquier otra escala/acorde de séptima dominante presentado hasta el momento, y es uno de los sonidos más importantes del jazz Post Bop. No sería mala idea tomarse el tiempo suficiente para acostumbrarse a esta escala. Intente tocar en un piano la fundamental, la tercera y la séptima con la mano izquierda, mientras con la derecha toca la escala alterada y líneas basadas en ella. Se puede usar esta escala incluso cuando se trate de un acorde normal de séptima dominante, pero se debe tener cuidado si se toca en grupo; porque otros miembros del grupo pueden estar tocando sonidos dominantes mixolidios o lidios y entonces la escala alterada entrará en disonancia con ellos. No es que esto sea necesariamente una equivocación, pero se debe tener conciencia del efecto que produce.

4.4. Las escalas simétricas

Se dice que una escala es simétrica de otra cuando uno de los modos de dicha escala produce el mismo tipo de escala que el modo original. Algunas de las escalas más importantes usadas por los músicos de jazz son simétricas. Por ejemplo, la escala cromática es simétrica en todos sus modos de otra escala cromática. En este caso realmente lo que ocurre es que sólo hay una única escala cromática, siendo todas las otras simplemente modos de ella. En términos generales, si N modos de una determinada escala producen el mismo tipo de escala (el primer modo

incluido, es decir el propio de la escala original), entonces hay sólo 12/N escalas diferentes de esa clase.

Algo que hay que cuidar mucho al usar las escalas que se van a presentar en esta sección es que, por sí mismas, tienden a llevarle a uno a tocar patrones fijos y, en ocasiones, es difícil no caer en clichés mientras se las utiliza. Cuando uno se encuentra con varios compases que llevan un mismo acorde, una técnica que se emplea habitualmente es tocar una breve figura de la escala asociada y repetirla transportada a distintas posiciones. Por ejemplo, un patrón posible en C mayor sería "C, D, E, G". Este patrón podría repetirse varias veces empezando en diferentes posiciones, como por ejemplo "D, E, F, A" o "E, F, G, B". Por varias razones, muchas de las escalas que se enumerarán a continuación invitan a este tipo de aproximación y es muy fácil terminar haciendo lo mismo cada vez que uno se enfrenta a estas escalas. No hay que olvidarlo nunca. No hay que permitir que sea la escala quien dicte lo que se puede o se debe tocar.

4.4.1. La escala de tonos enteros

La escala de tonos enteros es una escala particularmente fácil. Se llama así porque todas sus notas son tonos enteros. Una escala de tonos enteros en C está formada por "C, D, E, F#, G#, Bb". Esta escala dispone sólo de seis notas (hexatónica) y todos sus seis modos (incluido el original) forman una escala de tonos enteros. Por lo tanto hay sólo 12/6, o sea, 2 escalas distintas de tonos enteros. La otra escala es "Db, Eb, F, G, A, B".

Ya que las notas primera, tercera y quinta de esta escala forman una tríada 'aug-mentada', esta escala puede tocarse sobre acordes aumentados. Esta escala también tiene la nota que sería la séptima de un acorde dominante (es decir, Bb en C7). El acorde implícito en esta escala se escribe como C7aug, Caug, C7+, C+ o C7#5.

4.4.2. Las escalas disminuidas

Otra escala simétrica es la escala disminuida. Esta escala también se llama escala de tonos y semitonos o escala de semitonos y tonos, porque se construye a base de semitonos y tonos alternantes. Una escala de tonos y semitonos (abreviada WH¹⁰) en C consta de "C, D, D#, F, F#, G#, A, B"; una escala de semitonos y tonos (abreviada HW) consiste en "C, Db, Eb, E, F#, G, A, Bb". Cada una de estas escalas tiene ocho notas. Obsérvese que, además de la escala original, los modos tercero, quinto y séptimo de cada escala WH o HW (además del primer modo) forman otras escala WH o HW, por lo que hay 12/4, o sea, 3 escalas disminuidas distintas para cada tipo. Además se puede ver que la escala disminuida WH es exactamente el segundo modo de una escala disminuida HW; por lo tanto, de hecho, sólo hay tres escalas disminuidas distintas en total. Sin embargo, las versiones WH y HW de esta escala se usan en situaciones distintas.

La escala disminuida HW configura un acorde de séptima dominante con la novena y la quinta disminuidas. Por ejemplo, C7b9b5 es "C E Gb Bb Db" y estas notas, igual que la sexta, la quinta natural y la novena aumentada, están todas presentes en la escala disminuida HW de C. Por lo tanto esta escala HW es una buena elección para usarla en acordes de séptima dominante b9b5. John Coltrane emplea mucho este sonido.

Esta escala es muy parecida a la escala alterada a la que también se llama, tal como se mencionó en su momento, la escala disminuida de tonos enteros. La escala alterada de C contiene las primeras cinco notas de la escala disminuida HW de C, y las cuatro últimas (solapándose el E y el F#) de la escala de tonos enteros de C. Puesto que ambas escalas tienen quintas disminuidas y novenas disminuidas y aumentadas, se suelen intercambiar sobre acordes de séptima dominante. Intente practicar al piano ambas escalas con la mano derecha, mientras que con la izquierda toca la fundamental, la tercera y la séptima. Suenan muy parecidas. Muchos *fakebooks* son poco de fiar cuando usan los símbolos de alt, #9, b9, b5, #9#5 y b9b5. La lección a aprender aquí es que, para orientarse en el uso de

¹⁰ En inglés WH, por Whole y Half steps. N.T.

estas dos escalas, se tiene que fiar uno de los propios oídos y del sentido común.

La escala disminuida WH conforma un acorde de séptima disminuida y, por consiguiente, se usa con los acordes disminuidos. Por ejemplo, la escala disminuida WH de C, "C, D, D#, F, F#, G#, A, B", se puede tocar sobre Cdim o Cdim7. Se usa también el símbolo clásico de disminuida, un círculo pequeño. Nótese que esta escala es la misma que las escalas disminuidas WH de D#, F# y A y, de hecho, Cdim7, D#dim7, F#dim7 y Adim7 son inversiones del mismo acorde. Todos ellos se pueden intercambiar.

Aún más importante es que esta escala también es igual que las escalas disminuidas HW de D, F, G# y B. Estas escalas van asociadas a sus respectivos acordes de dominante b9b5. Por lo tanto los acordes disminuidos de C, Eb, F# y A se usan con frecuencia como sustituciones de los acordes dominantes asociados y viceversa. En muchos sitios en los que se encuentra un acorde disminuido, se le puede sustituir por uno de los acordes de dominante relacionadas. Una determinada progresión de acordes es | Cmaj7 | C#dim | Dm7 |. El acorde de C#dim supone aquí la aplicación de la escala disminuida WH de C#, que es la misma que la escala disminuida HW de C, Eb, F# y A. En este caso, el acorde A7b9b5 se puede sustituir por el de C#dim. No sólo A7b9b5 y C#dim comparten la misma escala, sino que el acorde de A dominante también resuelve bien sobre el acorde de D menor. Cualquiera de las escalas asociadas con los acordes de A dominante, como A mixolidia, A lidia dominante, A alterada o A blues, se pueden tocar en este contexto sobre C#dim.

4.5. Las escalas pentatónicas

Hay un grupo de escalas de cinco notas conocido como escalas pentatónicas. Los intervalos de la escala pentatónica tradicional se limitan a tonos enteros y terceras menores. Muchos intérpretes, entre ellos McCoy Tyner y Woody Shaw, hacen uso de estas escalas, relativamente sencillas, para crear un buen efecto. Las dos escalas pentatónicas básicas son la escala pentatónica mayor y la escala pentatónica menor. Una escala

pentatónica mayor en C es "C, D, E, G, A", y una escala pentatónica menor en C es "C, Eb, F, G, Bb". Se puede observar que la escala pentatónica menor en C es en realidad el quinto modo de una escala pentatónica mayor en Eb. También se usan otros modos de escalas pentatónicas, como "C, D, F, G, Bb", que es el segundo modo de la escala pentatónica mayor en Bb. A esta escala se le puede llamar escala pentatónica suspendida, aunque su uso nada corriente.

Las escalas pentatónicas mayor, menor y suspendida se pueden usar, tal como sus nombres indican, sobre acordes mayores, menores y suspendidos respectivamente. Por ejemplo, la escala pentatónica mayor en C se puede usar sobre Cmaj7. A veces este acorde se escribe como C6 para hacer hincapié en que se ha de emplear la escala pentatónica mayor. La escala pentatónica menor se puede usar con Cm7. La escala pentatónica suspendida se puede usar con el acorde C7 sus.

En algunas ocasiones también se usan otras escalas de cinco notas. Por ejemplo, la escala "E, F, A, B, D" es la "escala del sen"¹¹ tradicional japonesa. Se puede usar como sustituto del modo frigio en E (obsérvese que, de hecho, define el acorde frigio en E) para darle un aire asiático a la música. Variaciones útiles de esta escala son: el segundo modo, "F, A, B, D, E" que se puede usar sobre un acorde de Fmaj7#11; el cuarto modo, "B, D, E, F, A", que se puede usar sobre un acorde de Bm7b5; y el quinto modo, "D, E, F, A, B", que se puede usar sobre un acorde Dm6.

Puesto que hay pocas notas en una escala pentatónica, se pueden emplear en muchos acordes sin prácticamente notas a evitar. Por ejemplo, la escala pentatónica mayor en C, "C, D, E, G, A", podría tocarse sobre Cmaj7, C7, D7sus, Dm7, Em7b6, Fmaj7, G7sus, Gm7 o Am7.

4.6. Las escalas derivadas

Las escalas de esta sección proceden más de las progresiones de acordes que de acordes específicos. En su mayor parte se pueden usar como puentes entre acordes, permitiendo tocar las mismas escalas o escalas muy

¹¹ Sen: Moneda japonesa cuyo valor es la centésima parte de un yen. N.T.

relacionadas entre sí, sobre dos o más acordes distintos. A esto se le suele llamar generalización armónica.

4.6.1. La escala Blues

La escala blues suele ser la primera escala, después de la escala mayor, que se enseña a principiantes en la improvisación, y en algunos casos es la única que aprenden. Esta escala tiene supuestamente su origen en la música afroamericana de los tiempos de la esclavitud, pero el origen exacto de su aparición moderna se desconoce. La escala blues en C consta de "C, Eb, F, F#, G, Bb". El segundo grado de esta escala, que es la tercera disminuida de la escala menor, es lo que se llama una nota blue. En la música vocal es un sonido entre un Eb y un E. En la música instrumental se emplean distintas técnicas para conseguir el mismo efecto, como, por ejemplo, hacer un estiramiento de la cuerda mientras se toca un Eb en un instrumento de cuerda, hacer un *lipping down*¹² en E en un instrumento de viento o pulsando simultáneamente el Eb y el E en un instrumento de teclado. También se suelen llamar notas blue a una quinta o séptima disminuidas y no siempre se cantan o se tocan en el tono exacto en que está escrito. También pueden usarse variaciones de la escala blues tocando la tercera, quinta o séptima naturales. Además, si se omite la quinta disminuida, la escala resultante es la pentatónica menor. La escala pentatónica menor, por lo tanto, puede ser usada como sustituta de la escala blues y viceversa.

Es tal la belleza de la escala blues que se puede tocar sobre una progresión completa de blues sin tener que evitar ninguna nota. Si se intentan tocar líneas basadas en ella, por ejemplo una escala blues en C sobre un acorde de C7, se consigue inmediatamente un resultado positivo porque prácticamente todo lo que se pueda tocar suena bien. Por desgracia esta misma cualidad provoca que muchos intérpretes abusen de ella y que se les terminen pronto las ideas interesantes. Sólo se pueden tocar unos cuantos *licks*¹³ sobre una escala de seis notas y casi todos ellos ya se han tocado cientos de veces a estas alturas. Con esto no quiero decir que se deba evitar

¹² Lipping down: técnica labial para tocar instrumentos de viento en la que, con los labios relajados y flojos, se sopla el aire hacia abajo consiguiéndose una disminución del tono de la nota. N.T.

¹³ Licks: pinceladas. En jazz se refiere a una frase o un solo corto. N.T.

siempre el uso de la escala de blues; al contrario, en el jazz es de vital importancia. Pero no hay que estar tan ansioso de una gratificación fácil como para que finalmente se termine por practicar exclusivamente *licks* de blues una y otra vez sin ampliar el propio vocabulario armónico.

Una metáfora sobre el lenguaje sería una buena aproximación a entender esto. Es difícil decir cosas interesantes con un vocabulario limitado. Muchas veces se presentan a intérpretes como Count Basie como ejemplos de músicos que se arreglaban muy bien con poco, pero existe una diferencia entre decir pocas palabras porque se las escoge con cuidado y decir pocas palabras porque no se tiene nada que decir o porque el vocabulario es demasiado limitado para expresar los pensamientos. Por supuesto que esta recomendación no es sólo para la escala de blues.

No siempre es necesario cambiar el contenido armónico de la interpretación si se es lo suficientemente creativo con otros aspectos. Una forma de introducir un interés adicional en el uso de la escala de blues es utilizar cualquier efecto especial del que uno disponga para variar el sonido que se hace. Esto incluye el *honking*¹⁴ y el *screaming*¹⁵ para los saxofonistas, el *growling*¹⁶ para los músicos del metal o el empleo de *clusters*¹⁷ para los pianistas.

4.6.2. Las escalas menores

En algunas ocasiones se toca la escala menor armónica sobre acordes m-maj7. Sus modos no suelen tener nombres conocidos y pocas veces las usan los músicos de jazz excepto como puentes en una progresión de acordes ii-V-i. Por ejemplo, consideremos la progresión de acordes | Bm7b5 | E7alt | Am-maj7 |. Sobre los tres acordes se puede tocar una escala menor armónica en A en lugar de las tradicionales escalas B locria, E alterada y A menor melódica. Otra forma de decir lo mismo es que el

¹⁴ Hacer que, por ejemplo, el saxo suene como una bocina de coche. N.T.

¹⁵ Tocar notas altas y con fuertes soplos para provocar sonidos estridentes similares a chillidos. N.T.

¹⁶ Literalmente, gruñir. N.T.

¹⁷ Suelen ser acordes de sonidos consecutivos separados cromáticamente (por ejemplo, semitonos): ejemplo C, C#, D, D#, E y F, pulsados simultáneamente. N.T.

segundo modo puede tocarse sobre un acorde m7b5 y que puede usarse el quinto modo sobre un acorde dominante alterado. Incluso cuando no se esté usando la escala menor armónica sobre una progresión entera, se podría usar su quinto modo sobre el acorde V en una progresión en tono menor ii-V-i. La ventaja de emplear esta escala en este ejemplo es que se diferencia de la B locria y de la A menor melódica por sólo una nota en cada una. La desventaja es que la fundamental de la escala, en este contexto, sería una nota a evitar.

Se puede usar la melódica menor de la misma manera; su quinto modo se puede utilizar sobre un acorde V en una progresión ii-V-i para conservar cierta concordancia entre las escalas empleadas. Sin embargo se ha de tener presente que el segundo modo de una melódica menor en A no es una elección ideal sobre un acorde Bm7b5 porque esta escala tiene un F# en lugar de un F. Esta es la única diferencia entre una escala menor armónica y una escala menor melódica. La elección sobre si utilizar el quinto modo de una escala menor armónica o melódica sobre un acorde de séptima dominante puede depender en parte del tono de la melodía. Si el F# está en la armadura, entonces la menor melódica puede sonar más diatónica. Se podrá elegir esta escala si éste es el sonido que se pretende conseguir, o la menor armónica si lo que se está intentando es evitar que suene de forma diatónica. A la inversa, si el F# no está en la armadura, entonces la menor armónica puede sonar más diatónica. Otro asunto a considerar es cuál de estas escalas está más próxima a la escala que se está usando sobre el acorde anterior o el posterior. Según el sonido que se pretenda conseguir, se puede elegir la escala que tenga o más o menos notas en común con las escalas vecinas.

4.6.3. Las escalas Bebop

La escala bebop mayor es una escala mayor a la que se añade una quinta aumentada o una sexta disminuida. La escala bebop mayor en C es "C, D, E, F, G, G#, A, B". Se puede usar esta escala sobre acordes de séptima mayor o aumentados de séptima mayor. La escala bebop mayor en C también puede utilizársela como un puente entre acordes en una progresión como | Cmaj7 | Bm7b5 E7 | Am |; es decir, se puede tocar la misma escala

sobre una progresión entera. Otra forma de considerar esto es decir que se está tocando la misma escala bebop mayor en C sobre el acorde de Cmaj7, el modo octavo sobre el acorde de Bm7b5, el tercer modo sobre el acorde de E7 y el séptimo modo sobre el acorde de Am. Todos estos modos se parecen mucho a las escalas mayor, locria, alterada y menor respectivamente. Se ha de tener en cuenta que se usa la escala bebop mayor en C sobre una progresión ii-V-i en A menor. En términos generales, se puede usar la escala bebop mayor en un tono determinado sobre una progresión ii-V-i en el modo menor relativo de dicho tono.

Otras escalas bebop son, por un lado, la escala bebop dominante, que es parecida al modo mixolidio pero con una séptima mayor adicional. Por lo tanto, la escala bebop dominante en C es "C, D, E, F, G, A, Bb, B". Se puede usar esta escala sobre acordes de séptima dominante. La séptima mayor no es, en realidad, una nota a evitar si se usa como un tono de paso entre el C y el Bb. También hace la función de cuarta aumentada en el acorde de Fmaj7 que, posiblemente, es el que siga al acorde de C7. Existe otra escala bebop menor que es una escala dórica a la que se le ha añadido una tercera aumentada. La escala bebop menor en C es, por lo tanto, "C, D, Eb, E, F, G, A, Bb". Se puede usar esta escala sobre acordes de séptima menor y, a menudo, se usa en progresiones blues en tono menor para darle un mayor sentido de séptima dominante a los acordes.

4.6.4. Las escalas sintéticas

A veces se llaman escalas sintéticas a las escalas bebop y blues porque no casan bien con la teoría clásica y parecen haber sido inventadas para ajustarse a una situación particular. En términos generales, se pueden construir muchísimas escalas sintéticas empleando sólo intervalos de segunda menor, mayor y aumentada. Se puede experimentar desarrollando escalas propias y buscando la oportunidad de usarlas.

4.7. La tabla de la relación acorde/escala

La tabla anexa lista los acordes que suelen darse más comúnmente en la armonía del jazz junto con las escalas que habitualmente van asociadas a ellos. Se han agrupado los acordes en cuatro categorías básicas de mayor, menor, dominante y semidisminuido. En caso de necesidad, cualquier escala de cualquier acorde en cualquiera de estas categorías se puede usar para cualquier acorde de esa categoría. Al final se presenta una categoría adicional para diversos acordes. Existen muchas más escalas posibles y acordes. Sin embargo, éstos son los más importantes en la armonía tradicional del jazz.

<u>Acorde</u>	<u>Escala</u>
Cmaj7, Cmaj9, C6, C	C mayor, C lidio, C bebop mayor C pentatónico mayor, G pentatónico mayor
Cmaj7#11	C lidio, B en sen
Cm7, Cm9, Cm11, Cm	C dórico, C bebop menor, C pentatónico menor F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor Eb bebop mayor, C blues, C menor
Cm6, Cm	C dórico, C menor melódico, C pentatónico menor, F pentatónico mayor, Bb pentatónico mayor, C bebop menor, Eb bebop mayor, D en sen
Cm-maj7	C menor melódico, C menor armónico, Eb bebop mayor
Cm7b6	C menor, Ab pentatónico mayor

Cm7b9	C frigio, C frigio #6
C7, C9, C13, C	C mixolidio, C lidio dominante, C bebop dominante, C blues, C pentatónico mayor
C7sus, Csus, C11 Bb/C, Gm7/C	C mixolidio C pentatónico suspendido, F pentatónico mayor
C7#11, C7	C lidio dominante
C7alt, C7#9#5, C7#9	C alterado, F menor armónico, F menor melódico
C7b9b5, C7b9	C disminuido HW, F menor armónico, F menor melódico
C7aug, C7+, C7#5	C tono entero
Cm7b5	C locrio #2, C locrio
Cdim7	C disminuidoWH
Cphryg	C frigio, C frigio #6, C frigio español C en sen
Cmaj7#5	C lidio aumentado, C bebop mayor
C7susb9	C frigio #6, C frigio

5. Aplicación de la teoría a la improvisación

Lo esencial de las formas tradicionales de improvisación es crear y tocar espontáneamente melodías construidas sobre la progresión de acordes básicos de la canción. En los niveles más sencillos, las notas que se escogen para improvisar vienen parcialmente dictadas por la escala asociada a cada acorde. Es lo que se llama *playing changes*. Las formas de improvisación más avanzadas dan al intérprete más libertad melódica y armónica, bien sea porque reduce el número de cambios de acordes, bien sea porque hace que las progresiones de acordes sean de tonalidad más ambigua, llegando incluso a la eliminación completa de estas estructuras. Estos enfoques son los que vamos a discutir por separado a continuación.

Pianistas, guitarristas o cualquier otro instrumentalista que acompañe a unos y a otros mientras improvisan deben leer la sección sobre acompañamiento junto con esta sección y, cuando improvisen, intentar aplicar ambos grupos de conceptos de una sola vez.

5.1. El desarrollo melódico.

Una de sus preocupaciones primordiales debe ser la de tocar melódicamente. Esto no significa necesariamente tocar de una forma bonita, sino que debe haber un cierto sentido de continuidad entre sus líneas y que deben ser interesantes por sí mismas. También debe tener presente el desarrollo armónico y rítmico de sus improvisaciones; todo eso es lo que incluyo en el término “desarrollo melódico”. Es difícil enseñarlo y, posiblemente, es el aspecto de la improvisación que requiere el máximo de creatividad. Todo el mundo puede aprender las relaciones acordes/escalas; en cambio, lo que Vd. haga con ese conocimiento es lo que determinará su propio sonido personal. El libro de Hal Crook sobre *How To Improvise* contiene mucha información sobre el desarrollo melódico, especialmente sobre la variación rítmica, y está dirigido al intérprete intermedio; mientras que el de George Russell, *The Lydian*

Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation y el de David Liebman, *A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody*, contienen discusiones sobre el desarrollo armónico muy técnicas y avanzadas.

5.1.1. Estructura del solo

Debe tener en cuenta el entorno de su solo. Una forma habitual de estructurar un solo es organizarlo según el modelo de contar una historia. Se debe empezar de una forma sencilla e ir la construyendo a través de picos de tensión pequeños hasta llevarla a su punto culminante y luego ponerle fin con una frase. Esto funciona bien en la mayoría de las ocasiones. Sin embargo es posible que desee cambiar este formato de vez en cuando. Por ejemplo, puede introducir su solo con un inicio más contundente o puede terminar directamente al llegar al clímax y prescindir del desenlace. O puede querer mantener todo el solo en un nivel de intensidad bajo para transmitir una sensación indolente, aunque quizá no quiera aburrir a los oyentes. También podría desear mantener el nivel de intensidad a modo de cocción lenta. O puede querer alterar sus estrategias, como hacen los cómicos con su auditorio, para valorar la atmósfera emocional de su audiencia. Debe esforzarse por controlar la respuesta emocional que provoca en sus oyentes.

Hay algunos recursos conocidos que se pueden usar para estructurar su solo. Uno de los más importantes es la repetición. Cuando el solista toca una frase la suele repetir, igual o una variación de ella. Es frecuente que la frase o su variación se toque tres veces antes de pasar a otra cosa. La variación podría consistir en transportar la frase o alterar las notas del tono para ajustarse a un nuevo acorde o escala. O la variación podría ser empezar la frase en un punto distinto del compás, por ejemplo, en el tiempo tres en lugar del dos. La misma frase podría alterarse rítmicamente tocándola más rápida o más lenta.

Relacionado con la idea de repetición es el concepto de llamada y respuesta. En lugar de repetir la frase original, puede considerar la frase como una pregunta o llamada y seguir con una respuesta. Esto es una

analogía musical equivalente a preguntar “¿has ido hoy a la tienda?” y a la respuesta “sí, he ido a la tienda hoy”.

En casi todos los instrumentos se puede aumentar la intensidad tocando más fuerte, más alto y más rápido; tocar más suave, más bajo y más lento suele reducir la intensidad. Tocar ritmos sencillos en negras o corcheas y acentuándolos en el tiempo, es normalmente menos intenso que tocar ritmos más complejos, como los ritmos sincopados en donde la mayoría de los acentos caen fuera del tiempo. Un *hemiola* es un tipo concreto de recurso rítmico en el que se superponen medidas distintas. Un ejemplo de esto es el uso de tresillos como si fueran negras en un compás de 4/4.

Una nota mantenida un tiempo largo también crea intensidad en la mayoría de los instrumentos, aunque los pianistas tienen que utilizar trinos o *rolling* de negras para conseguir este tipo de apoyo. Una única nota o un *lick* corto repetido una y otra vez puede crear un tipo de intensidad parecida. Tiene Vd. que usar su propio juicio para decidir hasta qué punto es demasiado.

5.1.2. La construcción de una frase

Las relaciones entre acordes y escalas no deberían limitar o determinar la elección de sus notas. Son sólo una ayuda, una forma de orientarle a relacionar sus ideas con la digitación de su instrumento. Sus ideas no deben ser dictadas por las escalas. Hay que tener presente que pocos vocalistas de jazz usan profusamente las escalas; generalmente son capaces de trasladar una idea a sus voces de una forma más directa. Por esta razón los instrumentalistas deben practicar la improvisación cantando, además de practicar con sus instrumentos. No importa que su voz no tenga preparación, siempre le será más natural que su propio instrumento y puede encontrar que así desarrolla sus ideas mejor que intentándolas tocar. También los vocalistas suelen estar limitados en su capacidad de cantar ideas armónicas complejas porque no disponen de una digitación bien practicada a la que echar mano. Aunque, de hecho, la teoría de las escalas es una fuente de ideas, debe asegurarse de que no sea su única fuente.

Intente tocar líneas escalares basadas sobre todo en notas graduales, o líneas angulares que se basen sobre todo en saltos, y también líneas que combinen ambos enfoques. Además de estar pendiente de qué notas va a elegir, intente variar el contenido rítmico de sus ideas. Los improvisadores principiantes, a menudo de forma inconsciente, tocan la mayoría de sus frases cuando practican con poca sección rítmica. Intente tocar líneas basadas en blancas y negras, líneas basadas principalmente en corcheas y tresillos, al igual que líneas que combinen ambos planteamientos.

5.2. *Playing Changes*

Una vez que tenga una idea de la asociación entre símbolos de acordes y escalas, y de cómo desarrollar una idea melódica, puede empezar a improvisar sobre progresiones de acordes. Cuando se está tocando en grupo, la sección de ritmo será la que dibuje la progresión de los acordes a tiempo, mientras que Vd. tocará líneas improvisadas basándose en las escalas asociadas. Muchas veces los acordes cambiarán en cada compás y tendrá que seguir los cambios de escalas para mantenerse en sintonía. Sin embargo no debe pensar en términos de un acorde uno por uno. Debe de intentar construir líneas que le permitan pasar de un acorde a otro.

La tercera y la séptima de cada acorde son las notas que mejor definen el sonido del acorde. Si hace hincapié en esas notas durante la improvisación conseguirá garantizar que sus líneas estén con precisión dentro de los cambios. Y a la inversa, si se hace hincapié en las otras notas de la escala se conseguirá añadir riqueza armónica a los sonidos. Pero también debe sentirse libre de emplear otras notas que no estén en la escala. Los intérpretes de Bebop usan con frecuencia un recurso al que llaman *enclosure*¹⁸ y en el que la nota diana es precedida por notas en semitonos por encima y por debajo. Esto se relaciona con la idea de una anticipación¹⁹, con la diferencia de que en el *enclosure* se usa el cromatismo para acentuar o retrasar una nota determinada más que para conectar dos notas.

¹⁸ Literalmente confinar, encerrar. N.T.

¹⁹ En inglés es “passing tone or passing note” y se refiere a la introducción de una nota no armónica que precede a la entrada en el acorde en el que se encuentra dicha nota creando cierta disonancia.

Aunque hay muchas posibles progresiones de acordes, son contados los elementos básicos que explican todos los cambios de acordes que se pueden encontrar. Si se familiariza con esos elementos básicos estará bien situado para poder tocar sobre cualquier conjunto de cambios que encuentre. Los intérpretes deben practicar en los doce tonos las progresiones de acordes que se describen a continuación; de ese modo conseguirán mayor fluidez. Puede probar en esas progresiones con algunos patrones específicos; pero más que tocar sólo los *licks* con los que se siente cómodo en ese tono, lo más importantes es que, sencillamente, explore muchas ideas distintas sobre cada progresión y tono para sentirse verdaderamente cómodo improvisando sobre ellos. Debe experimentar con diferentes enfoques y aprender cómo ajustar las notas escogidas para conseguir el sonido que intenta alcanzar en un determinado tipo de acorde y en una determinada situación.

Además de leer sobre estos conceptos debería intentar escuchar la aplicación que otros músicos hacen de estas técnicas. Un buen punto de partida son los músicos de jazz más populares de los 50. Entre ellos, Miles Davis, Clifford Brown, Sonny Rollins, John Coltrane, Cannonball Adderly, Art Pepper, Red Garland, Hank Jones, Herb Ellis, Joe Pass, Paul Chambers y Ray Brown. Para aprender a tocar los cambios se recomienda cualquier álbum de esta época en el que intervenga uno o más de los músicos citados.

5.2.1. ii-V

La progresión de acordes más importante en el jazz es la ii-V que puede resolver o no sobre I. La mayor parte de las melodías tendrán progresiones ii-V en distintos tonos esparcidas por todos lados. Por ejemplo, considérese la progresión de acordes:

| Cmaj7 | Dm7 G7 | Em7 | A7 | Dm7 | G7 | Cmaj7 |.

Aquí hay tres progresiones ii-V. En el compás segundo hay una ii-V en tono de C, aunque no tiene ahí el acorde de C (I) en el compás tercero. Del tercer al quinto compás hay una ii-V en el tono de D menor, y del quinto a séptimo tenemos una progresión ii-V en C otra vez. Se pueden seguir

muchas estrategias para tocar progresiones ii-V. A continuación se describen.

5.2.1.1. Tonos mayores

En un tono mayor, la progresión ii-V-I está formada por un acorde de séptima menor, otro de séptima dominante y otro de séptima mayor. Las primeras escalas de elección que Vd. ha aprendido para estos acordes son la dórica, la mixolidia y la mayor. En el tono de C, los acordes son Dm7-G7-Cmaj7, y sus escalas asociadas serían por lo tanto el D dórico, G mixolidio y C mayor. Tal como posiblemente ya ha observado, son todas ellas modos de la misma escala de C mayor. Por lo tanto, cuando vea una progresión ii-V en un tono mayor puede tocar la escala del acorde I durante toda la progresión. Esto permite de una forma más fácil la construcción de líneas que conduzcan de un acorde a otro, o que trasciendan los acordes individuales. Esta clase de progresión en la que las escalas asociadas a cada uno de los acordes son modos de cada uno de ellos, recibe el nombre de progresión diatónica. Aunque las progresiones diatónicas son fáciles de tocar, se vuelven pronto aburridas porque se termina por tocar siempre las mismas siete notas durante un período extenso de tiempo. Para remediarlo se pueden añadir pequeñas variaciones empleando alguna de las escalas asociadas con cada acorde, como D menor, escala bebop dominante en G, C lidio.

La forma más común de añadir interés a una progresión ii-V es la de alterar el acorde dominante (V). Es frecuente que la alteración ya venga especificada, pero incluso si no viniera, Vd. tiene la libertad para añadir alteraciones a los acordes dominantes. Ayuda si el solista y los acompañantes tocan las mismas alteraciones, pero esto no siempre resulta posible durante una improvisación a no ser que su acompañante tenga un oído increíble y pueda escuchar las alteraciones que Vd. está haciendo; y, de cualquier modo, tampoco es en realidad tan importante.

En el tono de C podría reemplazar el acorde de G7 con un G7#11, un G7alt, un G7b9b5 o un acorde de G7+, todos los cuales cumplen con la función dominante en C aunque conllevan distintas escalas. Por ejemplo, si

elige G7#11, la progresión entonces se convierte en D dórico, G dominante lidio, C mayor.

Otra alteración posible del dominante es la llamada sustitución tritonal. Esto es, reemplazar el acorde dominante con un acorde de séptima dominante a un tritono de distancia. En el tono de C esto sería reemplazar el G7 con un Db7. Parece una cosa rara hacer esto, pero hay unas buenas razones para que funcione. La tercera y la séptima de un acorde son las notas más importantes en definir su sonido y su función de acorde. Si le echa un vistazo al acorde de Db7, verá que contiene Db, F, Ab y B, que son, respectivamente, la b5, 7, b9 y 3 de un acorde de G7. La tercera y séptima de un acorde de G7 (B y F) se convierte en la séptima y tercera de un acorde de Db7. Por lo tanto, el Db7 es muy parecido al G7b9b5 en sonido y función. Aún más, la resolución melódica del Db sobre C en un bajo es muy sólida, funcionando casi como una anticipación.

Una vez hecha la sustitución del acorde, ya puede tocar cualquier escala asociada con el acorde de Db7, consiguiéndose, por ejemplo, una progresión de D dórico, Db mixolidio y C mayor. Al emplear una escala distinta de la mixolidia obtendrá algunas cosas sorprendentes. Inténtelo con una escala dominante lidia en Db, lo que supone un acorde de Db7#11 en el dominante sustituto. ¿Le suena o le parece familiar? Debería, porque las escalas dominante lidia en Db y la alterada de G son ambas modos de la misma escala menor melódica en Ab. Siempre que toque líneas basadas en la dominante lidia en Db, está tocando líneas que también son compatibles con la alterada de G. A la inversa, el modo alterado en Db y el dominante lidio en G son ambos modos de la misma escala menor melódica de D y se pueden intercambiar. Aún más, las escalas disminuidas HW de Db y G son idénticas y son respectivamente escalas de tonos enteros. Estas son las otras razones por las que la sustitución tritonal funciona tan bien.

5.2.1.2. Tonos menores

Generalmente, las progresiones ii-V en tono menor no tienen el problema de sonar demasiado diatónicas. Puesto que la menor armónica se usa habitualmente para crear progresiones de acordes en tono menor, una

progresión ii-V en A menor podría ser | Bm7b5 E7 | Am-maj7 |. Si intentamos construir un acorde de novena a partir de E7, veremos que el F natural en el tono de A menor armónica genera un acorde de E7b9. Sin alteraciones especiales, esta progresión podría admitir el B locrio, el E disminuido HW y el A menor melódico. Estas escalas son suficientemente ricas para no necesitar posteriores alteraciones.

No obstante, se pueden usar también en el tono menor muchas de las mismas técnicas de los tonos mayores. Podemos emplear sobre toda la progresión la escala menor melódica o armónica obtenida a partir del acorde i o la escala bebop mayor a partir de su mayor relativo. Podemos utilizar una variación distinta del acorde de E7 como el E7 alt, el E7+ o incluso el E7 sus; también podemos hacer una sustitución tritonal para conseguir el Bb7, y así sucesivamente. También podemos hacer sustituciones de los acordes ii, por ejemplo usando la escala locria #2 o reemplazando el Bm7b5 con un acorde Bm7 normal, donde el F# venga del tono de A menor melódico más que el A menor armónico. Si tuviéramos que hacer un acorde de novena, el C natural del tono de A menor melódico generaría un acorde de Bm7b9 que supondría una escala frigia en B. Incluso podemos reemplazar el acorde Bm ii con un acorde B7 II, sobre todo un B7alt, que contiene el D natural de un acorde de Bm. También podemos alterar el acorde i reemplazándolo con un sencillo acorde de Am7 y usando cualquiera de las distintas escalas posibles asociadas a tal acorde, como la de A menor, A frigia, A pentatónica menor, y así sucesivamente.

5.2.2. Blues

El término “blues” está en cierto modo sobrecargado, describiendo un estilo general de música y, más específicamente, una categoría de progresión de acordes, al igual que en su significado coloquial un determinado estado de ánimo, como en la frase "*I've got the blues*"²⁰. El blues, en cuanto estilo, tiene una rica historia que está fuera del alcance de este manual. Ya hemos hecho mención a la forma básica blues de los doce compases. En su forma original, todavía usada con frecuencia en la música

²⁰ “Me siento mal”. N.T.

rock y R&B, sólo se emplean tres acordes: el acorde I, el IV y el V. La progresión del blues básico es:

I I I I	por ejemplo,	F F F F
IV IV I I	en el tono de F,	Bb Bb F F
V IV I I	se consigue:	C Bb F F

Normalmente los acordes se tocan todos como acordes de séptima dominante, aunque en realidad no están funcionando como acordes dominantes porque no resuelven sobre tónica. La escala blues en F se puede tocar sobre toda la progresión. Aunque la progresión blues se puede tocar en cualquier tono, los más usados por los músicos de jazz son el F, Bb y el Eb; mientras que los músicos de rock prefieren E, A, D o G. Esto tiene mucho que ver con cómo se afinan los instrumentos. Los instrumentos comunes en el jazz como la trompeta y la *horn section* se suelen afinar en Bb o en Eb, significando eso que el “C” de la partitura tocado en esos instrumentos suena, en realidad, como un Bb o un Eb respectivamente. Por lo tanto la música escrita para esos instrumentos se suele transponer. La digitación de los instrumentos favorece el tocar en el tono de C, que en realidad es Bb o Eb, dependiendo del instrumento. Las guitarras tienden a dominar la música rock y las guitarras están afinadas favoreciendo los tonos que llevan sostenidos.

En el jazz, tocar la escala blues sobre los tres acordes básicos de la progresión blues queda obsoleto rápidamente. Al principio de la época Swing y mucho más en la del Bebop, los músicos empezaron a hacerle añadidos a esta fórmula sencilla. Una adaptación habitual de la progresión blues y que todavía se considera estándar para las *jazz jam sessions*, es:

F7 Bb7 F7 F7
Bb7 Bb7 F7 D7alt
Gm7 C7 F7 C7 .

Esta progresión presenta un rango más amplio de posibilidades para la escala que los tres acordes básicos del blues. Por ejemplo, los compases 8 y 9 forman una V-i en G menor, y los compases 9-11 forman un ii-V-I en F.

La idea de añadir progresiones ii-V a la progresión blues permite muchas variaciones. Consideremos, por ejemplo:

|| F7 | Bb7 | F7 | Cm7 F7 |
| Bb7 | Bdim | F7 | Am7b5 D7alt |
| Gm7 | C7alt | F7 D7alt | Gm7 C7alt |.

Esta progresión en concreto es muy común en los estilos bebop y posteriores. Obsérvese la sustitución de una progresión ii-V-I en Bb en los compases 4-5; otra ii-V-i en G menor en los compases 8-9; y una V-i en G menor en los compases 11-12. Además se puede ver un acorde disminuido en el compás 6. Este acorde disminuido sirve de sustituto de la séptima dominante, ya que tanto el Bdim como el Bb7b9 comparten la misma escala disminuida HW en Bb (B HW). Se puede hacer esta misma sustitución en la segunda mitad del segundo compás.

Se pueden hacer otras variaciones empleando sustituciones tritonales. Por ejemplo, se puede tocar Ab7 en lugar del D7alt de la segunda mitad del compás 8. También se puede cambiar la calidad de los acordes reemplazando, por ejemplo, el Ab7 por un Abm7. Otra sustitución corriente es el A7alt por el F7 en el compás 11. Esta sustitución funciona porque los acordes comparten varias notas, incluyendo la tónica, F, y porque el A7alt forma parte de una progresión II-V-i en G menor con el D7alt y el Gm7 que le siguen.

Charlie Parker llevó este tipo de sustituciones al extremo en el "*Blues For Alice*". La progresión de acordes en esta melodía es:

|| Fmaj7 | Em7b5 A7b9 | Dm7 G7 | Cm7 F7 |
| Bb7 | Bbm7 Eb7 | Am7 D7 | Abm7 Db7 |
| Gm7 | C7 | Fmaj7 D7alt | Gm7 C7 |.

Aquí se emplean muchas de las técnicas que se han descrito antes. Posiblemente le gustará tocar esta progresión durante un rato.

5.2.3. Rhythm Changes

La canción de George Gershwin "*I Got Rhythm*" es la fuente de una de las progresiones de acordes más populares de la época del Bebop, sólo detrás de la progresión blues. Se le llama sencillamente *rhythm changes*. Al igual que con la progresión blues, hay muchas variaciones posibles en los *rhythm changes*. La mayoría de las canciones basadas en los *rhythm changes* se tocan en tono de Bb y con un tiempo rapidísimo, normalmente sobre las 200 pulsaciones por minuto. Estas canciones tienen 32 compases y formato AABA basado en la progresión de los acordes:

A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
| Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Dm7 G7 | Cm7 F7 ||
A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
| Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 ||
B || Am7 | D7 | Dm7 | G7 |
| Gm7 | C7 | Cm7 | F7 ||
A || Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 G7 | Cm7 F7 |
| Fm7 Bb7 | Ebmaj7 Ab7 | Cm7 F7 | Bbmaj7 ||

Esta progresión contiene muchas progresiones ii-V. Al tocar los *rhythm changes* se pueden usar todas las alteraciones estándar descritas antes bajo el epígrafe ii-V. Muchas canciones presentan modificaciones ligeras de esta progresión básica, sobre todo en los últimos cuatro compases de las secciones A. Algunas de las más frecuentes consisten en reemplazar el segundo acorde G7 por un acorde disminuido Bbdim o el reemplazo del quinto acorde Bbmaj7 por Dm7. La primera sustitución ya se ha descrito a hablar de la escala disminuida. La última sustituye a un acorde de I con un acorde de iii que tiene en común tres de sus cuatro notas y cuyas respectivas escalas se diferencian sólo por una nota. Además el Dm7 y el siguiente G7 forman una progresión ii-V en C menor que la convierte en una sustitución especialmente fuerte armónicamente hablando.

Las características importantes de los *rhythm changes* son, primero, la repetición de la progresión I-VI-ii-V (o sus sustitutos) en los primeros cuatro compases de las secciones A; y, segundo, que la tonalidad básica se mueve en quintas durante el puente que lleva de vuelta a la tónica original en la última sección A. Si Ud. pretende ser un músico que improvisa, debería poder tocar los *rhythm changes* de forma fluida, sobre todo en tono de Bb, y familiarizarse con las variaciones concretas asociadas a estas típicas melodías. También es una buena oportunidad para poner a prueba lo que ha aprendido sobre las progresiones ii-V y trabajar en la aceleración de su propio tiempo de ejecución.

5.2.4. Coltrane Changes

John Coltrane empezó a ser conocido por usar una progresión muy compleja a la que se llamó *Coltrane changes*, aunque no fue el primer o único músico que la utilizó. Se puede encontrar esta progresión en sus composiciones originales como "*Giant Steps*" y "*Countdown*" en su álbum *Giant Steps* y también en arreglos de estándares como "*But Not For Me*" en el álbum *My Favorite Things*.

La principal característica de los *Coltrane changes* es el movimiento tonal en terceras mayores. La progresión de "*Giant Steps*" es:

	Bmaj7 D7	Gmaj7 Bb7	Ebmaj7	Am7 D7
Gmaj7 Bb7	Ebmaj7 F#7	Bmaj7	Fm7 Bb7	
Ebmaj7	Am7 D7	Gmaj7	C#m7 F#7	
Bmaj7	Fm7 Bb7	Ebmaj7	C#m7 F#7	

El primer centro tonal aquí es B, luego G y luego Eb, y así continúa dando vueltas a través de estos tres tonos separados entre sí por una tercera mayor.

Contrane fue capaz de desarrollar esta idea de muchas maneras. Por ejemplo, los usó como sustitutos de una conocida ii-V. La progresión de

"Countdown" está basada aproximadamente en la de Miles Davis en "Tune-up". Esta última canción empieza con la progresión de cuatro compases:

| Em7 | A7 | Dmaj7 | Dmaj7 |,

que es una *vanilla progression* ii-V-I en D menor. Los primeros cuatro compases de "Countdown" son:

| Em7 F7 | Bbmaj7 Db7 | Gbmaj7 A7 | Dmaj7 |.

Coltrane empieza con el mismo acorde ii y luego modula hacia el acorde de séptima dominante un semitono más alto. A partir de aquí se lanza al ciclo de terceras mayores, yendo desde el tono de Bb a Gb y, finalmente, volviendo a D. Los cuatro compases siguientes de la canción son armónicamente idénticos, con la diferencia de que se basan en una ii-V en el tono de C; los otros cuatro siguientes son iguales pero en tono de Bb.

Hacer solos sobre los *Coltrane changes* es un desafío, porque cambian con mucha frecuencia los centros tonales. No se puede tocar sin más una única escala diatónica durante varios compases. Se suelen interpretar las canciones con tiempos rápidos y, además, es muy fácil caer en la trampa de no tocar otra cosa que arpeggios siguiendo a los acordes. Debe estar muy atento sobre todo a tocar melódicamente cuando haga un solo sobre una progresión tan compleja como los *Coltrane changes*.

5.3. La improvisación modal

Una canción tonal típica tiene nada más que dos o tres acordes y cada uno puede durar 8 o incluso 16 compases. En cierto sentido, la interpretación modal es mucho más fácil que los *playing changes* porque no necesita que el cerebro esté continuamente activo procesando las escalas implícitas a los cambios. En otro sentido, sin embargo, es más difícil porque no se pueden encadenar sin más los *licks* ii-V ya ensayados, ni, para atender a los problemas del pensar melódico, se puede apoyar uno en una escala ingeniosa ni en la sustitución de acordes.

Cierta música se considera modal incluso si utiliza las progresiones de acordes tradicionales, como, por ejemplo, las blues. El concepto de la

modalidad tiene mucho que ver con lo que se hace con la armonía y su tasa de cambio. En los estilos derivados del Bebop, un solista puede mantener el interés eligiendo sus notas en función de la armonía, las disonancias, las tensiones e incluso las versiones. Por ejemplo, a los intérpretes de Bebop les gusta terminar sus frases con una cuarta aumentada sobre un acorde de dominante, sólo por el efecto que pueda tener una nota. Cuando se improvisa un solo en música modal se insiste menos en las elecciones armónicas y más en el desarrollo melódico. La balada de Miles Davis "*Blue In Green*" en el álbum *Kind Of Blue* tiene más movimiento armónico que muchas otras canciones y los propios acordes son acordes relativamente complejos, como Bbmaj7#11 o A7alt. A pesar de eso, los solos de esta grabación no explotan la armonía; en su lugar se centran en la calidad melódica de las frases individuales. Los improvisadores del Bebop pueden poner el acento de sus solos en las extensiones de los acordes, mientras que los que improvisan modalmente tienden a centrarse en las notas básicas de los acordes. Los intérpretes del Bebop tienden normalmente a rellenar todos los espacios con notas para así definir más completamente la armonía, mientras que los que improvisan modalmente lo más probable es que usen el silencio rítmico como un elemento que estructura lo melódico. Ambas perspectivas son válidas, pero es importante entender la diferencia que hay entre ellas.

La canción de Miles Davis "*So What*" del álbum *Kind Of Blue* es el ejemplo clásico de melodía tonal. Sigue la estructura básica AABA en la que la sección A está en modo D dórico y la B en modo Eb dórico. Todo lo cual da 16 compases consecutivos de D dórico al principio de cada *chorus*; 24 si se cuentan los 8 últimos del *chorus* anterior. En estas condiciones, si uno se limita exclusivamente a las siete notas de la escala de D dórico se puede encontrar sin ideas muy rápidamente, pero precisamente ahí está el reto. Uno no se puede apoyar a sabiendas en el sonido de un F# sobre un acorde de C7; se tiene que tocar melódicamente con las notas que le vienen dadas.

De todos modos no se está totalmente confinado a las notas de las escalas. Como en las progresiones ii-V, existen algunos recursos que se pueden aplicar en un contexto modal para añadir tensión. Uno de los más populares es el llamado "*sideslipping*". Sobre un fondo D dórico, intente tocar líneas basadas en escalas Db o Eb durante un compás o dos. Esta disonancia crea

una tensión que se puede liberar volviendo a la escala original. También se pueden emplear sonidos cromáticos de transición. Por ejemplo, sobre una escala D dórico podría intentar tocar “G, G#, A”, siendo el G# un sonido de transición.

También puede cambiar la escala usada. Por ejemplo, en lugar de un D dórico intente con un D menor natural o un D pentatónico menor durante unos cuantos compases. También puede alternar un acorde de tónica con un acorde de séptima dominante en este tono. Por ejemplo, el acorde asociado al D dórico es el Dm7. Si lo trata como un acorde i, el acorde V7 es el A7. De ese modo podrá utilizar puntualmente en su improvisación líneas de cualquiera de las escalas asociadas a A7, A7b9b5, A7alt u otros acordes de séptima dominante en A. Esto creará cierta tensión que puede resolver volviendo a la escala original de D dórico.

Sin embargo, cuando toca melodías modales, debe intentar pegarse durante la mayor parte del tiempo a la filosofía modal y concentrarse en ser tan melódico como pueda con el acorde básico y los tonos de su escala. Las escalas pentatónicas son especialmente una elección adecuada cuando se interpreta modalmente, porque de ese modo su elección se restringe a sólo cinco notas en lugar de siete, y, además, le fuerzan a pensar en el uso del silencio y la ejecución melódica. Se consigue un sonido parecido tocando líneas construidas a partir de intervalos de cuarta. A esto se le llama armonía cuartal. Es sobre todo efectiva en las melodías tonales con pocos cambios de acorde, aunque estas clases de líneas también se pueden usar en otras situaciones.

5.4. Cromatismo

Al describir anteriormente los estilos bebop se dijo que se caracterizaban por explotar las armonías escogiendo escalas con muchos tonos de color, mientras que la interpretación modal se caracterizaba por poner el acento en los tonos básicos del acorde. Ambos enfoques, no obstante, emplean la relación acorde/escala de la forma tradicional, es decir, escogiendo una escala que conlleva hasta cierto punto el sonido del acorde, y tocando principalmente dentro de la escala. Otra manera de enfocarlo es

manteniendo el sentido de las progresiones de acordes pero tocando líneas situadas bastante fuera de las escalas asociadas. A esto se le llama cromatismo. Eric Dolphy utilizó esta manera de improvisar cuando tocaba con Charles Mingus y en algunos de sus propios álbumes como *Live At The Five Spot* y *Last Date*. Woody Shaw y Steve Coleman también fueron intérpretes cromáticos.

Posiblemente a estas alturas Vd. ya ha tocado algunas notas por fuera, aunque lo más seguro es que haya sido por accidente. Por ejemplo, un Ab contra un acorde de Cmaj7. Estas notas no suenan bien cuando se las toca en el contexto de una melodía que se toca por dentro. Al tocar una melodía derivada de una escala, se establece un sonido particular y una nota equivocada sonará fuera de lugar. Sin embargo, cuando se toca una melodía cuya mayor parte cae por fuera de la escala, la misma nota puede, lógicamente, encajar mucho más. Es decir, los sonidos que no pertenecen a la escala, usados melódicamente, pueden a menudo sonar consonantemente (lo opuesto a disonante).

Los músicos mencionados suelen tocar líneas melódicas muy angulares, eso significa que están compuestas de intervalos largos o inusuales y que cambian su dirección con frecuencia en lugar de seguir gradualmente y en forma de escalas. De este modo parece que se crea un sonido en el que las notas equivocadas suenan perfectamente natural. Curiosamente el enfoque opuesto funciona también: líneas que contienen muchos semitonos suelen sonar correctamente incluso si están hechas de muchas notas equivocadas. A esas líneas se las llama cromáticas.

Cuando toque cromáticamente puede seguir utilizando sus conocimientos sobre las relaciones acorde/escala. Por ejemplo, Vd. sabe que la escala Db lidia no es una elección adecuada para tocarla sobre un acorde de Cmaj7 y posiblemente tiene alguna idea de por qué. Sin embargo si se usa melódicamente sobre el acorde, las mismas notas equivocadas crean un sonido que no es para nada disonante y que tiene una riqueza armónica de sonido muy moderno. De hecho, incluso ideas melódicas tan sencillas como los arpeggios y las escalas pueden sonar complejas en este contexto.

Puede practicar estas ideas con los álbumes Aebersold, o con Band-In-A-Box, o con sus compañeros músicos, aunque debe estar preparado a que le miren extrañados. Se tiene que decir que no existen notas equivocadas sino

sólo resoluciones equivocadas. Esto explica, por supuesto, por qué las anticipaciones y los “*enclosures*” suenan de forma consonante, pero me parece que, pese a todo, es conceder demasiada importancia al hecho de tocar las notas sugeridas por las relaciones convencionales acorde/escala. Dicho de otro modo, las únicas notas equivocadas son las notas que Vd. no tiene intención de tocar. Cualquier nota que se toque es correcta si se encuentra en un contexto significativo y no suena como un accidente. Incluso es importante equivocarse. El truco está en modelar un todo coherente.

5.5. La improvisación no tonal

Los términos pan tonal, no tonal y atonal describen todos el desvaimiento o eliminación de la tonalidad tradicional. La distinción entre estos términos mencionados no siempre es clara, así que usaré el más general de todos, “no tonal”, para describir la música que no tiene un centro tonal específico o sobre la que no siempre se aplican las relaciones estándares acorde/escala.

Aunque puede parecer que la música no tonal tiene progresiones de acordes, los acordes individuales se escogen por su sonido global más que por sus resoluciones. Es posible usar cualquier acorde de cualquier tono si tiene el sonido adecuado. Por ejemplo, la mayoría de las melodías de los álbumes de Miles Davis *E.S.P.*, *Nefertiti*, *Miles Smiles* y *Sorcerer*, no tienen centros tonales específicos. Casi todos los acordes son relativamente complejos, por ejemplo *Abmaj7#5*, y cada acorde es escogido por su sonido individual no porque el acorde anterior resuelva naturalmente sobre él o porque resuelva él sobre el próximo acorde. Un análisis funcional tradicional de la armonía (o sea, los acordes en términos de su relación con el tono) no es siempre el mejor camino para acercarse a este tipo de música.

Quizá se prefiera tratar esta música de forma modal y dejar que los propios acordes le digan al intérprete qué escala elegir. Pero si lo hace también debe ser muy precavido. La mayoría de las relaciones estándares acorde/escala se han establecido teniendo presente las resoluciones tradicionales. Las frases en la música no tonal pueden parecer hechas al

azar y desconectadas si se van cambiando las escalas siguiendo la progresión de los acordes. Se debe estar preparado para tratar las relaciones acorde/escala con más libertad de la que se tiene con los *playing change*.

En la música tonal se suelen considerar las alteraciones de un acorde simplemente como sonidos de color que no afectan a su función básica, y los improvisadores son libres de alterar por su cuenta el acorde básico. Por ejemplo, supongamos un acorde dominante de G7b9 que resuelva sobre un Cmaj7. Cualquier otro acorde que cumpla la misma función, como por ejemplo el G7#11 o incluso una sustitución tritonal como Db7, puede sustituirlo sin que cambie radicalmente la forma en que se percibe la frase. Por eso los improvisadores tonales hacen este tipo de alteraciones con cualquier escala que elijan y con toda libertad, sea de forma explícita o implícita. Sin embargo en la música no tonal se busca habitualmente un acorde por su sonido único y no por sus funciones en una progresión. El mismo acorde de G7b9 puede haberse elegido por su particular disonancia de un G contra un Ab, o porque ha resultado ser la forma que más se adapta a lo que el compositor ha pensado para el *voicing* del acorde (un *voicing* es simplemente una forma de especificar qué notas o voces de las que conforman el acorde se deben tocar para ejecutarlo de una manera determinada). Cambiando este acorde a G7#11 se cambia el sonido del acorde más radicalmente que sustituyéndolo por otro sin relación y que tenga la misma disonancia G/Ab, como por ejemplo el Abmaj7, o por otro cuyo *voicing* sea similar, como un E7#9. De este modo se pueden elegir escalas asociadas a estos acordes y resultarán ser sustituciones más apropiadas que las basadas en la tradicional función dominante de G7b9.

El verdadero objetivo de la música no tonal, sin embargo, es liberar al intérprete de las relaciones específicas acorde/escala y permitirle concentrarse exclusivamente en los sonidos. Las líneas que se tocan no precisan ser analizadas en términos de su relación con los acordes de la partitura, sino que deben pensarse en función de cómo el sonido de la frase encaja en ese momento. Si el acorde de un compás concreto es un maj7#5 entonces lo que se debe hacer es escuchar el sonido de ese acorde y sentirse libre de tocar cualquier línea que contenga ese sonido. Es un asunto mucho más emocional que racional. En mi caso, este acorde en particular tiene para mí un sonido abierto, como cuando se hace una pregunta; que yo asocio con intervalos amplios y la utilización del silencio rítmico. Por lo

tanto me inclinaré a tocar líneas que reflejen este sentimiento, independientemente de las notas realmente implicadas en el acorde. Todavía más, el sonido de este acorde podría también verse afectado por su contexto dentro de la misma canción. Por ejemplo un acorde tocado en una balada durante dos compases puede sonar totalmente distinto de si se toca para acentuar el tiempo in crescendo de una canción. A pesar de todo las relaciones acorde/escala pueden ayudar a definir las notas que tienden a ser más o menos disonantes contra un determinado acorde, pero se debe intentar organizar el pensamiento sobre líneas de sonidos y usar las relaciones acorde/escala sólo como una herramienta de ayuda para conseguir el sonido deseado.

Está claro que las relaciones acorde/escala deben considerarse como herramientas incluso en la música tonal y también se puede afirmar que el objetivo es siempre el de representar sonidos. Pero a pesar de todo, se pueden encontrar melodías con muchas ii-V que tienden a “sonar” de la misma forma. La música no tonal se creó para disponer de una paleta de sonidos más variada y para estimular el pensar sobre esas líneas. Al igual que con el cromatismo en la música tonal, se pueden tocar deliberadamente líneas que contradigan el sonido del acorde, si ése es el efecto que se busca. Lo importante es que se entienda que una progresión de acordes no tonal es como un recipiente de sonidos con los que improvisar, no un patrón específico de resoluciones de acordes.

5.6. La improvisación libre

El siguiente nivel de libertad en la improvisación es la completa eliminación de los acordes. Dependiendo de lo lejos que se esté dispuesto a ir también se puede prescindir de la melodía, ritmo, timbre o forma tradicionales. Hay muchas maneras distintas de tocar libremente, pero por su propia naturaleza no existen reglas. La mayoría suelen ser ejemplos tomados de otros músicos en lugar de estrategias técnicas.

Muchas de las composiciones de Ornette Coleman no tienen ningún acorde. La mayoría de las grabaciones de su cuarteto *Freebop* con Don Cherry para Atlantic caen dentro de esta categoría. El encabezamiento es sólo una

melodía y los solos son variaciones sobre la melodía o sobre el sentido de la canción en general, no sobre ninguna progresión de acordes. Estas grabaciones todavía muestran en su mayor parte un tratamiento muy melódico y son accesibles a la mayoría de la gente. Desde principio al fin hay una línea ininterrumpida de *walking bass* y un swing de percusión en 4/4, y las formas son las estándar de encabezamiento-solos-encabezamiento.

El álbum *Free Jazz* de Ornette formando un cuarteto doble con Eric Dolphy y Freddie Hubbard es decididamente distinto. Aquí Ornette no sólo deja a un lado los conceptos tradicionales de armonía, sino también los de melodía. No hay un encabezamiento definido para la única interpretación que comprende este álbum y las improvisaciones son menos melódicas que las de los álbumes del cuarteto. El cuarteto doble también experimenta con la forma en este álbum, a veces con varios improvisadores tocando a la vez. Esta idea es tan vieja como el jazz mismo, pero quedó bastante olvidada con la llegada de la época del swing. El concepto de improvisación colectiva que tienen los intérpretes *free* es mucho menos estructurado que el de los intérpretes Dixieland, y sus resultados son mucho más cacófonos.

John Coltrane, cuando su carrera estaba más avanzada, hizo similares desarrollos en álbumes como "*Ascension*". También experimentó con el ritmo, sobre todo en álbumes como "*Interstellar Space*" que no tenía ningún ritmo definible. Coleman y Coltrane, como también otros músicos influidos por ellos como, por ejemplo, Archie Shepp y Albert Ayler, también experimentaron con el timbre, encontrando nuevas maneras de producir sonidos con sus instrumentos, incluso hasta el punto de usar algunos que no sabían tocar o que sólo conocían algo, tal como hizo Ornette con la trompeta y el violín.

Cecil Taylor toca el piano de un modo totalmente libre, utilizándolo más como instrumento de percusión que de melodías o acordes. Sus interpretaciones generalmente no tienen ningún elemento armónico, melódico o rítmico tradicional. Crea sus propias estructuras. Cuando se toca un solo en un contexto de música libre, se tiene total libertad para cambiar las direcciones de la música en cualquier momento siendo esto una responsabilidad exclusiva del solista. Se puede cambiar el tiempo, se puede tocar sin tiempo, se puede cambiar la intensidad de la interpretación en cuanto uno vea que encaja. Al tocar música sin contexto formal en un

grupo, la comunicación se convierte en algo esencialmente importante, porque no hay un marco de referencia automático que los mantenga juntos. Cecil Taylor también toca en conjuntos grupales. Otros grupos como el *Art Ensemble Of Chicago* son conocidos por este tipo de libertad.

Es difícil analizar estos estilos musicales en los términos habituales. La música debe llevarnos a un nivel emocional para tener éxito, y las emociones de cada persona pueden verse afectadas de forma distinta. Parece que lo que suele pasar es que cuanto más libre es el nivel de la música, más intensamente personales son las opiniones. Es necesario decidir por uno mismo hasta dónde se está dispuesto a llegar en la propia interpretación, al igual que en las audiciones. También se ha de tener presente que para la mayoría de la gente este tipo de música normalmente es más divertida de tocar que de escuchar. Algunos oyentes son incapaces de apreciar el reto de comunicación y de emoción implicado en este libre intercambio de ideas. Lo que es una forma educada de decir que este tipo de experimentación le puede distanciar a uno de su propia audiencia original. Sin embargo, hay auditorios que aprecian realmente este tipo de música. No se debe descorazonar; se ha de tocar tan libremente como uno quiera.

6. El acompañamiento

El acompañamiento o *comping*, tal como los pianistas suelen llamarlo, es una habilidad vital para los intérpretes de la sección rítmica porque suelen emplear más tiempo acompañando que haciendo solos. Comprender el acompañamiento es una cosa además útil para otros instrumentistas, porque puede propiciar una comunicación musical mejor entre el solista y los acompañantes. Son los pianistas los que se encuentran en una posición única para aportar al acompañamiento mucho de su propia técnica, lo que les permite una interacción especialmente estrecha. Algunas de las técnicas musicales usadas en los acompañamientos también pueden adaptarse para que cualquier instrumentista las emplee directamente en sus solos.

6.1. Los instrumentos polifónicos

Los temas de mayor interés para los instrumentos polifónicos, o instrumentos que pueden tocar fácilmente más de una nota a la vez, como el piano, el órgano, la guitarra y distintos instrumentos de macillo²¹, son los *chord voicings*, la rearmonización y la ejecución de los ritmos.

6.1.1. Chord Voicings

En jazz, cuando la partitura pide un acorde de Cmaj7 casi nunca significa que el pianista tenga que tocar “C E G B”. Habitualmente el pianista escogerá otras formas de tocar el acorde, aunque sea una sencilla inversión de la fundamental del acorde. Se han escrito libros enteros sobre el tema de los *chord voicings*. La discusión que presento aquí sólo araña la superficie de sus posibilidades. He agrupado de forma aproximada los *voicings* en 3/7

²¹ Como, por ejemplo, la marimba, el xilófono, el vibráfono, etc. N.T.

voicings, *voicings* cuartales, *voicings* poliacordes, cercanos y *drop voicings*, y *voicings* basados en otra escala.

6.1.1.1. 3/7 Voicings

Es hasta cierto punto vergonzoso que el tipo de *voicing* más común que la mayoría de los pianistas lleva usando desde los años 50 no tenga un nombre bien consolidado. Yo he visto distintos nombres para esa clase de *voicing* como *voicing* de Categoría A y Categoría B, o *voicing* de Bill Evans, o simplemente *voicing* de la mano izquierda. Yo los he llamado *3/7 voicings* porque se basan en la tercera y la séptima del acorde asociado.

Lo esencial de estos *voicings* es que tienen tanto la tercera como la séptima del acorde, además de por lo menos una o dos notas distintas también, y que tanto la tercera como la séptima pueden estar en la base del acorde. Dado que la tercera y la séptima son las notas más importantes para definir la calidad de un acorde, esta norma casi siempre da buenos resultados sonoros. Además estos *voicings* pueden producir automáticamente un buen sonido conductor, lo que quiere decir que si se usan en una progresión de acordes habrá muy poco movimiento entre los *voicings*. A veces pueden conservarse las mismas notas de un *voicing* a otro, o como mucho se movería una nota un semitono.

Por ejemplo, supongamos una progresión ii-V-I en C mayor. Los acordes son Dm7, G7 y Cmaj7. La forma más sencilla de un *3/7 voicing* en esta progresión sería tocar el Dm7 como "F C", el G7 como "F B" y el Cmaj7 como "E B". Se ha de tener presente que en el primer acorde, la tercera está en la raíz; en el segundo es la séptima la que está en la base; en el tercer acorde la tercera vuelve a estar en la raíz. También se ha de observar que, al cambiar de un *voicing* al siguiente, sólo cambia una nota; el resto son las mismas notas. Ésta es una importante característica del *3/7 voicing*: cuando se usa en una progresión ii-V-I o en cualquier progresión en la que el movimiento de fundamentales sea por cuartas o quintas, las terceras y séptimas se irán alternado en la raíz. Se consigue un conjunto de *voicing* parecido al anterior si se empieza con la séptima en la base: "C F", "B F", "B E".

Normalmente se usan más notas que la tercera y la séptima. Se suelen añadir la sexta (o decimotercera) y la novena. Por ejemplo, la progresión ii-V-I en C mayor se podría tocar como "F C E", "F B E", "E B D" o como "F A C E", "F A B E", "E A B D". Las notas añadidas son todas sextas o novenas, excepto la quinta del primer acorde del segundo ejemplo. Cuando se toca este *voicing* de cuatro notas en una guitarra, cualquier nota que se le añada se hará normalmente por encima de la tercera y la séptima o de lo contrario el *voicing* puede terminar teniendo varios intervalos pequeños que sólo se podrán tocar mediante difíciles contorsiones de la mano. Por lo tanto el ii-V-I en C mayor podría tocarse en la guitarra con el siguiente *voicing* de cuatro notas "F C E A", "F B E A", "E B D A".

Si se observa con detención, ninguno de estos *voicings* tienen la fundamental de sus respectivos acordes. Se da por entendido que es el bajista quien los toca al mismo tiempo que el *voicing*. En ausencia del bajo son los pianistas los que tocan la fundamental con su mano izquierda y en el primer tiempo, y luego uno de estos *voicings* en el segundo o tercer tiempo. En realidad tampoco nadie le va a castigar si no toca la fundamental; en la mayoría de las ocasiones la oreja anticipa la progresión del acorde y facilita el contexto apropiado para el *voicing* incluso sin la fundamental. No está prohibido tocar las fundamentales en estos *voicing*, pero ni es necesariamente mejor ni tampoco es un requisito a cumplir.

Estos *voicings* básicos se pueden modificar de varias maneras. En ocasiones se puede omitir la tercera o la quinta. Es frecuente que el *voicing* de un acorde menor que sirve de tónica se haga con la tercera, sexta y novena, y que estos *voicings* puedan mezclarse con los *3/7 voicings* verdaderos. También pueden hacerlo otros *voicings* con la quinta o cualquier otra nota en la base. Esto se haría por varias razones. En primer lugar, cuando se toca el piano, se puede observar que los *voicings* descritos hasta ahora tienden a deslizarse hacia la parte baja del teclado a medida que sus bases se resuelven en quintas descendentes. El rango normal de estos *voicings* en el piano se encuentra entre las dos octavas comprendidas entre el C de debajo del C medio y el C de encima. A medida que los *voicings* se construyen por debajo, empiezan a presentar un sonido más sucio. Por ejemplo, si se ha terminado en un Dm7 tocado como "C F A B" por debajo del C medio y necesita resolver a G7 y luego a Cmaj7, se podrían tocar estos dos acordes como "D F G B" y "E A B D" respectivamente para

trasladar hacia arriba el *voicing* mientras se mantiene una buena voz conductora. Además las bases no se mueven siempre en quintas; en una progresión como de Cmaj7 a A7 se podría hacer el *voicing* como de "G B C E" a "G B C# F#" para preservar una buena voz conductora.

Algo a tener presente sobre estos *voicings* en el contexto de una progresión diatónica ii-V-I es que, debido a que los acordes implican modos de la misma escala (la D dórica es la misma que la G mixolidia y que la de C mayor), un determinado *voicing* puede ser ambiguo. Por ejemplo, "F A B E" podría ser tanto un Dm7 con la séptima omitida como un G7. Si se trata de una melodía tonal como "So What", este *voicing* claramente define el Dm7 o el sonido D dórico. En cambio en una progresión ii-V, posiblemente suene más como un G7. Se puede usar esta ambigüedad como una ventaja haciendo que un *voicing* se pueda estirar a lo largo de varios acordes. Esta técnica es especialmente útil cuando se aplica a la escala más general en la que se basan los *voicing*, algo que veremos más adelante.

Otra cosa que se puede hacer con los 3/7 *voicings* es alterarlos con quintas o novenas aumentadas o disminuidas. Por ejemplo, si se altera el acorde de G7 a un acorde de G7b9, entonces su *voicing* podría ser "F Ab B E". En términos generales, las notas del *voicing* deben provenir de la escala implicada en el acorde.

Estos *voicings* se adaptan bien a tocarse con la mano izquierda en el piano mientras que se va haciendo el solo con la derecha. También se los puede tocar con las dos manos, o, añadiéndole más notas, con todas las cuerdas de una guitarra. De ese modo se consigue un sonido más completo si se acompaña a otros solistas. Una forma de añadir más notas es sacarlas de una escala que no se encuentre en el *voicing* básico y tocarlas en octavas por encima de él. Por ejemplo, en un piano, para un Dm7 con "F A C E" en la mano izquierda, se podría tocar "D D" o "G G" con la derecha. Generalmente es una buena idea evitar el duplicar notas en los *voicings* ya que, a medida que se van tocando todas las notas posibles, se consigue el sonido completo, sin embargo las octavas en la mano derecha suenan bien en este contexto. También se puede añadir una nota, una cuarta o una quinta, por encima de la base de la octava. Por ejemplo, con la misma mano izquierda de antes, se podría tocar con la derecha "D G D" o "G D G".

Posiblemente los *3/7 voicings* sean la familia de *voicings* más importante y en la que se pueden conseguir más variaciones. Debería Vd. practicarlos en distintos tonos.

6.1.1.2. Voicings cuartales

McCoy Tyner popularizó un estilo de *voicing* basado en el intervalo de cuarta. Se suele usar este tipo de *voicing* en la música modal con mucha frecuencia. Para construir un *voicing* cuartal simplemente se coge cualquier nota de la escala asociada al acorde y se le añade la nota que está a un intervalo de cuarta por encima y a otro de cuarta más arriba. Se emplean las cuartas perfectas o aumentadas dependiendo de qué nota de la escala sea. Por ejemplo, *voicings* cuartales de Cm7 son “C F Bb”, “D G C”, “Eb A D” (aquí la cuarta está aumentada), “F Bb Eb”, “G C F”, “A D G” y “Bb Eb A”. Este tipo de *voicing* parece que funciona especialmente bien en los acordes menores (modo dórico) o en los dominantes en los que se utiliza un sonido suspendido o pentatónico.

Estos *voicings* son aún más ambiguos ya que un determinado *voicing* cuartal de tres notas puede sonar como un *voicing* de muchísimos acordes distintos. No hay nada malo en eso. Sin embargo, si se quiere reafirmar el acorde/escala concreto que se está tocando, una forma de hacerlo es desplazar el *voicing* alrededor de la escala en movimiento paralelo. Si hay ocho tiempos de un mismo acorde, se puede tocar unos de estos *voicings* durante algunos tiempos y luego subirlos un semitono durante el resto. La técnica de alternar el *voicing* con la fundamental en el bajo o la fundamental y la quinta, también funciona bien. Por ejemplo, en el caso de un acorde G7 prolongado, se puede tocar “C G” en el primer tiempo, luego tocar algún *voicing* cuartal en movimiento paralelo durante el resto del acorde.

Al igual que con los *3/7 voicings*, estos *voicings* son adecuados para la mano izquierda en el piano o para la guitarra en *voicing* de tres o cuatro cuerdas. También pueden hacerse a dos manos o con cinco o seis cuerdas apilando por encima más cuartas, quintas u octavas. Por ejemplo, el *voicing* del acorde Cm7 puede ser “D G C” en la mano izquierda y “F Bb Eb” en la

derecha, o “Eb A D” en la izquierda y “G C G” en la derecha. En la canción “So What” del álbum *Kind Of Blue* se usaron *voicings* de tres intervalos de cuarta y una tercera mayor. Sobre un acorde de Dm7, los *voicings* que se emplearon fueron "E A D G B" y "D G C F A".

6.1.1.3. Voicings de poliacordes y supraestructuras

El fundamento de un *voicing* poliacorde es tocar dos acordes distintos al mismo tiempo, por ejemplo en un piano uno con la mano izquierda y el otro con la derecha. La relación entre los dos acordes determina la calidad del acorde resultante. En un piano siempre hay *voicings* de dos manos y en la guitarra de cinco o seis cuerdas. Estos *voicings* producen un sonido muy rico y complejo en comparación con lo visto hasta ahora.

El estilo más sencillo del *voicing* poliacorde es tocar dos tríadas; por ejemplo, en un piano, una tríada de C mayor en la mano izquierda y una tríada de D mayor en la derecha. Esto se escribe como D/C. Esta notación puede ser confusa ya que normalmente se interpreta como una tríada en D sobre una única nota C en el bajo; no siempre está claro cuándo se entiende que es un poliacorde. Rara vez se alude explícitamente a los poliacordes en la música escrita, por lo que no hay una forma estándar de escribirlos. Normalmente es uno mismo quien ha de buscar la ocasión de tocarlos.

Si se cogen todas las notas del *voicing* D/C y se ponen en una columna, se podrá comprobar que tanto describen una escala de C lidio como de C lidio dominante. Por lo tanto este *voicing* se puede usar sobre cualquier acorde para el que son apropiadas dichas escalas. Si se experimenta con otras tríadas sobre una tríada en C mayor, se verá que hay varias combinaciones que suenan bien y que describen escalas bien conocidas. Pero muchas de estas combinaciones llevan notas dobles, lo que se debe evitar tal como se dijo antes. Entre los poliacordes que no llevan notas dobles están Gb/C, que produce una escala de C disminuido HW; Bb/C, que produce una escala de C mixolidio; Dm/C, que produce una escala de C mayor o de C mixolidio; Ebm/C, que produce una escala de C disminuido HW; F#m/C, que también produce una escala de C disminuido HW; y Bm/C, que produce una escala de C lidio. Todos estos poliacordes se pueden usar como *voicings* para todos los acordes que cumplen con las correspondientes escalas.

Posiblemente se haya observado que Db/C, Abm/C, Bbm/C y B/C tampoco llevan notas dobles y que suenan muy interesantes, aunque, obviamente, no describen ninguna escala estándar. No hay reglas que indiquen cuándo se pueden tocar estos poliacordes como *voicings*. Cuando se consigue que las orejas se acostumbren a los especiales matices y disonancias de cada uno de ellos, se pueden encontrar situaciones en las que se los puede usar. Por ejemplo, el último poliacorde listado, B/C, suena bien cuando se utiliza como sustituto del Cmaj7, sobre todo dentro de una progresión ii-V-I, y especialmente al final de una canción. Si se desea puede resolverse sobre un *voicing* normal en Cmaj7.

También se pueden construir poliacordes parecidos con una tríada menor en la base. DB/Cm produce una escala de C frigio; F/Cm produce una escala de C dórico; Fm/Cm produce una escala de C menor; A/Cm produce una escala de C disminuido HW; Bb/Cm produce una escala de C dórico; y Bb/Cm produce una escala de C frigio. Además, D/Cm produce una escala interesante, con sonido estilo blues.

He mencionado antes que se deben evitar las notas duplicadas. Una forma de construir poliacordes que eviten duplicar las notas es reemplazar la tríada de la base con la tercera y la séptima, la fundamental y la séptima, o con la fundamental y la tercera de un acorde dominante. A los *voicings* contruidos de esta forma también se les llama supraestructuras. Siempre implican algún tipo de acorde de dominante.

Por ejemplo, hay varias posibles supraestructuras de C7. Una tríada Dbm sobre "C Bb" produce un acorde C7b9b5. Una tríada D sobre "E Bb" produce un acorde C7#11. Una tríada Eb sobre "C E" produce un acorde C7#9. Una tríada F# sobre "C E" produce un acorde C7b9b5. Una tríada F#m sobre "E Bb" produce un acorde C7b9b5. Una tríada Ab sobre "E Bb" produce un acorde C7#9#5. Una tríada A sobre "C Bb" produce un acorde C7b9.

Encontrará que necesitará mucha práctica para conseguir familiarizarse suficientemente con estos *voicings* y poderlos tocar a demanda. Es conveniente elegir unas pocas melodías y planear con antelación dónde usarlos. Merece la pena. La variedad y riqueza que introducen harán que su vocabulario armónico crezca mucho.

6.1.1.4. Voicing cercano y drop²²

El *voicing* más sencillo para un acorde de cuatro notas es el cercano, en el que todas las notas del acorde se ponen lo más juntas posible. Por ejemplo, el *voicing* cercano de un acorde de C7 podría ser “C E G Bb”. Aquí la cercanía está referida a la posición fundamental porque el C, la fundamental, está en su base. Este acorde también podría tener un *voicing* cercano como “E G Bb C”, también llamado primera inversión porque la fundamental se ha invertido colocándose arriba. La segunda inversión sería “G Bb C E” y la tercera “Bb C E G”.

Se crea un *drop voicing* a partir de un *voicing* cercano aunque bajando una de sus notas una octava. Si es la segunda nota de arriba la que se baja, se llama *voicing drop 2*; si es la tercera, *voicing drop 3*. Para un acorde de C7 cuyo estado fundamental es “C E G Bb”, el *voicing drop 2* correspondiente es “G C E Bb”. La segunda nota empezando por arriba, G, se ha bajado una octava. El *voicing drop 3* sería “E C G Bb”. Los *voicing drop 2* y *3* también se pueden construir a partir de las inversiones de los acordes. En el piano, la nota bajada normalmente tiene que tocarse con la mano izquierda, por lo que casi siempre suelen ser *voicing* a dos manos. Los intervalos de estos *voicings* los convierte en perfectamente adecuados para la guitarra.

Los *voicings* cercano y *drop* son eficaces en la armonización de una melodía, sobre todo en el contexto de un solo. Se puede armonizar cada nota de la melodía con un *drop voicing* distinto, dejando arriba del acorde la nota de la melodía. Los pianistas y guitarristas suelen usar este método en sus propios solos. Cuando una frase lleva todas sus notas acompañadas por un *voicing* cercano o *drop*, se dice que está armonizada con *block chords*. Red Garland, Dave Brubeck y Wes Montgomery tocaron con regularidad solos de *block chords*.

²² Descenso, bajada. N.T.

6.1.1.5. Voicings basados en otras escalas

Hay otras formas lógicas de construir *voicings*; demasiadas para poderlas describir aquí. La mayoría de las estrategias que se emplean se parecen en que se asocia una escala a cada acorde y se construye el *voicing* a partir de las notas de dicha escala. Al usar este método de las escalas, cada uno puede idear sus propios patrones para el *voicing*. Por ejemplo, una segunda con una tercera puesta encima crea un sonido que es usado por muchos pianistas, es algo disonante pero no demasiado recargado. A un acorde de Fmaj7, por ejemplo, se puede aplicar este formato en cualquier posición de sus escalas asociadas, F lidia o F mayor. Dado que la escala de F mayor contiene una nota a evitar (Bb), normalmente se puede optar por la escala lidia con el B natural, para que los *voicing* que se generen no contengan ninguna nota a evitar. Los patrones concretos que se han descrito antes darían "F G B", "G A C", "A B D", "B C E", "C D F", "D E G" y "E F A" sobre una escala lidia en F.

La mayoría de estos *voicings* son muy ambiguos, en el sentido de que no identifican con facilidad el acorde. Sin embargo, al igual que con los *3/7 voicings* y los *voicings* cuartales, la presencia de un bajista o simplemente el contexto de la progresión de acordes que se está tocando, permitirá casi cualquier combinación de notas de una determinada escala para construir un *voicing* aceptable para el acorde asociado.

Es posible que Vd. quiera experimentar con diferentes patrones y diferentes escalas para ver si puede encontrar algún *voicing* que particularmente le guste. Con frecuencia la meta no es encontrar un *voicing* que describa por completo un determinado acorde, sino más bien encontrar un *voicing* que transmita un sonido determinado sin destruir gravemente el acorde. Podría pasar que en un momento determinado de la música quisiera escuchar la autoridad característica de una quinta perfecta, o la disonancia propia de una novena menor o un *cluster* de varias notas separadas entre sí un intervalo de segunda, pero sin que suene con el característico mal sonido de una selección de notas totalmente al azar. Pensar en la escala asociada y situar en ese contexto el sonido que Vd. crea, le proporciona una forma

lógica y fiable de conseguir el sonido que busca sin comprometer la armonía.

6.1.2. Rearmonización

De vez en cuando un acompañante puede rearmonizar una progresión de acordes para mantener el interés, introducir contrastes o crear tensión. Esto supone reemplazar algunos de los acordes escritos o esperados con otros acordes inesperados. Un tipo de rearmonización son las sustituciones, como las de tritono.

Algunos músicos emplean mucho tiempo intentando distintas rearmonizaciones al trabajar sobre una melodía. Sin embargo, a no ser que le digan al solista de antemano lo que están haciendo, muchas de las rearmonizaciones que puedan desarrollar no serán adecuadas para el acompañamiento, puesto que el solista tocará desde un conjunto distinto de cambios. Hay algunas rearmonizaciones sencillas que se puede emplear sin molestar demasiado al solista. La sustitución de tritono es un ejemplo; cada vez que se pide un acorde de séptima dominante, el acompañante puede sustituirlo con un acorde de séptima dominante pero a un tritono de distancia. Esto crea exactamente el mismo tipo de tensión que se crea cuando el solista ejecuta la sustitución. Otra rearmonización sencilla es cambiar la calidad de acorde. Es decir, tocar un D7alt en lugar de un Dm, etc.

Otra rearmonización corriente es reemplazar el acorde de dominante por una progresión ii-V. Ya se demostró esto al hablar de las progresiones blues; una de las progresiones reemplazó el acorde F7 del compás 4 con un Cm7 - F7. Esto se suele hacer mucho al final de una frase, llevando hacia la tónica del principio de la siguiente frase. Muchas de las escalas elegidas por el solista y que ha estado usando sobre el acorde F7 también funcionarán sobre el acorde Cm7, por lo que esta rearmonización no suele crear demasiada tensión. Esta técnica se puede combinar con la sustitución de tritono para crear una rearmonización más compleja. Más que reemplazar el V con un ii-V, primero reemplace el V con su sustitución

tritonal y luego sustitúyala con un ii-V. Por ejemplo, en el compás 4 del F blues, primero sustituya el F7 con el B7 y luego reemplácelo con Fm# - B7.

Otro tipo de rearmonización supone el uso de alternancias. En lugar de tocar varios compases con un mismo acorde, el acompañante puede alternar entre éste y el acorde un semitono por arriba o por abajo, o un acorde dominante una quinta más abajo. Por ejemplo, sobre un acorde de G7 se podría alternar entre G7 y Ab7, o entre G7 y F#7, o entre G7 y D7. Esto es especialmente habitual en los estilos basados en el rock, donde la alternancia se ejecuta en el ritmo. Si la alternancia se ejecuta de forma regular, por ejemplo durante la duración de un *chorus* completo o incluso durante toda la canción, el solista debe ser capaz de volver a ella y controlar la cantidad de tensión producida por seguir la corriente a la armonización o por tocar contra ella. Es decir, el solista puede rebajar la tensión cambiando las escalas a medida que Vd. cambia los acordes, o aumentar la tensión manteniendo la escala original.

6.1.3. Ritmos de acompañamiento

Una vez que se eligen las notas que se quieren tocar, se ha de decidir cuándo hacerlo. No es cuestión simplemente de tocar notas enteras o medias; el acompañamiento debe ser rítmicamente interesante, aunque no tanto que distraiga al solista o al oyente.

Existen unas cuantas líneas directrices a tener presentes a la hora de hacer el acompañamiento rítmico. Debido a que no hay mucha teoría a la que echar mano, el primer consejo que puedo dar es que se escuche a los otros acompañantes. Con demasiada frecuencia se tiende a ignorar a todos a excepción del solista. Algunos pianistas que merece la pena escuchar son Bud Powell, Thelonious Monk, Horace Silver, Bill Evans, Wynton Kelly, Herbie Hancock y McCoy Tyner. Los pianistas también deben oír a los guitarristas y a los “*mallet players*”²³; a veces la limitación de esos instrumentos puede facilitar el acceso a ideas a las que no se podría llegar de otro modo.

²³ Músicos cuyo instrumento se toca con macillos, o pequeñas mazas, como son la marimba, el xilófono, el vibráfono, etc. N.T.

Los guitarristas deben escuchar a los pianistas, pero también a guitarristas como Herb Ellis, Joe Pass y Wes Montgomery. Es frecuente que los guitarristas toquen junto a los pianistas y, cuando lo hacen, su estilo pueda ser distinto de cuando son ellos los únicos que acompañan con sus acordes. Por ejemplo, algunos guitarristas tocan sólo acordes breves en cada tiempo si hay un pianista que aporta la mayoría del interés rítmico. Otros dejarán de tocar. Por esta razón es especialmente importante escuchar a los guitarristas en distintos contextos.

También se deben escuchar grabaciones que no tengan ningún tipo de acompañamiento de acordes, como alguno de los álbumes de cuartetos de Gerry Mulligan, Chet Baker, o incluso Ornette Coleman. Intente tocar a la vez con ellos. Será difícil porque la música se grabó con el conocimiento de que no habría acompañamiento de acordes; por lo que el solista y los demás acompañantes tenderán a dejar muy poco sitio al piano o a la guitarra. Practicar el acompañamiento en esta clase de situaciones puede serle muy útil para evitar tocar en demasía. Los que se inician en el acompañamiento, al igual que los que empiezan a hacer solos, tienden a tocar demasiado. Del mismo modo en que el silencio puede ser una herramienta efectiva mientras se toca un solo, aún puede ser incluso más cuando se acompaña. Deje que el solista trabaje junto al bajista y al percusionista durante algunos compases o, a veces, incluso más. Parar de tocar y dejar al solista sin un acompañamiento de acordes se llama “*strolling*”²⁴. McCoy Tyner, Herbie Hancock y Thelonious Monk a veces hacen solos así.

Suele ser de ayuda el imaginarse que uno es parte integrante del fondo de una configuración musical estilo *Big Band*. Cuando se sienta cómodo con una determinada progresión de acordes y ya no tenga que concentrarse únicamente en tocar las notas “correctas”, puede dedicarse al contenido rítmico e incluso melódico del acompañamiento que realiza. Escuche el acompañamiento musical que hace la *horn section* en algunas grabaciones de *Big Band* como las de Count Basie, para ver cómo es un acompañamiento melódico.

Algunos estilos de música requieren determinados patrones rítmicos. Por ejemplo, muchas formas de música anteriores a la época Bebop empleaban un patrón en la mano izquierda llamado “*stride*” que consistía en ir

alternando una nota grave en el tiempo uno y tres, con un *voicing* en el dos y cuatro. Muchos estilos basados en el rock también dependen de patrones rítmicos que, en ocasiones, son específicos de la propia canción. Aunque los estilos derivados de la música brasileña, como la bossa nova y la samba, no tienen unos patrones de acompañamiento bien definidos cuando los tocan los músicos de jazz, otros estilo del *Latin Jazz*, sobre todo las formas afro-cubanas llamadas salsa, usan un motivo repetido cada dos compases que se llama montuno. Un patrón rítmico típico es "and-of-one, and-of-two, and-of-three, and-of-four; one, two, and-of-two, and-of-three, and-of-four". Estos dos compases se pueden invertir si también se invierte el patrón de la percusión subyacente (ver más adelante). Está fuera del alcance de este manual hacer una descripción completa del papel del piano en al *Latin Jazz* y en otros estilos. Se puede encontrar una buena discusión en el *The Jazz Piano Book* de Mark Levine.

En la mayoría de los estilos, el aspecto más importante del acompañamiento es comunicarse con el solista. Esta comunicación puede tomar varias formas. Por ejemplo, la pregunta y respuesta, en la que básicamente lo que uno hace es intentar ser el eco o responder a lo que el solista toca. Esta técnica es particularmente efectiva si el solista parece que toca frases breves y sencillas, con pausas entre ellas. Si el solista está trabajando en un motivo rítmico repetido, se puede anticipar el eco y, en realidad, tocar todo el tiempo con el solista. A veces también se puede conducir al solista en direcciones que, de otro modo, no podría haber elegido. Por ejemplo, podría empezar un motivo rítmico repetido que animara al solista a hacerle el eco. A algunos solistas les gusta este tipo de acompañamiento agresivo, pero a otros no. Tendrá que ensayar mucho con cada solista para saber lo lejos que puede llevarle.

6.2. El bajo

La función del bajo en una sección de ritmo tradicional es algo distinta de la de los instrumentos que dan acordes. Del mismo modo que el pianista, un bajista normalmente debe apoyar los cambios de acordes, sólo que el

²⁴ Pasear. N.T.

bajo habitualmente pone el acento en las fundamentales, terceras y quintas más que en cualquier extensión o alteración. En las formas tradicionales de jazz el bajista también tiene un papel muy importante como metrónomo; tanto como el batería, si no más. Por esto los bajistas suelen tocar líneas de *walking bass* que consisten, casi en exclusiva, en negras o ritmos que hacen mucho hincapié en el tiempo.

En este sentido, aprender a tocar líneas de bajo es más fácil que aprender a tocar solos o *voicings*. Uno no se tiene que preocupar demasiado por los ritmos que ha de tocar y, además, tampoco hay muchas notas a elegir. Cuando se escucha a los grandes bajistas como Ray Brown o Paul Chambers, se observa hasta qué punto su ejecución es de tiempo de negras o de líneas basada en escalas.

Cuando un pianista toca un solo suele ser frecuente que tenga que proporcionarse él mismo su propio acompañamiento de bajo, por lo que los pianistas también deben aprender cómo construir una buena línea de bajo.

6.2.1. Líneas de *walking bass*

Existen ciertas directrices a considerar para construir líneas de bajo que suenen bien. Primero, se debe tocar la fundamental del acorde en el primer tiempo de ese acorde. Segundo, el tiempo anterior debería ser una nota a un tono o medio de distancia. Por ejemplo, si un acorde de F7 aparece en el tiempo “uno” de un compás, entonces normalmente se toca un F en ese tiempo. Por lo común se esperaría que se hubiera tocado en el último tiempo del compás anterior un E, Eb, G o Gb, dependiendo del acorde. Si el acorde anterior fuese C7, entonces se podría tocar un E o un G puesto que ambos van asociados a la escala mixolidia. O también se podría pensar en una escala disminuida HW o alterada para el C7 y tocar entonces un Eb o Gb. El Gb es también la fundamental del acorde de dominante a un tritono de distancia, lo que ya se ha descrito como una buena sustitución. Por lo tanto el Gb es especialmente una buena elección. No es necesario que se tenga que justificar la nota en el contexto del acorde; se la podría considerar como una anticipación para acceder al primer tiempo del compás siguiente.

Estas dos primeras directrices se ocupan de dos tiempos por cada acorde. En algunas canciones, como las basadas en *rhythm changes* es lo único que se necesita para casi todos los acordes, así que la línea de bajo estará determinada casi por completo por la progresión de los acordes. Pero es posible que uno quiera cambiar esas líneas. Pues del mismo modo que no se precisa que siempre se toque la fundamental, tampoco es necesario que se hagan aproximaciones por tonos o semitonos. Recuérdese que son sólo directrices para empezar.

Si se encuentra con que tiene que rellenar más de dos tiempos con un determinado acorde, una manera de resolver esto es cogiendo notas de cualquier escala asociada y luego siguiendo su movimiento paso a paso. Por ejemplo, si la progresión de acordes es desde C7 a F7 y se ha decidido ya tocar “C, x, x, Gb” para el acorde de C7, entonces se puede colocar en las x el D y el E implícitos en la escala lidia dominante, o el Bb y Ab implícitos en la escala alterada. Cualquiera que sea la elección que se haga también está implicada la escala de tonos enteros. Otro patrón popular sería “C, D, Eb, E”, donde el Eb se usa como una anticipación entre el D y el E. Es probable que descubra otros patrones y que termine por usarlos mucho. No está bien visto que cuando se toca un solo se toquen patrones porque es justamente donde se espera que Vd. sea lo más creativo posible. Sin embargo, cuando acompaña, los patrones, como los aportados por los *voicings* por ejemplo, pueden ser una manera efectiva de apoyar consistentemente la armonía. Si es Vd. un bajista, se espera que toque prácticamente todos los tiempos de todos los compases durante toda la pieza. Normalmente es más importante ser sólido y fiable que ser lo más creativo posible.

6.2.2. Pedal

El término pedal se refiere a una línea de bajo que se mantiene fija en una nota mientras va cambiando la armonía. Algunas canciones como “*Naima*” de John Coltrane en el álbum “*Giant Steps*”, llevan escrito explícitamente un pedal, bien sea con la notación “Eb pedal” encima de los cuatro primeros compases, bien sea sobre los símbolos de los acordes, como

| Dbma7/Eb | Ebm7 | Amaj7#11/Eb Gmaj7#11/Eb | Abmaj7/Eb |.

Cuando vea que una canción lleva indicado explícitamente un pedal, eso significa que ha de parar el *walking bass* y tocar sólo notas completas.

También puede encontrar por su propia cuenta oportunidades de usar el pedal. En una progresión ii-V-I a menudo se usa la quinta como un pedal. Por ejemplo, se puede tocar el G en la progresión | Dm7 | G7 | Cmaj7 | o sólo en los dos primeros compases. En el Dm7, el G en el bajo hace que el acorde funcione como un G7sus. Por consiguiente la resolución sobre el acorde de G7 imita el uso tradicional clásico de las suspensiones, que siempre resuelven así. Esto también se hace habitualmente en progresiones que alternan entre el ii y el V, como en | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 | Dm7 | G7 |.

6.2.3. Contrapunto

Scott LaFaro inició una pequeña revolución en la forma de tocar el bajo en el jazz a principio de los 60 mediante el uso del contrapunto. Sus líneas de bajo tenían casi tanto interés rítmico y melódico como la melodía o solo a los que acompañaba. Esto puede distraer a algunos solistas y a algunas audiencias, pero mucha gente encuentra el efecto emocionante.

Una oportunidad para usar el contrapunto suele aparecer en las baladas o en las melodías de swing de tiempo medio, en donde la melodía tiene notas largas o silencios. Uno de los ejemplos más famosos de contrapunto de Scott LaFaro se encuentra en la versión de “*Solar*” grabada por Bill Evans, Scott LaFaro y Paul Motian en el álbum *Sunday At The Village Vanguard*. La melodía es básicamente de negras y con redondas al final de cada frase. Scott toca notas largas mientras que la melodía se mueve, y partes que se mueven mientras que la melodía está parada.

Bob Hurst tiene otra forma de acercarse al contrapunto. Más que tocar líneas que mantienen su propio interés melódico o rítmico, toca líneas que crean tensión rítmica en su interacción con el tiempo. Una técnica que usa con frecuencia es tocar seis notas en cuatro tiempos o dos tresillos de negras por compás. Suena como si tocara en tres mientras que el resto de la

banda toca en cuatro. Este tipo de contrapunto rítmico es difícil de mantener y puede confundir a los músicos inexpertos.

Cuando experimente con el contrapunto recuerde que su papel es normalmente el tranquilo de un acompañante. Su meta es dar apoyo a los músicos a los que acompaña. Si la complejidad resultante los deja tirados o produce demasiada tensión rítmica por sí misma, entonces puede que no sea una buena técnica a usar. Ha de emplear su propio criterio para decidir cuándo la música se beneficia del uso del contrapunto.

6.2.4. Otros patrones del bajo

Las técnicas que se han descrito anteriormente son aplicables a la mayoría de los estilos de jazz. Sin embargo, determinados estilos imponen sus propios requisitos particulares al bajista. Un *two-beat feel* o *half time feel* significa tocar solo en los tiempos uno y tres en un compás de 4/4. En ocasiones se emplea un *two-beat feel* en el encabezamiento de los estándares. Cuando se toca en compás de 3/4, se pueden tocar líneas de *walking bass* o tocar sólo en el primer tiempo de cada compás. Muchos estilos *Latin Jazz* usan un sencillo patrón basado normalmente en alternar fundamentales y quintas. La bossa nova hace uso de la fundamental en “one” y la quinta en “three”, con una aceleración de una corchea en el “and-of-two” y, o bien otra en el “and-of-four” o bien una negra en “four”. La samba es parecida pero se toca con *double-time feel*, lo que quiere decir que suena como si el tiempo básico fuera dos veces más rápido de lo que en realidad es. Se toca la fundamental en “one” y “three” mientras que la quinta se toca en “two” y “four”, con una aceleración de una semicorchea antes de cada tiempo. El mambo y otros estilos cubanos usan el ritmo “and-of-two, four”. El último tiempo está unido al “one” del compás siguiente.

Está fuera del alcance de este manual una descripción completa de todos los distintos estilos. Hay unos pocos libros que pueden ayudar a construir patrones para diferentes estilos; uno de ellos es el *Essential Styles For The Drummer And Bassist*. Por ahora todo lo que puedo hacer es repetir la

recomendación de Clark Terry, “imitad, asimilad, innovad”. Escuche tantos estilos distintos como pueda y aprenda de lo que oiga.

6.3. Percusión

Igual que en el bajista, uno de los papeles del percusionista en las formas tradicionales del jazz es tocar un tiempo constante. Pero cuando digo constante lo digo respecto al tiempo y no que uno no pueda ser creativo y variar sus patrones. Yo no puedo arrojar mucha luz sobre las técnicas específicas de la percusión, pero puedo describir algunos patrones y estilos básicos y darle algunos consejos prácticos sobre otros aspectos del papel del percusionista.

El tiempo básico del swing 4/4 está formado de dos componentes: el patrón del plato y el de los platillos. El patrón fundamental del plato es el “1, 2 and, 3, 4 and” o “ding ding-a ding ding-a” tocado con el swing del tiempo de corcheas. Habitualmente los platillos están cerrados en el “two” y el “four”. Esto es lo que cualquier caja de ritmos sencilla tocará cuando se selecciona la configuración de “swing”. Este patrón es apropiado para la mayoría de las canciones de jazz, especialmente los estándares cuyo tiempo es medio o rápido, o las melodía Bebop. Otras canciones más lentas como las baladas tienen como patrón principal el uso de las escobillas sobre tambor en lugar de las baquetas en el plato. Hay algunos libros que pueden ayudar en la construcción de patrones para otros estilos; uno de ellos es *Essential Styles For The Drummer And Bassist*. Los estilos más importantes que se espera que Vd. toque se describen a continuación.

El ritmo *shuffle* básico es un ritmo de corcheas en el plato y a veces en el tambor. Normalmente los tiempos segundo y cuarto se acentúan con más fuerza. El vals básico del jazz o patrón de *swing* 3/4 es de "one, two, and-of-two, three" o "ding ding-a ding" en el plato, con los platillos en el “two”. Otras variaciones incluyen el uso de los platillos en “two” y “three”, o en los tres tiempos; otra es añadir el tambor en el “and-of-two” o en el “and-of-one” y en el “three”.

Debe ser capaz de tocar tres formas de *Latin Jazz*: la bossa nova, la samba y el mambo. La esencia de la mayoría de las formas de *Latin Jazz* es la clave, que es un tipo de patrón rítmico. La clave básica dura dos compases y consiste en "one, and-of-two, four; two, three". Existen también una clave africana, también llamada clave rumba, en la que la tercera nota se toca en el "and-of-four" en lugar de sobre el tiempo. La bossa nova usa una variación de esta clave básica en la que la última nota cae sobre el "and-of-three" y no en el tiempo. Estos patrones de clave también se pueden invertir, o sea que se intercambian los dos compases. Normalmente la clave se toca con golpes sobre el borde del tambor en una batería tradicional, aunque es frecuente que no lo toque el batería, en cuyo caso puede tocarlo un percusionista auxiliar.

Algunas composiciones como "*The Sidewinder*" de Lee Morgan o "*Sister Cheryl*" de Tony William, tienen patrones de percusión únicos que están asociados indeleblemente con ellas. Probablemente es más útil para los percusionistas que para el resto de los músicos el escuchar las grabaciones de una canción que se va a interpretar antes de intentar tocarla, ya que los *fakebooks* generalmente no traen demasiados consejos prácticos para la percusión.

Un buen percusionista no tocará el mismo patrón una y otra vez durante toda una canción. Posiblemente quiera variar el patrón, quizá tocando sólo negras en el plato o variando el ritmo a "ding-a ding dinga ding" de vez en cuando. O quizá podría tocar los platillos en cada tiempo. También podría emplear los otros instrumentos de percusión, como el tam-tam, como parte de su ritmo básico para una canción. Tony Williams es un maestro en ese tipo de cambio de patrones.

A veces un percusionista puede tocar un ritmo sencillo de dos tiempos durante el encabezamiento y luego pasar directamente a cuatro en los solos. Una de las formas más sencillas de cambiar el sentido de una pieza es cambiar los platillos por el patrón del plato, por ejemplo cuando se produce un cambio de solistas o para señalar el puente de una canción. Otro papel importante del percusionista es marcar el formato de una melodía. La mayor parte de las canciones típicas tienen un formato de *chorus* de 4 u 8 compases. Al final de cada uno de ellos, el percusionista suele tocar un patrón más complejo o suele rellenar el tránsito al siguiente *chorus*. Otra táctica es la de cambiar el ritmo básico de un *chorus* a otro. Si Vd. es

percusionista debería tener presente el formato de la canción y saber dónde están los cambios, las introducciones o las codas. Si es necesario, debe ser capaz de cantar la melodía para Vd. mismo durante los solos para de ese modo poder perfilar el formato para el solista. Así ayudará al solista a no perderse al permitirle reconocer, por ejemplo, cuándo ha llegado Vd. al puente. Normalmente el solista se encuentra organizando sus propias frases sobre las líneas del formato original. Al no separarse del formato, Vd. fomentará que desarrolle sus ideas. Art Blakey es un maestro en tocar el formato y apoyar de ese modo a los solistas.

Un instrumentista puede hacer interrupciones deliberadas en sus frases mientras toca un solo. Igual que el pianista y el bajista, el percusionista puede decidir rellenar esos silencios con algún tipo de frase de respuesta o contrarritmo. Los percusionistas también pueden crear tensión usando polirritmos, que son dos o más ritmos superpuestos uno a otro; por ejemplo tres contra cuatro. Un percusionista puede intentar tocar él mismo dos ritmos distintos o trabajar con el bajista u otro acompañante o incluso el solista, para crear entre todos un polirritmo. Pero, al igual que ocurre con el uso de contrapunto en las líneas del bajo, se necesita equilibrar el deseo de hacer variaciones polirrítmicas con la toma de conciencia del desorden o caos que resultaría si se fuera demasiado lejos.

Puesto que todos dependen de que el percusionista mantenga el tiempo exacto, es esencial la estabilidad rítmica. De todos modos, también es importante el interés rítmico de la percusión y resulta vital durante los solos de batería. La percusión no es sólo ritmo. Si Vd. es percusionista no podrá tocar líneas interesantes en el sentido tradicional melódico o armónico, pero puede variar el timbre de sus líneas tocando tambores o platos de diferentes tonos. También debe pensar melódicamente cuando toque la percusión.

6.4. Otros instrumentos

El empleo de otros instrumentos para hacer el acompañamiento, como los instrumentos de viento en metal y madera, suele limitarse a tocar unos cuantos riffs de fondo o algunas frases repetidas. Este tipo de

acompañamiento es frecuente en las bandas de blues. Normalmente se trata de que unos tocan una línea sencilla basada en la escala de blues y otros la recogen y la repiten.

Las formas del Free Jazz permiten un acompañamiento menos estructurado. Si se oye el *Free Jazz* de Ornette Coleman o el *Ascension* de John Coltrane, se podrá apreciar que los instrumentos de viento en metal y madera que no están haciendo solos son libres de tocar las figuras de fondo que quieren. Habitualmente el resultado es cacófono, pero si es éste el efecto buscado, entonces no es malo en sí mismo.

En el otro extremo del espectro están los arreglos en complicados fondos para la *horn section* que las Big Bands suelen llevar ya escritos para acompañar sus solos. Los arreglos para estas secciones son parecidos a los acompañamientos que hacen los pianos porque las distintas partes forman *voicings* de acordes y, al igual que ellos, se utilizan de una forma rítmica interesante. Estas partes suelen ser generalmente más suaves y melódicas que un típico acompañamiento de piano porque en el piano suelen improvisarse mientras que los arreglos para la *horn section* ya están preparados con antelación. Además de que es más fácil para estos instrumentos tocar líneas melódicas basadas en los *voicings* de los acordes que para un pianista. Es frecuente que los arreglos para la *horn section* pongan el énfasis más en la articulación –variaciones en el ataque y su dinámica– de lo que un piano es capaz. De entre los métodos empleados para hacer los arreglos de la *horn section* pueden destacarse la utilización del *sforzando* o notas de repentina sonoridad; la alternancia de pasajes de *staccato* (notas breves) y *legato* (notas largas); las notas *bent*²⁵ que son notas que brevemente alteran su tono al ser tocadas; y las *falloffs*²⁶, o notas en la que el intérprete baja rápidamente el tono, a veces una octava o más, al terminar una frase.

Para poder utilizar el acompañamiento de la *horn section* no es necesario tocar en una Big Band o ser un consumado arreglista. Normalmente con dos o tres instrumentos es suficiente para poder tocar figuras de fondo interesantes. Para hacer los *voicings* de esta sección se suelen usar la mayoría de los principios utilizados en los *voicings* del piano. Son especialmente efectivos los *drop voicings*. Cuando sólo hay dos

²⁵ Corruptas. N.T.

²⁶ Deterioro notable en calidad y cantidad. N.T.

instrumentos, suele funcionar bien las líneas que se mueven paralelamente en terceras. Escuche *The Birth Of The Cool* de Miles Davis o cualquier grabación de Art Blakey con los *Jazz Messengers* para desarrollar ideas de cómo hacer arreglos para conjuntos relativamente pequeños. El libro *Arranging And Composing* de David Blaker también puede ayudarle para empezar.

7. Tocar con otros

Tan pronto como pueda conseguir un grupo adecuado de músicos, debe empezar a tocar en grupo. Esto le va a servir de muchas maneras. Primero porque si varios intérpretes se encuentran aproximadamente en el mismo nivel de habilidad, pueden aprender junto. Si uno está más avanzado que el resto, puede ayudarles. Una buena sección rítmica suele dar ideas al solista o ayudarle a coger confianza para arriesgarse más. Por otro lado se debe evitar la tentación de tener demasiados instrumentistas en la *horn section* porque las melodías se alargarán más y más para dar tiempo a que todos pudieran tocar su solo. La sección de ritmo terminaría por cansarse de la progresión de acordes y los solistas se irían impacientando en la espera de su turno. Es probablemente contraproducente un grupo de más de ocho instrumentistas.

7.1. Organización

Cuando se haya reunido un grupo de gente adecuado, se ha de decidir qué tocar. Ayuda el que todos tengan acceso a los mismos *fakebooks*. De este modo, cuando alguien pida una canción se tendrá la seguridad razonable de que todos la tendrán en sus libros. Se recomienda el *The New Real Book* de Chuck Sher porque dispone de versiones transportadas a la mayoría de instrumentos de viento y contiene una buena variedad de canciones. Es bueno acordar por adelantado qué canciones se trabajarán porque así todos tendrán la oportunidad de familiarizarse con los cambios.

Aunque no es necesario nombrar un jefe para el grupo, será útil que alguien elija las canciones, decida el orden de los solistas, marque el tiempo, haga el conteo de la canción y se preocupe de mantener las cosas en movimiento. No es necesario que esta persona sea el mejor músico del grupo, pero sí que debe ser alguien con recursos de mando o de organización.

7.1.1. El principio

Una vez que se haya creado el grupo, es preciso no olvidar las cosas que se han explicado sobre el formato. Normalmente lo primero que se tocará será la melodía. Se puede decidir tocar al unísono cuando se está aprendiendo una canción, pero también se debe dar una oportunidad a cada intérprete de tocar el encabezamiento él solo; de ese modo se conseguirá que todos trabajen su propia y personal versión aunque sólo sea tocando la melodía. Luego, ya en la interpretación, es más interesante para el auditorio escuchar la melodía interpretada por uno sólo más que por todos a la vez. Esto vale sobre todo para las baladas. De todos modos, las melodías rápidas del Bop se suelen tocar al unísono.

En canciones con formato de 32 compases se suele tocar el encabezamiento sólo una vez. En el caso de las melodías blues u otras formas más breves normalmente se tocan dos veces. Las melodías de casi todas las canciones terminan en el penúltimo compás del formato. Por ejemplo, la canción “*Sandu*” de Clifford Brown que es un blues de 12 compases, termina en el primer tiempo del compás 11. Normalmente la sección de ritmo deja de tocar en los dos últimos compases para permitir que el primer solista interprete dos compases sin acompañamiento (pausa solista). En algunas canciones como “*Moment’s Notice*” de John Coltrane, esta pausa aparece en cada *chorus*, aunque lo corriente es que se haga sólo como paso al primer solo o, como mucho, como paso a cada solo.

7.1.2. La mitad

Una vez que llegue a su solo estará un tiempo a su aire, aunque debe escuchar lo que hacen todos a su alrededor, nutriéndose de lo que están tocando y dirigiéndolos con su propia interpretación. Es la ocasión de aplicar la técnica que ha venido aprendiendo hasta este momento. Piense melódicamente. Dése la oportunidad. ¡Diviértase!

He dicho varias veces que un solo debe contar una historia. Lo que quiero decir es que debe haber una clara exposición, desarrollo, clímax y final. Si tuviera que hacer el gráfico de un buen solo se vería que empieza con un nivel bajo que lentamente va construyendo un clímax, tras el cual amaina para conducir al siguiente solista o lo que sea que vaya detrás. A menudo los principiantes tienen dificultad para decidir cuántos *chorus* tocarán. Esto es algo que cambia con cada interpretación. Charlie Parker normalmente usa uno o dos en sus grabaciones, aunque esto se debe en parte a las limitaciones del formato 78 RPM. En cambio John Coltrane ocupa docenas de *chorus*, sobre todo en las interpretaciones en directo. Cuando hay muchos solistas es mejor quedarse en la zona breve para evitar terminar aburriendo a todos. En cualquier caso, a medida que se aproxime al final de su solo debe encontrar la forma de hacérselo saber al resto de músicos para que puedan decidir quién es el próximo, o si quieren negociar cuatros o atacar el encabezamiento de salida.

Si lo que se quiere es negociar cuatros tras el último solo, habitualmente alguien lo da a entender enseñando cuatro dedos de forma que se puedan ver. Normalmente los solistas vuelven a tocar en el mismo orden en que tocaron al principio, dándose a cada uno cuatro compases. A menudo se salta al bajista; otras veces también al pianista. Lo habitual es que el batería se coja cuatro compases entre cada solista. La intensidad de las frases de cuatro compases será normalmente de un nivel consistentemente alto, más que durante los solos originales; y los solistas deben intentar desarrollar y construir sobre las ideas de los demás. Se puede repetir este ciclo tanto como se desee; normalmente alguien moverá la cabeza para indicar cuándo volver al encabezamiento.

7.1.3. El final

Sin duda alguna el final de las canciones es el momento más difícil para mantenerse juntos. Cuando se ha tocado una determinada canción varias veces con el mismo grupo de gente es cuando se puede decir que el final está planificado y ensayado. Pero cuando se toca por primera vez con un grupo concreto, casi siempre el final resulta un caos. A pesar de eso no se conocen demasiados trucos de los que echar mano. Cuando se haya

familiarizado con los finales básicos, lo que único que queda es que alguien actúe como líder y conseguir que todos le sigan.

El final más fácil y que suele utilizarse en las canciones rápidas del Bebop, es el cortar de golpe la canción tras la última nota. Esto vale para las canciones de *rhythm changes* como “*Otelo*” y otras formas Bop como “*Donna Lee*”. Una variación sería la de mantener la última nota. O también la de cortar de golpe la última nota y luego repetirla y mantenerla tras unos cuantos tiempos de silencio. Esto se suele hacer sobre todo en formatos de 32 compases en los que la melodía termina en el primer tiempo del compás 31. Se interrumpe esta nota, pero luego se repite y se mantiene durante el primer tiempo del compás 32, o como una anticipación en el cuarto tiempo o en el “and” del cuarto tiempo del compás 31.

Otro final corriente en las baladas y en las canciones de swing lento es el ritardando. Sencillamente se va haciendo más lento el tiempo de ejecución en los dos o tres últimos compases y se termina con la última nota de la melodía, que puede mantenerse tanto como se desee. Una variación de esta técnica es pararse en la penúltima nota o en cualquier nota cerca del final que caiga en el penúltimo acorde y que un solista toque sin acompañamiento una cadenza, advirtiéndose así al resto de la banda que se reúnan con él para la última nota.

Un final muy común cuando se tocan canciones de ritmos medios o más rápidos, es tocar los últimos compases tres veces antes de la última nota. En un formato de 32 compases en el que la última nota está en el primer tiempo del compás 31, se puede tocar el formato hasta el final del compás 30, luego tocar otra vez el 29 y 30, y luego otra vez antes de, finalmente, tocar el compás 31. Esto se puede combinar con el ritardando o la cadenza, o sencillamente interrumpiendo la última nota.

Otro modo de abordar el final es con el III-VI-ii-V *turnaround*²⁷. Si la canción termina con una cadencia ii-V-I en los últimos cuatro compases, entonces se puede reemplazar el acorde I último con la progresión III-VI-ii-V de cuatro compases que se puede repetir varias veces. Por ejemplo, en el tono de F, si la canción termina

| Gm7 | C7 | F | F |,

²⁷ Vuelta. N.T.

entonces se puede reemplazar por

| Gm7 | C7 | A7alt D7alt | Gm7| C7 | A7alt | D7alt | Gm7 | C7 | ...

También se puede hacer una sustitución tritonal de cualquiera de los acordes dominantes. Además se puede utilizar el acorde I F en lugar del acorde A7alt. Se puede continuar con esta progresión de acordes tanto como se quiera, haciendo solos o improvisando colectivamente sobre ella. Esto se llama *vamp*. Finalmente se termina la canción con un acorde I, normalmente precedido por un frenético aspaviento de manos para asegurarse de que todos terminan juntos.

Otra forma de terminar habitual es el llamado final de Duke Ellington, porque está asociado a los arreglos de canciones como “*Take The A Train*” que fueron escritos por Duke o interpretados por su banda. Este final supone que la canción termina en el primer tiempo del penúltimo compás, que el último acorde es un acorde I y que la última nota es la fundamental del acorde. Supongamos que la pieza está en C mayor, lo que se hace es sustituir los dos últimos compases con “C, E, F, F#, G, A, B, C”, en donde la segunda nota es una sexta por debajo de la primera, no una tercera por encima. Si intenta tocar esta línea creo que reconocerá la cadencia que se busca, así que no intentaré explicársela.

7.2. Ocuparse de los problemas

Debe estar preparado para que vayan mal muchas cosas. Si se pierde en el formato de la canción o le da la impresión de que eso mismo le pasa a alguno más, no entre en pánico. Si es Vd. quien está perdido pare de tocar un momento para ver si puede escuchar dónde se encuentran los demás. No le resultará difícil si conoce la canción y los otros músicos están razonablemente seguros de saber dónde se encuentran. Quien esté seguro de saber dónde están puede indicarle los cambios o gritarle “¡EL PUENTE!” o “¡ARRIBA!” en el momento adecuado para volverle a encaminar. Si alguien está claramente perdido y todos están seguros de saber dónde se encuentra esta persona, pueden intentar salirle al paso hasta conseguir emparejarse con el que está fuera de lugar; pero esto es algo difícil de coordinar. Además es mejor intentar corregir al que lleva el paso

cambiado que hacer que todos lo cambien, porque lo que se pretende es que el formato de la canción continúe sin interrupciones.

Otra cosa que puede ir mal es un inesperado cambio del tiempo. Unos tienden a ir de prisa y otros a ir lentos. A veces la interacción entre dos músicos que se lo están pasando bien puede terminar por cambiar el tiempo. Por ejemplo, si tenemos a un pianista y a un bajo que están tocando por detrás de la pulsación conseguirán que el tiempo parezca que va por delante de ellos. Si Vd. está convencido de que el tiempo está cambiando, se esforzará por reconducirlo a su justa medida durante unos compases. Un metrónomo puede ayudar a mantener las cosas en su sitio, pero tocar con él se va a convertir en algo desesperadamente frustrante ya que es imposible que el grupo se mantenga sincronizado a él. Por un lado porque es bastante difícil escuchar el metrónomo cuando hay varias personas tocando. Por otro porque es difícil que todos los del grupo se ajusten al mismo tiempo y porque no se puede conseguir colectivamente ir todos por delante o por detrás del tiempo. Un director de banda especialmente sádico que yo conocí solía hacernos empezar con un metrónomo, bajar su volumen tras unos cuantos compases y luego volverlo a subir unos minutos después para ver si nos habíamos desviado.

8. Escuchar analíticamente

Ahora que Vd. tiene cierta idea de lo que hay que hacer para tocar jazz, también debe tener una oreja mucho más crítica. Es posible que ya no se deje impresionar tanto por la habilidad técnica y pueda escuchar la sofisticación melódica, armónica y rítmica. Por otro lado, si todavía la música le llega emocionalmente, no debe preocuparse de que deje de hacerlo porque la examine de cerca. No permita que su análisis de los aspectos teóricos de la música interfiera con sus reacciones emocionales. El conocimiento teórico debe ser una herramienta que le ayude a entender cosas de la música que no habría podido apreciar de otro modo; no debe impedirle seguir disfrutando de cualquier música.

Si es un instrumentista, ahora ya tiene cierta idea de las cosas que se espera que haga un músico de jazz, puede escuchar a los grandes y aprender de ellos. Puede escuchar los primeros tríos de Bill Evans y contemplar ejemplos de interacción dentro de una sección rítmica, e intentar desarrollar sus orejas tanto como las de ellos. Puede oír a Thelonious Monk y analizar la forma en que usa la disonancia y la síncopa, y ver si Vd. puede conseguir los mismos efectos. Puede escuchar los arrebatos emocionales de John Coltrane o Cecil Taylor y ensanchar su concepto de cuán directamente puede expresarse Vd. mismo.

9. Romper las reglas

Charles Ives fue un compositor que escribió música que en su día se consideró vanguardista. Se dice que su padre le dijo: “Debes aprender las reglas primero para así saber cómo romperlas”. Esto es especialmente cierto en el jazz, en donde se espera continuamente que Vd. sea creativo. Si sigue las reglas en todo momento terminará por hacer una música predecible y aburrida.

Aquí se han presentado muchas reglas y convenciones. No hay penalización criminal asociada a su quebrantamiento. Se debe experimentar tanto como sea posible para encontrar nuevas maneras de hacer las cosas. Las reglas de la armonía que se han expuesto aquí conforman un marco de trabajo, pero no son rígidas. Ya he sugerido que la forma en que las utilice describirá la forma en que Vd. suena, pero también definirá su estilo la forma en que las rompa. Experimentar con las reglas de la armonía es precisamente el principio de la individualidad. Busque otras maneras no tradicionales de expresarse Vd. mismo. Intente golpear el teclado del piano con su puño. Intente soplar con toda su fuerza el saxofón. Intente quitar el primer pistón de su trompeta. Existen infinidad de cosas que puede hacer con su instrumento.

Además amplíe la escucha musical incluyendo otros tipos de música como la clásica o el *reggae*, y mire si puede aprender algo y aplicarlo a lo que toque. Es una limitación grave creer que toda la música del jazz son canciones de 32 compases, líneas de *walking bass*, patrones de swing en el plato y formatos ‘encabezamiento-solo-encabezamiento’. El mundo no palpita en tiempo de cuatro por cuatro.

10. Apéndice A: Bibliografía comentada

Mi experiencia personal con otros libros sobre improvisación en jazz es limitada; mis orejas ha sido mis mejores maestras. Aquí presento una lista de algunos libros que me son algo familiares o que me los han recomendado. La mayor parte de los libros de texto y *fakebooks* legales se pueden encontrar en cualquier tienda de música que esté bien surtida, o se pueden pedir a Jamey Aebersold. El modo de hacerlo lo puede encontrar en la publicidad de la revista *Down Beat*.

10.1. Fakebooks

- Chuck Sher, *The New Real Book*, Sher Music. Posiblemente es el *fakebook* legal más conocido de estos tiempos y quizá el mejor en términos de su amplia selección, precisión y legibilidad. En él se incluyen la mayoría de las canciones más interpretadas de otros *fakebooks* conocidos. Se pueden conseguir ediciones transportada a instrumentos en Bb y Eb, y como todos los libros de Chuck Sher, llevan las letras de las canciones que las tienen. Se encuentra estándares como “*Darn That Dream*”, clásicos del jazz como el “*Oleo*” de Sonny Rollins, y algunas piezas contemporáneas como “*Nothing Personal*” de Michael Brecker. También lleva algunas canciones *pops* como la de Roberta Flack “*Killing Me Softly*”. Debido a su diversidad no hay tanto *straight ahead jazz*²⁸ como en la mayoría de los otros libros que se citan aquí y, por consiguiente, aunque está altamente recomendado, necesitará de alguno más para complementarlo y completar la selección del jazz convencional.
- Chuck Sher, *The New Real Book Volume 2*, Sher Music. Es un buen compañero del primero volumen porque no se solapa y añade una buena remesa de clásicos de jazz de entre 1950 y 1960, incluyendo

²⁸ **Straight-ahead jazz** es un término usado para referirse a un estilo de tocar jazz ampliamente aceptado que se supone que abarcó más o menos el periodo entre el Bebop y los estilos de Wayne Shorter y Herbie Hancock en los años 60. N.T.

varias canciones de John Coltrane y Horace Silver. También lleva algunos arreglos de complicadas composiciones modernas de Michael Brecker y de otros, al igual que algunos estándares. Se puede conseguir en versiones Bb y Eb.

- Chuck Sher, *The World's Greatest Fakebook*, Sher Music. Fue el primer *fakebook* de Chuck pero no fue tan bien recibido como *The New Real Book* porque tiene incluso menos estándares de jazz. También es un buen compañero de los otros dos.
- Herb Wong, *The Ultimate Jazz Fakebook*, Hal Leonard Publishing. Hay cientos de canciones en él, pero está impreso en caracteres muy pequeños para que quepan todas, y el resultado final es que es difícil de leer. Muchas de sus canciones son viejas melodías *Tin Pan Alley*²⁹ que ya no se suelen tocar, así que la selección de estándares de auténtico jazz no es tan amplia como parece en un principio. Se pueden encontrar las versiones Bb y Eb con las respectivas letras.
- *The Real Book*. Fue el libro de referencia durante muchos años. Tiene una amplia selección de estándares y clásicos del jazz y, de hecho, contribuyó a definir ambos términos durante el último par de décadas. Hay muchos errores en este libro y muchas de las grabaciones de sus canciones hechas en los últimos veinte años que escucho repiten esos errores; lo que demuestra que el *Real Book* ha sido para muchos músicos profesionales la primera fuente de canciones. Sólo recientemente ha empezado a sustituirle el *The New Real Book*. El *Real Book* original no es legal ya que los autores no sacaron el permiso de copyright de las canciones que seleccionaron y tampoco pagan royalties a los propietarios. En general, los autores originales no ganan nada con este libro; mucha gente consigue su ejemplar fotocopiando el de un amigo o comprándolo a alguien que lo fotocopia y saca un pequeño beneficio que sigue siendo ilegal. Si Vd. encuentra una copia y su conciencia no le incomoda demasiado, vale la pena hacerse con ella. Hay versiones en Bb y Eb y también una versión vocal. Hay varias ediciones ligeramente distintas, siendo las más corrientes las *Pacific Coast Edition* y la *Fifth Edition*. Al ser su origen incierto, no es fácil explicar de dónde provienen esas diferencias o cuáles son las que hay exactamente entre ellas, pero queda advertido que no todas las copias tendrán exactamente la misma colección de canciones.
- *The Real Book Volume 2*. Este libro también es ilegal, como el primero. Ni de cerca es tan popular como el anterior, pero tiene mucho jazz clásico.

²⁹ Género americano de música popular que empezó en Nueva York al final del siglo XIX

- *Spaces Bebop Jazz*. En realidad este libro está disponible en varios formatos y ninguno de ellos es legal hasta donde yo he podido saber. El que yo tengo está encuadernado con espirales e impreso en papel de tamaño estándar, aunque la música está impresa en tipos pequeños. También lo he visto impreso en tamaño cuartilla y separado en dos o tres volúmenes. La mayoría de sus canciones son de la época del swing, Bebop y Cool.
- *Think Of One*. Ni idea de dónde ha podido salir este libro, pero parece que alguien quedó defraudado con el trato que daba el *Real Book* original a Thelonious Monk, Wayne Shorter y Horace Silver y decidió producir este libro bastante descuidado en sus transcripciones y que también es ilegal. Tiene casi exclusivamente canciones que no están en el *Real Book* y que son básicamente de los compositores mencionados anteriormente. Parece que es conocido por muy poca gente, lo que no deja de ser una pena porque hay muchas canciones hermosas que no aparecen en ningún otro *fakebook* que yo haya visto.

10.2. Libros de texto

Hay docenas, si no cientos, de libros sobre métodos para practicar el jazz, para su teoría y para su análisis. Yo sólo conozco un puñado de ellos que no son ni buenos, ni integradores, ni orientados a la introducción a la improvisación, y ésta es la razón por la que escribí este manual. Los comentarios que presento varían respecto a la cantidad de detalles. Es evidente que eso se debe a que tengo más que decir de los libros con los que estoy familiarizado que con aquellos que, por resumirlos en una frase, son en su mayor parte libros que nunca he visto pero que me los han recomendado.

El orden en que los presento es: primero los que tratan sobre aspectos generales del marco de referencia del jazz, luego los que suministran un conocimiento general básico, intermedio y avanzado, después los que aportan conocimiento sobre determinados instrumentos y, finalmente, los que hablan de composición y arreglos.

- Jerry Coker, *How To Practice Jazz*. No se trata tanto de un libro de cómo hacer cuanto de cómo aprender. Tiene muchos consejos prácticos, tal como su nombre indica, al igual que referencias a otros libros, la mayoría de David Baker o del mismo Coker, que tienen información más específica sobre improvisación.
- Jerry Coker, *How To Listen To Jazz*. Este libro es una buena introducción al jazz desde la perspectiva del oyente. Se trata la historia, el papel jugado por distintos instrumentos, por los diferentes estilos y formatos en las composiciones de jazz y en las interpretaciones. También hay una discusión franca de las técnicas y de los métodos habituales. Además Coker pasea al oyente por distintas grabaciones famosas, mostrando cómo se usan las técnicas o los métodos concretos que ha descrito. Debido a que la mayoría de los textos que existen sobre teoría son flojos al situar lo que enseñan en un contexto más amplio, se recomienda este volumen como compañero de cualquier otro libro que Vd. pueda leer sobre métodos para principiantes o intermedios.
- Dan Haerle, *The Jazz Language*. Este libro trata de la teoría y terminología que se usa en jazz y no está estructurado como un libro de ‘cómo hacer para’.
- Jerry Coker et al, *Patterns For Jazz*. Este libro presenta una serie de patrones basados en determinadas escalas y acordes, que se tienen que practicar en todos los tonos. Los patrones están relacionados con determinadas progresiones de acordes.
- Dan Haerle, *Scales For Jazz Improvisation*. Este libro trae una lista de las mayoría de las escalas usadas por los músicos de jazz y vienen escritas con el fin de que se las practique. Es útil si se desea tener todas las escalas al alcance de la mano, pero en realidad no contiene más información de la que se encuentra en la mayor parte de los textos básicos o intermedios, o incluso en este manual por no ir más lejos.
- Jerry Coker, *Improvising Jazz*; David Baker, *Jazz Improvisation*. Probablemente se trate de uno de los textos introductorios a la improvisación más ampliamente usados. Coker y Baker se encuentra entre las autoridades más respetadas en la pedagogía del jazz. Ambos escriben desde perspectivas parecidas. Ambos textos hacen hincapié en la teoría básica de las escalas y en los métodos melódicos.
- Mark Boling, *The Jazz Theory Workbook*. Este texto está dirigido fundamentalmente a principiantes e intermedios.
- Scott Reeves, *Creative Jazz Improvisation*. Este libro ha sido recomendado como uno de los textos más útiles para la improvisación. Al igual que este manual, sitúa su empeño en el contexto histórico más que en una simple presentación de la teoría.

- David Baker, *How To Play Bebop*. En realidad son tres volúmenes dedicados sobre todo al desarrollo de líneas melódicas. Se hace hincapié en las escalas Bebop.
- Hal Crook, *How To Improvise*. Es un texto de nivel intermedio a avanzado ya que da por hecho que se tienen conocimientos de la teoría de las escalas. Destaca el empleo de métodos armónicos y rítmicos en el desarrollo melódico.
- Steve Schenker, *Jazz Theory*. Es un texto que va de nivel intermedio a avanzado.
- Jerry Coker, *Complete Method For Improvisation*; David Baker, *Advanced Improvisation*. Son las versiones más adelantadas de sus respectivos textos introductorios.
- Walt Weiskopf y Ramon Ricker, *Coltrane: A Players Guide To His Harmony*. Es un libro dedicado por completo a los *Coltrane changes*.
- Gary Campbell, *Expansions*. Este texto, de nivel intermedio a avanzado, trata sobre varias escalas incluyendo algunas bastante esotéricas, y enseña a construir líneas que sacan provecho de ellas sobre determinados acordes. Parte de que se está familiarizado con las escalas básicas descritas en este manual.
- John Mehegan, *Jazz Improvisation*. Se trata de una serie de volúmenes publicados en los 60. En su momento fueron considerados bastante integradores, pero no dicen mucho de los avances que se han producido desde entonces o incluso de los que en esos momentos se estaban haciendo, como por ejemplo las sustituciones Coltrane y la armonía cuartal.
- George Russell, *The Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation*. Es un texto de teoría avanzada que describe algunas aplicaciones únicas de la teoría de las escalas a la improvisación. Presenta unas escalas poco comunes y muestra cómo construir complicadas líneas melódicas cromáticas en base a ellas. El proceso es bastante farragoso e implica utilizar un ingenio parecido a una regla de cálculo para asociar las escalas a los acordes. Se consideró un hito cuando apareció por primera vez en los 60, aunque la aplicación directa de las teorías nunca consiguió extenderse de forma generalizada a excepción de un grupo relativamente pequeño de músicos, quizá debido a su complejidad. Todavía hoy forman la base de la mayor parte de la teoría sobre escalas que otros enseñan, este *Manual* incluido.
- David Liebman, *A Chromatic Approach To Jazz Harmony And Melody*. Consiste en una juiciosa discusión del cromatismo melódico y de lo que yo he llamado música no tonal. Tiene muchos ejemplos

de líneas sacadas de solos grabados por John Coltrane, Herbie Hancock y otros instrumentistas modernos.

- David Baker, *The Jazz Style Of*. Se trata de una colección que incluye volúmenes sobre Miles Davis, John Coltrane, Cannonball Adderly, Sonny Rollins, Fats Navarro y Clifford Brown. Cada volumen lleva una biografía breve y un resumen del estilo musical del intérprete. La parte principal de cada volumen está construida sobre la transcripción de varios solos y su análisis.
- Martin Mann, *Jazz Improvisation For The Classical Pianist*. Esta es una introducción a la improvisación en el jazz dirigida a los músicos acostumbrados a aprender con un enfoque estructurado. Se pone el acento en las escalas y en los ejercicios.
- Mark Levine, *The Jazz Piano Book*. Se trata del libro más completo que conozco para los pianistas de jazz. Versa sobre escalas, *voicings*, acompañamientos y otros temas también discutidos en este manual, pero tratados con más profundidad. Tiene muchos ejemplos musicales útiles que lo hacen mucho más fácil de leer. También se encuentra una buenísima discusión sobre *Latin Jazz* que incluye información útil para bajistas y percusionistas. Sin embargo también tiene sus limitaciones. Pasa por alto los blues, si ni siquiera nombra la escala blues ni describe una progresión blues salvo de pasada. Además, aunque intenta situar parte de su contenido en un contexto más amplio respecto a historia y circunstancias de interpretación, lo hace de una manera caótica.
- Dan Haerle, *Jazz Improvisation For Keyboard Players*. Este fue mi libro favorito de piano jazz hasta que llegó el de Levine hace ya unos años. Aunque asegura que va en progresión lógica desde el nivel de principiante al avanzado, la mayoría de la información está orientada en realidad hacia el intermedio. Para mi gusto no es tan entretenido como el de Levine e incluso es menos convincente a la hora de situar su enseñanza en el contexto apropiado. Se puede encontrar en tres volúmenes por separado (Básico, Intermedio y Avanzado) o en un único ejemplar.
- Dan Haerle, *Jazz/Rock Voicings For The Contemporary Keyboard Player*. La mayor parte de la información que aparece en este libro repite la que da en su otro libro sobre improvisación para teclado o en el de Levine, pero sin embargo es útil tener en un solo sitio y de forma detallada todo lo que uno quiere saber sobre *voicings*. De todos modos realmente no abarca con amplitud la variedad de *voicings* que cabría esperar en un libro dedicado sólo a eso.
- Frank Mantooth, *Voicings*. Este libro está dedicado a los *voicings* que podrían usarse en el acompañamiento y no tanto a los que se podrían emplear en los solos. Se da mucha atención a los *voicings*

cuartales y a otros más contemporáneos. Además se puede encontrar más material explicativo que en el libro de Haerle sobre *voicings*.

- Garrison Fewell, *Jazz Improvisation*. Se trata de un texto bastante amplio que cubre parte de la teoría básica de acordes/escalas, el análisis de la progresión de acordes y la construcción de líneas melódicas. Tiene muchos ejemplos e intenta explicar por qué dichos ejemplos suenan bien. Está dirigido a los guitarristas, pero sus métodos se puede aplicar a cualquier instrumento porque no se limitan a técnicas específicas de la guitarra, como *voicings*, *pickings*³⁰ y posturas.
- Paul Lucas, *Jazz Chording For The Rock/Blues Guitarist*. Está dirigido a los músicos que quieren saber cómo tocar la guitarra, pero sólo familiariza con los cinco acordes conocidos en el rock (C, A, G, E y D). Otros acordes corrientes en el jazz los presenta como variaciones de estos patrones. También se incluye algún material más avanzado sobre *voice leading*³¹, sustitución de acordes, armonías cuartales, poliacordes y escalas.
- Joe Pass y Bill Thrasher, *Joe Pass Guitar Style*. Trata de la armonía y sus aplicaciones a la improvisación, incluyendo la construcción de acordes, *voicings*, sustituciones y *voice leading*.
- Chuck Sher, *The Improvisor's Bass Method*. El libro empieza con la instrucción más básica para tocar el bajo, incluyendo gráficos de digitación y cómo hacer música, y posteriormente progresa hacia la teoría convencional de la música de jazz con aplicaciones para tocar el bajo. Además tiene transcripciones de varias líneas de bajo y solos de bajistas conocidos como Scott LaFaro, Charles Mingus, Paul Chambers, Ron Carter y otros.
- Steve Houghton y Tom Warrington, *Essential Styles For The Drummer And Bassist*. Este libro es un recetario de patrones básicos de 30 estilos de música, desde el *pop* al *funk*, *reggae*, *Latin* y jazz. Incluye un CD.
- Peter Erskine, *Drum Concepts And Techniques*. Explica los aspectos básicos de la técnica de batería.
- Frank Malabe y Frank Weiner, *Afro-Cuban Rhythms For The Drum Set*. Describe los distintos estilos de percusión Africana y latinoamericana y cómo tocarlos en una batería.
- Ed Thigpen, *The Sound Of Brushes*. Explora las técnicas de tocar con escobillas para los percusionistas.
- Andy Laverne, *Handbook Of Chord Substitutions*. Este libro, útil para pianistas y arreglistas, discute varias formas de armonizar

³⁰ Distintas formas de tocar la guitarra con púa.

³¹ Término anglosajón para designar la relación existente entre sucesivas notas en movimiento en un acorde o voces.

canciones. Las sustituciones van mucho más allá de los tritonos y de los tipos Coltrane ii-V discutidos en este manual.

- Paul Rinzler, *Jazz Arranging And Performance Practice: A Guide For Small Ensembles*. Está más dirigido a grupos de interpretación que a la improvisación individual.
- David Baker, *Arranging And Composing*. Se centra en los arreglos para pequeños grupos, desde tríos hasta grupos de cuatro o cinco instrumentos de viento en metal y madera.

10.3. Historia y biografía

Igual que con los libros de texto, mi conocimiento de la historia y la biografía también es limitado. Los libros que citaré a continuación están más o menos organizados desde lo más general a lo más específico.

- Bill Crow, *Jazz Anecdotes*. Presenta historias cortas contadas por y sobre músicos de jazz.
- Nat Hentoff, *Jazz Is, The Jazz Life, Hear Me Talkin' To Ya*. Nat Hentoff es un conocido historiador y crítico de jazz. Estos libros incluyen historias sacadas de su experiencia personal y anécdotas que le contaron otros músicos.
- Brian Case, Stan Britt, y Chrissie Murray, *The Harmony Illustrated Encyclopedia Of Jazz*. Este libro tiene biografías breves y discografías de cientos de músicos.
- Joachim Berendt, *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*. Este libro estructura sus discusiones por décadas, instrumentos y por músicos importantes y grupos. Se puede leer cada sección de forma independiente.
- Ian Carr, *The Essential Jazz Companion*. Abarca la historia del jazz a lo largo del siglo XX, presentando a muchos artistas y estilos, y describiendo grabaciones específicas. Carr también ha escrito biografías de Miles Davis y de Keith Jarrett.
- James Lincoln Collier, *The Making Of Jazz*. Es un examen exhaustivo de la historia del jazz.
- Frank Tirro, *A History Of Jazz*. Es un examen relativamente técnico de la historia del jazz.

- Gunther Schuller, *Early Jazz, The Swing Era*. Estos libros escritos por Gunther Schuller conocido historiador, crítico y compositor, son más minuciosos que la mayoría porque se centran en períodos más limitados. Es posible que esta serie tenga más volúmenes.
- Richard Hadlock, *Jazz Masters Of The* Son una serie de volúmenes de diferentes décadas. Cada uno lleva biografías de unos veinte músicos importantes de cada época.
- Leonard Feather, *Inside Bebop*. Feather escribió este libro para intentar explicar el Bebop a los escépticos tiempo atrás, cuando dicha música era nueva y controvertida.
- Valerie Wilmer, *Jazz People*. Este libro tiene entrevistas con varias leyendas de las décadas 50 y 60.
- Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life*. El libro se centra en la vanguardia y la música nueva de las décadas que le siguieron. Su naturaleza es muy política.
- Ross Russell, *Bird Lives*. Es una biografía en anécdotas de Charlie Parker.
- Gary Giddens, *Celebrating Bird*. Es un libro que tiene muchas fotografías.
- Dizzy Gillespie, *To Be Or Not To Bop*. Es la autobiografía de Dizzy.
- J.C. Thomas, *Chasin' The Trane*. Es una biografía llena de anécdotas de John Coltrane.
- Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles*. Aporta una perspectiva colorista e histórica del hombre que quizá fue el músico que más influyó, con una carrera marcada por innovaciones que se extienden casi durante medio siglo. Sin embargo, queda advertido que el lenguaje frecuentemente es crudo.
- Charles Mingus, *Beneath The Underdog*. La biografía de Mingus es incluso más cruda que la de Miles y menos interesante como documento histórico, excepto por lo que hace a la documentación de la historia sexual de Mingus.
- Graham Lock, *Forces In Motion*. Lock aporta una comprensión fascinante de la música y filosofía de Anthony Braxton.

11. Apéndice B: Discografía comentada

La mejor reseña discográfica de consulta rápida que yo conozco es la *Penguin Guide To Jazz On Compact Disc*, que contiene listados y revisiones de prácticamente todos los álbumes de jazz editados al principio de los 90. El libro se editó en Inglaterra y en su clasificación se desvía un poco hacia la vanguardia europea, pero aún así es la discografía más completa, precisa y, en general, útil de todas las clases de jazz asequible al gran público.

La discografía que presento a continuación intenta completar la discusión histórica del principio. Muchos de los artistas y de los álbumes específicos que se mencionaron entonces, se vuelven a enumerar aquí con una breve descripción de cada uno. Los álbumes son de mi colección personal y el orden en que están intenta ser más o menos según su cronología y su estilo. He intentado incluir sobre todo álbumes que sé que se pueden encontrar con facilidad, en especial los que se han reeditado en CD.

11.1. Recomendaciones básicas

Animo a que se revisen todos los álbumes que hayan sido mencionados más de dos veces en el texto de este manual. Entre ellos *Kind Of Blue* de Miles Davis y *Giant Steps* de John Coltrane. Ambos ilustran muchas de las ideas y técnicas que se han presentado aquí, y están considerados entre los álbumes de jazz más importantes de todos los tiempos.

Para completar estos álbumes clásicos se deberían considerar algunas grabaciones del resto de músicos de **Los Diez Principales**. La mayoría de las grabaciones importantes de Louis Armstrong se hicieron antes de la aparición del LP, por lo que cualquier álbum suyo que se compre hoy será posiblemente una compilación. Busque los que tengan grabaciones hechas en los años 20 con los *Hot Five* o los *Hot Seven*. Duke Ellington dirigió una de las Big Bands más grandes de todos los tiempos, pero también grabó

mucho en pequeños grupos. Busque grabaciones en las que aparezcan Cootie Williams, Johnny Hodges, Ben Webster o Jimmy Blanton. La voz de Billie Holiday evolucionó y cambió a lo largo de su carrera, quizá le guste revisar cosas de los primeros y últimos momentos de su vida. Las grabaciones más importantes e influyentes de Charlie Parker las hizo siendo director de un cuarteto o un quinteto; hay cientos de compilaciones a elegir.

Art Blakey fue el primer músico de esta lista que grabó mucho en el formato LP. Una buena elección sería cualquiera de los álbumes de los *Jazz Messengers* del final de la década de los 50 o principio de los 60, como *Moanin'* o *Ugetsu*. El álbum prototípico de Charles Mingus es *Charles Mingus Presents Charles Mingus* con Eric Dolphy. Las compilaciones de Thelonious Monk en *Blue Note* son excelentes, encontrándose entre ellas álbumes de los 50 y 60 como *Brilliant Corners* y *Monk's Dream*. En el caso de Ornette Coleman debería intentarlo con uno de los primeros álbumes del cuarteto como por ejemplo *The Shape Of Jazz To Come*, y cuando se vaya sintiendo más valiente, con *Free Jazz*. Ornette también dirigió un grupo orientado a la Fusion llamado *Prime Time*; quizá desee revisar también algunos de esos álbumes.

Un álbum como *King Of Blues* apenas si puede representar a Miles Davis; también debería revisar por lo menos *The Birth Of The Cool*, *Miles Smiles*, *Sketches Of Spain*, y *Bitches Brew*, ya que representan distintos períodos de su carrera, todos ellos innovadores. De igual modo, John Coltrane tampoco estaría suficientemente representado por sólo *Giant Steps*; debería completarlo con algo del cuarteto clásico como *A Love Supreme*, y si se siente intrépido, uno de sus últimos álbumes como *Ascension*.

11.2. Listado

- Louis Armstrong, *The Louis Armstrong Story*, Columbia – varios volúmenes que incluyen grabaciones con los *Hot Five* y los *Hot Seven*, al igual que grabaciones con Earl Hines y otros.
- Art Tatum, *The Complete Capitol Recordings*, Capitol – grabaciones de solo y trío.

- Bix Beiderbecke, *Bix Beiderbecke*, Columbia - varios volúmenes que incluyen grabaciones con distintas Big Bands.
- Duke Ellington, *Duke Ellington*, Laserlight – un muestrario que incluye grabaciones desde los años 30 a los 60, con Johnny Hodges, Cootie Williams, Ben Webster y Paul Gonsalves.
- Errol Garner, *Concert By The Sea*, Columbia – durante mucho tiempo fue el álbum de jazz más vendido de la historia.
- Charlie Parker, *Bebop & Bird*, Hipsville/Rhino – varios volúmenes que incluyen sesiones con Bud Powell, Fats Navarro, Miles Davis, J.J. Johnson, Art Blakey y Max Roach.
- Charlie Parker, *The Quintet*, Debut/OJC – un célebre concierto en directo con Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus y Max Roach.
- Bud Powell, *The Amazing Bud Powell*, Blue Note – grabaciones en trío y grupo pequeño con Fats Navarro y Sonny Rollins.
- Thelonious Monk, *The Best Of Thelonious Monk*, Blue Note – grabaciones de Bop temprano.
- Miles Davis, *The Complete Birth Of The Cool*, Capitol – nueve piezas en grupo con Lee Konitz, J.J. Johnson, Gerry Mulligan y John Lewis.
- Lennie Tristano, *Wow*, Jazz – sexteto con Lee Konitz y Warne Marsh.
- Dave Brubeck, *Time Out*, Columbia – con Paul Desmond y "Take Five".
- Art Blakey And The Jazz Messengers, *A Night At Birdland*, Blue Note – con Horace Silver y Clifford Brown.
- Art Blakey And The Jazz Messengers, *Moanin'*, Blue Note – con Lee Morgan y Bobby Timmons.
- Art Blakey And The Jazz Messengers, *Ugetsu*, Milestone – con Wayne Shorter, Freddie Hubbard y Curtis Fuller.
- Clifford Brown, *Study In Brown*, EmArcy – quinteto con Max Roach.
- Horace Silver, *The Best Of Horace Silver*, Applause – varias de sus composiciones más conocidas.
- Miles Davis, *Walkin'*, Prestige – uno de los álbumes favoritos de Miles; *Hard Bop* con J.J. Johnson y Horace Silver.
- Lee Morgan, *The Sidewinder*, Blue Note - *Hard Bop*.
- Miles Davis, *Workin' With The Miles Davis Quintet*, Prestige – el primer gran quinteto con John Coltrane, Red Garland, Paul Chambers, Philly Joe Jones.

- Miles Davis, *Kind Of Blue*, Columbia – el álbum prototípicamente modal, con John Coltrane, Cannonball Adderly, Bill Evans y Wynton Kelly.
- Miles Davis, *Complete Concert 1964*, Columbia – el precursor del segundo gran quinteto con George Coleman, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams tocando estándares.
- Miles Davis, *Miles Smiles*, Columbia – el segundo gran quinteto con Wayne Shorter en su mejor momento.
- Miles Davis, *Sketches Of Spain*, Columbia – con la Gil Evans Orchestra.
- John Coltrane, *Soul Trane*, Prestige – uno de los primeros álbumes favoritos de Coltrane, con Red Garland y Philly Jo Jones.
- John Coltrane, *Giant Steps*, Atlantic – el álbum que consolidó a Coltrane como uno de los improvisadores más importantes de su tiempo.
- John Coltrane, *My Favorite Things*, Atlantic – el precursor de su duradero cuarteto con McCoy Tyner y Elvin Jones.
- John Coltrane, *A Love Supreme*, Impulse – el éxito modal supremo del cuarteto.
- Charles Mingus, *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, Candid – el álbum clásico, con Eric Dolphy.
- Charles Mingus, *Mingus Ah Um*, Columbia – tiene sus composiciones más conocidas.
- Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*, Columbia – supuestamente, de entre sus propios álbumes, el favorito de Mingus; arreglo de su música para un gran conjunto.
- Thelonious Monk, *Monk's Music*, Riverside - con John Coltrane, Coleman Hawkins y otros.
- Thelonious Monk, *Monk's Dream*, Columbia - su duradero cuarteto con Charlie Rouse.
- Bill Evans, *Sunday At The Village Vanguard, Waltz For Debby*, Riverside – disponible en pack combinado; una grabación en directo en trío con Scott LaFaro y Paul Motian.
- Wes Montgomery, *Full House*, Riverside – una grabación en estilo *Hard Bop* temprano.
- Sonny Rollins, *Saxophone Colossus*, Prestige – uno de sus álbumes más populares.
- Sonny Rollins, *The Bridge*, RCA - con Jim Hall.
- Chick Corea, *Inner Space*, Atlantic – un álbum en su mayor parte *straightahead jazz* con Woody Shaw.

- Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Blue Note – composiciones modales, no tonales y de vanguardia con Freddie Hubbard, Ron Carter y Tony Williams.
- Wayne Shorter, *Speak No Evil*, Blue Note – algunas de sus mejores composiciones con Freddie Hubbard y Herbie Hancock
- VSOP, *The Quintet*, Columbia – grabaciones en directo con Freddie Hubbard, Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams.
- Eric Dolphy, *Eric Dolphy At The Five Spot*, Prestige - con Booker Little y Mal Waldron.
- Eric Dolphy, *Out To Lunch*, Blue Note – grabación de vanguardia influyente.
- Andrew Hill, *Point Of Departure*, Blue Note – con Eric Dolphy y Joe Henderson.
- Max Roach, *The Max Roach Trio Featuring The Legendary Hassan*, Atlantic - Hassan Ibn Ali es un pianista poco conocido que combina aspectos de Thelonious Monk, Cecil Taylor y Don Pullen; ésta es su única grabación conocida y es altamente recomendable.
- Ornette Coleman, *The Shape Of Jazz To Come*, Atlantic – uno de sus mejores álbumes *Freebop* de cuarteto.
- Ornette Coleman, *Free Jazz*, Atlantic – una improvisación *free* colectiva con Don Cherry, Freddie Hubbard y Eric Dolphy.
- John Coltrane, *New Thing At Newport*, Impulse – concierto en directo; la mitad del álbum es el cuarteto *Archie Shepp*.
- John Coltrane, *Interstellar Space*, Impulse – duetos *free* con Rashied Ali.
- John Coltrane, *Ascension*, Impulse – improvisación *free* para gran conjunto.
- Albert Ayler, *Witches & Devils*, Freedom – vanguardia.
- Pharoah Sanders, *Live*, Theresa - similar en estilo al *A Love Supreme* de Coltrane, pero más *free*.
- Cecil Taylor, *Jazz Advance*, Blue Note – música relativamente *straightahead*, incluyendo algunos estándares, pero con el sentido de libertad armónica de Taylor.
- Cecil Taylor, *For Olim*, Soul Note – solo de piano *free*.
- Cecil Taylor, *Spring Of Two Blue J's*, Unit Core – improvisación grupal *free*.
- Sun Ra, *Out There A Minute*, Restless/BlastFirst – Big Band de vanguardia.
- Miles Davis, *Bitches Brew*, Columbia – *fusion* temprana, *free* con Chick Corea, Joe Zawinul, John McLaughlin.

- Mahavishnu Orchestra, *Inner Mounting Flame*, Columbia – *fusion* orientada al *heavy rock* con John McLaughlin.
- Tony Williams' Lifetime, *Emergency*, Polydor - *fusion* orientada al *heavy rock* con John McLaughlin.
- Herbie Hancock, *Headhunters*, Columbia – *fusion* orientada al *funk*.
- Weather Report, *Heavy Weather*, Columbia – *fusion* orientada al *pop* con Wayne Shorter, Joe Zawinul, Jaco Pastorius.
- Chick Corea and Return To Forever, *Light As A Feather*, Polydor – *fusion* orientada al *Latin* con Stanley Clarke y la vocalista Flora Purim.
- Pat Metheny, *Bright Size Life*, ECM – *fusion* esoterica con Jaco Pastorius.
- Steps Ahead, *Modern Times*, Elektra Musician – rigurosa *fusion* moderna con Michael Brecker.
- Miles Davis, *You're Under Arrest*, Columbia – *fusion* moderna más *funky*.
- Ornette Coleman and Prime Time, *Virgin Beauty*, Portrait – *fusion* moderna *free*.
- Art Ensemble Of Chicago, *Nice Guys*, ECM – jazz post moderno, *world music* y *freebop* con Lester Bowie y Roscoe Mitchell.
- World Saxophone Quartet, *Dances And Ballads*, Elektra Nonesuch – cuarteto de saxofón *a capella* (sin acompañamiento) con David Murray.
- David Murray, *New Life*, Black Saint - octeto con Hugh Ragin a la trompeta.
- Anthony Braxton, *Composition 98*, hat ART - suite post moderna con Marilyn Crispell, Hugh Ragin y Ray Anderson.
- John Carter, *Castles Of Ghana*, Gramavision - suite de composiciones post modernas.
- Willem Breuker, *Bob's Gallery*, BVHaast – Big Band de vanguardia.
- Don Pullen / George Adams Quartet, *Don't Lose Control*, Soul Note – jazz post moderno orientado al blues.
- Improvised Music New York 1981, MU - *energy music* con Derek Bailey, Sonny Sharrock, Fred Frith y John Zorn.
- Oregon, *45th Parallel*, Portrait – pioneros *New Age*.
- Paul Bley, *Floater*, Savoy – trío armónicamente liberado haciendo composiciones por Paul y Carla Bley y Ornette Coleman.
- Abdullah Ibrahim, *African Dawn*, Enja - solo de piano con influencias sudafricanas.
- Keith Jarrett, *Mysteries*, Impulse – cuarteto con Dewey Redman haciendo *post bop* relativamente *free* con influencias de *world music*.

- Wynton Marsalis, *Think Of One*, Columbia – quinteto neoclásico atrevido con Branford Marsalis, Kenny Kirkland y Jeff Watts.
- Wynton Marsalis, *Marsalis Standard Time*, Columbia – estándares con *twists* rítmicos, con Marcus Roberts.
- Branford Marsalis, *Crazy People Music*, Columbia - quinteto neoclásico atrevido con Kenny Kirkland y Jeff Watts.
- Steve Coleman, *Motherland Pulse*, JMT - *M-Base* acústico.
- Steve Coleman, *Drop Kick*, Novus - *M-Base* eléctrico.
- Gary Thomas, *The Kold Kage*, JMT - *M-Base* eléctrico.
- Cassandra Wilson, *Jump World*, JMT - *M-Base* vocal y eléctrico con Steve Coleman, Gary Thomas y Greg Osby.
- Dave Holland, *Extensions*, ECM – cuarteto acústico básicamente moderno con Steve Coleman, Kevin Eubanks y Marvin "Smitty" Smith
- Tim Berne, *Pace Yourself*, JMT – jazz post moderno frenético.
- Michael Brecker, *Michael Brecker*, Impulse - *post bop* moderno acústico y eléctrico.
- Charlie Haden, Paul Motian, Geri Allen, *Etudes*, Soul Note – *post bop* moderno acústico.
- Steve Lacy, *Live At Sweet Basil*, Novus - *post bop* moderno acústico.
- Phil Woods, *Heaven*, Blackhawk - *post bop* con Tom Harrell.
- Gonzalo Rubalcaba, *Discovery*, Blue Note - *post bop* con influencias cubanas.
- Don Byron, *Tuskegee Experiments*, Elektra Nonesuch - post moderno, *post bop*.
- Don Pullen, *Kele Mou Bana*, Blue Note - post moderno con *world music* e influencias blues.
- David Murray, *Shakill's Warrior*, DIW - blues post moderno con Don Pullen al órgano.

12. Apéndice C: Estándares de Jazz

Las canciones siguientes se encuentran entre las que más suelen ser tocadas por los músicos de jazz. He intentado categorizarlas basándome en cómo se suelen tocar. La mayoría de las composiciones son de músicos de jazz, menos las marcadas como “estándar”.

Debe intentar familiarizarse con el máximo posible de estas canciones. Se pueden encontrar muchas en el *Real Book* o en los libros de Chuck Sher.

All Blues	blues, modal
All Of Me	standard
All The Things You Are	standard
Anthropology	rhythm changes, swing
Au Privave	blues, swing
Autumn Leaves	standard
Beautiful Love	standard
Beauty And The Beast	rock
Billie's Bounce	blues, swing
Black Orpheus	Latin
Blue Bossa	Latin
Blue In Green	ballad, modal
Blue Monk	blues, swing
Blue Train	blues, swing
Blues For Alice	blues, swing

Bluesette	3/4, swing
Body And Soul	ballad, standard
C Jam Blues	blues, swing
Caravan	Latin, swing
Ceora	Latin
Cherokee	swing
Confirmation	swing
Darn That Dream	ballad, standard
Desafinado	Latin
Dolphin Dance	modal, non-tonal
Donna Lee	swing
Don't Get Around Much Anymore	swing
E.S.P	non-tonal
A Foggy Day	standard
Footprints	3/4, blues, modal
Freddie Freeloader	blues, modal
Freedom Jazz Dance	non-tonal
Four	swing
Giant Steps	swing
The Girl From Ipanema	Latin
Goodbye, Pork Pie Hat	ballad, swing
Have You Met Miss Jones	standard
I Mean You	swing
I Remember Clifford	ballad, swing

I Thought About You	standard
If I Were A Bell	standard
Impressions	modal
In A Sentimental Mood	ballad, swing
In Walked Bud	swing
Joy Spring	swing
Just Friends	standard
Killer Joe	swing
Lady Bird	swing
Lullaby Of Birdland	swing
Mr. P.C.	blues, swing
Maiden Voyage	modal
Mercy, Mercy, Mercy	rock
Misty	ballad, standard
Moment's Notice	swing
My Favorite Things	3/4, modal, standard
My Funny Valentine	ballad, standard
My Romance	standard
Naima	ballad, modal
A Night In Tunisia	Latin, swing
Nica's Dream	Latin, swing
Nostalgia In Times Square	swing
Now's The Time	blues, swing
Oleo	rhythm changes, swing

On Green Dolphin Street	Latin, swing, standard
Ornithology	swing
Recorda Me	Latin
Red Clay	rock
Round Midnight	ballad, swing
St. Thomas	Latin
Satin Doll	swing
Scrapple From The Apple	swing
The Sidewinder	blues, swing
So What	modal
Solar	swing
Some Day My Prince Will Come	3/4, standard
Song For My Father	Latin
Speak No Evil	modal, non-tonal
Stella By Starlight	standard
Stolen Moments	blues, modal
Straight, No Chaser	blues, swing
Sugar	swing
Summertime	standard
Take Five	5/4, modal
Take The "A" Train	swing
There Is No Greater Love	standard
There Will Never Be Another You	standard
Up Jumped Spring	3/4, swing

Waltz For Debby	3/4, swing
Wave	Latin
Well, You Needn't	swing
When I Fall In Love	ballad, standard
Yardbird Suite	swing