

Introducción a la improvisación musical

Mariano Pérez Prieto

Área de Didáctica de la Expresión Musical

Universidad de Salamanca

Este artículo es el resumen del resultado teórico de una investigación artística sobre improvisación musical realizada durante el periodo de 2010 a 2021. Resultados prácticos pueden verse en <https://youtube.com/channel/UCM7ML4nCTPR6jZaYsDT8AKQ>

1. ¿Qué es la improvisación musical?

Podría decirse que es una forma de crear música de manera directa con la voz o con un instrumento. Generalmente, cuando hablamos, lo que decimos tiene que ver con la información que recibimos del entorno; es cierto que podemos decir algo que no esté condicionado por ninguna conversación, como cuando pensamos en voz alta, pero lo más habitual es que respondamos a lo que hemos escuchado. En ambos casos construimos un discurso con piezas de un lenguaje verbal que conocemos y hemos aprendido poco a poco. En la improvisación musical ocurre algo parecido: podemos expresar nuestro pensamiento musical libremente, tocando en solitario, o bien podemos tener en cuenta en nuestra improvisación lo que estamos oyendo, si estamos tocando con un grupo o con una base grabada. En los dos casos necesitamos conocer de manera práctica el lenguaje de la música y traducir nuestras ideas lo más fiel y rápidamente posible a un instrumento o a la VOZ.

2. ¿Qué conocimientos son recomendables para la práctica de la improvisación?

Aunque se puede improvisar de oído, sin tener un conocimiento formal del lenguaje y la teoría musical o de la técnica completa del instrumento, con una base suficiente de estos conocimientos se puede aumentar la habilidad para la improvisación. El lenguaje y la teoría de la música nos permiten explorar de manera ordenada y exhaustiva los recursos que ofrecen los diferentes sistemas, géneros, formas y estilos musicales, y el conocimiento técnico del instrumento permite materializar las ideas musicales sin que su ejecución sea un problema. Esto se puede aprender antes o a la vez que la improvisación. Posiblemente la manera más razonable de hacerlo sea simultáneamente, incluyéndola en los estudios de lenguaje musical, teoría de la música y técnica del instrumento, en un nivel

general y, en un nivel más especializado, estudiando la improvisación en un contexto en el que el lenguaje, la teoría de la música y la técnica instrumental contribuyan al objetivo general.

3. ¿Por qué solemos asociar la improvisación con el Jazz?

El Jazz se caracteriza principalmente por el empleo de la improvisación, pero no es el único género musical que se sirve de este recurso. La improvisación se produce también en músicas tradicionales y populares, en músicas de culturas no occidentales y en la música clásica occidental en diferentes géneros, formas y estilos, siendo frecuente hasta el siglo XIX, en el que se impusieron los usos del Romanticismo. A partir de ese momento, la obra cerrada y original de un compositor se consideró la esencia del arte musical, al reflejar de manera única su personalidad artística. En la tradición musical occidental quedaron restos de la improvisación y uno de ellos, la forma de interpretar cierta música festiva con partes improvisadas, característica de la ciudad de *New Orleans* a finales del siglo XIX y principios del XX, dio origen al género que se convertiría en fundamental para la música y para la práctica de la improvisación hasta el punto que eclipsó otras formas, géneros y estilos de la música improvisada.

Este hecho ha tenido consecuencias para el aprendizaje y la práctica de la improvisación, porque el interés artístico y educativo suscitado por la música de Jazz, impulsó a partir de los años 60 del siglo pasado el desarrollo de una pedagogía específica de la improvisación, con recursos, profesores, centros y titulaciones, pudiendo afirmarse actualmente que la improvisación musical tiene en el Jazz su práctica principal.

Aquí no vamos a hablar de Jazz como género y estilo musical, su origen, etapas, artistas, etc. Hay muchos y muy buenos manuales. Recomiendo el de Tirro, completado con los vídeos y audiciones que proporcionan plataformas como YouTube y Spotify. Esta es su referencia completa:

Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico* (A. Padilla, trad.). Ediciones Robinbook; Ma non troppo (original publicado en 1993).

Tirro, F. (2001). *Historia del jazz moderno* (A. Padilla, trad.). Ediciones Robinbook; Ma non troppo (original publicado en 1993).

4. La flauta en el Jazz

En el apartado anterior hemos explicado por qué se considera el Jazz como la principal música improvisada de la cultura occidental.

Nos referimos a la flauta travesera por ser el instrumento que nos ha servido para el desarrollo práctico en este proyecto.

La obra de referencia para conocer la historia de la flauta en el Jazz es "*The flute in Jazz. Window on world music*", de Peter Westbrook, publicada por primera vez en 2009, con un vídeo como complemento.

Este trabajo es de lectura obligada para quien quiera conocer la evolución histórica de la flauta y los flautistas en el Jazz, aunque también cita otros géneros derivados como el Latin Jazz, y algunos más alejados como el Rock and Roll.

5. Técnica

5.1. Métodos

Hay una serie de métodos para la flauta que tratan la improvisación. Prácticamente todos son de Jazz, aunque algunos incluyen otros géneros de música popular moderna. Unos presentan el enfoque técnico y artístico propuesto por un instrumentista conocido, otros consisten en una adaptación editorial de determinados contenidos de la enseñanza instrumental.

Selección de métodos:

- McGhee, A. (1975). *Improvisation for Flute. The Scale/Mode Approach*. Berklee Press.
- Bay, W. (1980). *Mel Bay's Jazz Flute Book*. Mel Bay Publications Inc.
- O'Neil, J. (1994). *The Jazz Method for Flute*. Schott. Educational Publications.
- Allen, J. (1999). *Introduction to Jazz Flute*. Autoedición.
- O'Neil, J. (2005). *Developing Jazz Technique for Flute*. Schott.
- Ryerson, A. (2009). *Jazz Flute Practice Method*. Thistle Cottage Music.
- McBirnie, B. (2019). *The Technique and Theory of Improvisation*. Autoedición.

5.2. Ejercicios

Los ejercicios son fundamentales para adquirir el dominio técnico del instrumento. En la formación clásica suelen ser de escalas, intervalos, arpeggios, además de sonido, articulación y digitaciones especiales. Normalmente, se recomienda sean memorizados y realizarlos cotidianamente para conseguir un buen sonido y la agilidad suficiente para ejecutar los pasajes más complejos del repertorio. Un ejemplo de ejercicios clásicos para la flauta son los incluidos por H. Altés en su *Célèbre Méthode Complète de FLÛTE* (Paris, 1880).

En el estudio de la improvisación el equivalente de los ejercicios son los *patterns*. Un *pattern* es una frase musical construida a partir de una escala, un acorde o un motivo, en base a un sistema musical determinado que puede ser modal, tonal, cromático, etc.

La diferencia entre un *pattern* y un ejercicio es que el ejercicio está escrito en su totalidad y el *pattern* solo en parte, siendo necesaria su transposición a los acordes indicados.

$\text{♩} = 92-120$ Note: Each chord lasts two beats.

120 *Chorus* *Bm7* *Am7* *Gm7* *Fm7* *Ebm7* *Chorus*

This pattern utilizes the fragment 1-3-5-3 from the respective chord scales.

$\text{♩} = 168-208$ Note: Each chord lasts one measure.

121 *Cm7* *Fm7* *Bbm7* *Ebm7* *Abm7* *Chorus*

1 3 5 3 1 3 5 3

Fbm7 *Bm7* *Ebm7* *Am7* *Dm7* *Gm7* *Cm7*

$\text{♩} = 116-160$ Note: Each chord lasts two beats.

122 *Cm7* *Chorus* *Dm7* *Ebm7* *Ebm7* *Fm7* *Fbm7* *Gm7*

Abm7 *Am7* *Bbm7* *Bm7* *Cm7* *Bm7* *Bbm7* *Am7*

Abm7 *Gm7* *Fbm7* *Fm7* *Ebm7* *Ebm7* *Dm7* *Chorus*

²²Oliver Nelson, "Butch and Butch," on *The Blues And The Abstract Truth* (Impulse S-5), Oliver Nelson Group.

70

Imagen de *patterns* de J. Coker.

<https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/811UBZILQJL.jpg>

Si nos fijamos en los *patterns* anteriores, vemos que sirven, igual que los ejercicios, para desarrollar la destreza técnica en el instrumento, pero al tener que transportar el motivo a partir del segundo o tercer compás, se desarrolla además el pensamiento musical (que también podríamos llamar oído interno). De manera que en función de los sistemas musicales que recorramos con los *patterns* y las escalas y acordes de dichos sistemas, e incluso los diferentes motivos melódicos basados en ellos, iremos configurando o modelando un pensamiento musical aplicado al instrumento, en este caso la flauta travesera.

Es un proceso lento, largo y debe estar bien planificado. Por eso es muy importante seleccionar un buen libro de *patterns*. La obra *Patterns for Jazz (for treble clef instruments)*, de Jerry Coker (ed.) (1970), cumple dichas expectativas.

Se puede argumentar que el pensamiento musical, generador de ideas para la improvisación, puede desarrollarse improvisando sobre diferentes temas, es decir, con la práctica. También, pero, el estudio sistemático de una buena edición de *patterns* permite explorar todos los rincones del instrumento y configurar nuestro pensamiento musical en los sistemas más frecuentes (pentafónico, modal, tonal, cromático) y, dentro de ellos, en todos sus elementos (acordes, escalas, ideas motivicas) con una destreza homogénea. Es decir, tocando piezas es posible que desarrollemos bien tonalidades como F, Bb o Eb, mientras que ejercitando *patterns* pasaremos también a diario por los temidos Gb y B. Si en la introducción definíamos la improvisación como una forma de crear música de manera directa con la voz o con un instrumento, el trabajo con los *patterns* permite la destreza técnica de los ejercicios de los estudios clásicos y, además, el desarrollo de un pensamiento musical en cuanto a las estructuras del lenguaje de la música y el conocimiento de diferentes motivos que pueden servir como punto de partida para la construcción del propio discurso improvisatorio.

El trabajo con los *patterns* es visual, porque un motivo escrito para un acorde se transporta a los siguientes. En este caso, la imagen del cifrado dispara la transposición del motivo memorizado para ejecutarlo inmediatamente en la flauta. Podemos completar este trabajo con la ayuda del sonido; sin embargo, hacerlo con una base real puede ser difícil de conseguir, fundamentalmente por lo tedioso de la tarea de acompañamiento. Para ayudar a la construcción auditiva de los *patterns* tenemos recursos como las bases grabadas con instrumentos reales y los programas de acompañamiento musical. Entre los primeros, destacan las ediciones de Jamey Aebersold y entre los segundos, el programa *Band in a Box*.

El profesor y editor Jamey Aebersold ha publicado desde 1967 en la serie *Play-a-Long* más de 100 cuadernos con grabación, de los cuales los números 1, 3, 16, 21, 24, 26 y 84, contienen *patterns* con acompañamiento de base rítmica. Son un ejemplo excelente para la formación auditiva que utiliza recursos visuales, el cifrado y la notación, y sonoros, la grabación por músicos especialistas.

Una buena opción para practicar *patterns* que no dispongan de grabación es el programa *Band in a Box* (1990-2021). La construcción de una base sonora con la estructura armónica y rítmica e incluso melódica de los *patterns* puede resultar motivador para una tarea que, aunque útil, requiere voluntad y disciplina.

5.3. Estudios

Los estudios para instrumento son piezas breves en un único movimiento, escritas para entrenar al intérprete en las dificultades de un estilo determinado, del que suelen ser contemporáneas. Sus autores la mayoría de las veces son intérpretes o profesores relevantes del instrumento en cuestión. En la flauta travesera moderna son célebres y obligados los estudios de Boehm, Andersen o Jeanjean, entre otros.

Los estudios preparan para las dificultades técnicas del instrumento en relación con las exigencias de un estilo determinado: melódicas, rítmicas y de expresión, como articulación, ornamentación y efectos especiales tipo *vibrato*, *glissando*, etc.

En la flauta jazz, que desde el principio hemos convenido que hasta ahora es el género y estilo por excelencia para la improvisación, también encontramos estudios. Están pensados fundamentalmente para vencer las dificultades de la música escrita, sea de un *standard* o de una parte obligada en la escritura para conjunto, aunque la formación estilística que proporcionan puede aplicarse también a las improvisaciones en dicho estilo.

Selección de estudios para la flauta jazz:

- Viola, J. (1975). *The technique of the flute. Chord studies*. Berklee Press Publications.
- Viola, J. (1975). *The technique of the flute. Rhythm studies*. Berklee Press Publications.
- Holcombe, B. (1984). *24 Jazz Etudes for Flute*. Musicians Publications.
- Rae, J. (1993). *Jazz flute studies*. Faber Music.
- Adler, M. (1997). *Jazz Flute Etudes: Advanced Studies in Improvisation*. Houston Publishing.
- Rae, J. (2006). *Jazz Scale Studies for Flute*. Universal Edition.
- Snidero, J. (2015). *Jazz Conception Flute: 21 Solo Etudes for Jazz Phrasing, Interpretation, and Improvisation*. Advance Music GmbH.

5.4. Obras

El repertorio de Jazz permite el aprendizaje y la práctica de la improvisación en la flauta travesera. Las piezas más sobresalientes se han recopilado desde los años setenta en la antología *Real Book*. Actualmente hay una 6ª edición de Hal Leonard (2004), que se complementa con la grabación en sonido real y en formato mp3, del acompañamiento de 480 de los temas incluidos en los volúmenes I y II.

Aunque este material es suficiente para un largo período de práctica, los editores Hal Leonard y Jamey Aebersold han publicado numerosos cuadernos en sus series *Play Along*, con acompañamiento grabado y disponible en CD, USB o *streaming*, organizados por autor, temas o periodos, que amplían considerablemente el repertorio para la práctica de la improvisación.

Evidentemente, lo ideal es poder practicar con un grupo real, pero esto no es siempre posible y también hay que tener en cuenta que el recurso de la grabación permite preparar la improvisación sin fatigar innecesariamente al resto de los miembros del grupo.

La música de Jazz junto a la edición de obras, cuenta con las grabaciones de intérpretes reconocidos. Actualmente, además de los formatos físicos en discos de vinilo, CDs, DVDs, existe el recurso casi inagotable de plataformas como Youtube y Spotify, entre otras. Evidentemente el concierto en directo es el lugar donde una improvisación jazzística puede apreciarse en toda su dimensión, pero la grabación representa un registro insustituible de interpretaciones únicas e irrepetibles.

Nos quedaría mencionar la transcripción de improvisaciones magistrales. Algunos métodos y docentes aconsejan la transcripción con papel y lápiz por los alumnos de solos grabados; otros aconsejan la transcripción o copia directa con el instrumento como forma más inmediata de aprendizaje e interiorización de las ideas del solo estudiado. Conviene recordar que improvisar es desarrollar un lenguaje musical propio que puede ser “inspirado” por ideas tomadas en préstamo. También hay publicaciones que recogen transcripciones de solos de instrumentistas célebres, para las que sirve la misma observación. En el caso de la flauta reseñamos las siguientes:

- Shank, B. (1978). *World's Greatest Jazz Solos Flute*. Almo Publications.
- Schiff, R. (1993). *Solos For Jazz Flute*. Carl Fischer Pub.

6. La improvisación musical como práctica de ocio

Quiero referirme aquí a la capacidad que tenemos para el disfrute de la música en nuestro espacio privado. Está claro que oír música hoy día es más sencillo que nunca. Además de los medios tradicionales que se fueron sumando desde la invención del disco y de la radio, recientemente se han incorporado formas de gran calidad de imagen y sonido como el directo en *streaming* o los contenidos en plataformas de TV por cable o Internet. Estos recursos permiten que disfrutemos de directos o grabaciones en condiciones muy buenas de imagen y sonido gracias a los equipos de reproducción y a la conexión por fibra 4G, que pronto dará paso al 5G.

Pero, como pasa con gran parte de la actividad deportiva, la sociedad de consumo occidental en parte ha olvidado la capacidad de disfrutar haciendo música. Hay excepciones, países con una educación musical fuerte mantienen hoy día el placer de hacer música como actividad de ocio. Como consecuencia, la actividad musical en el hogar es frecuente. Se aprende a tocar instrumentos, se toca en casa, y cuando el sonido es excesivo se colonizan los *basements* con las *Garage Bands*.

Con este artículo quiero animar a la actividad musical "activa". Hacer música no es solo cosa de profesionales. Todo el mundo en función de sus intereses, capacidades y posibilidades puede hacer música como afición. Esto no es nuevo en la sociedad y cultura occidentales; Homero ya se refería en la Odisea al músico profesional, el ciego Demódoco, y en la Iliada al músico aficionado, el héroe Aquiles. Ser músico aficionado no es sinónimo de mal músico, solo indica que la persona no vive de la música, que la música no es su profesión. La afición musical es la que ha marcado en parte los caminos

que ha seguido la música en occidente desde el principio de su historia, porque los aficionados, o mecenas, han financiado, como en otras artes, a los artistas y sus obras.

En el artículo están los recursos para que con un instrumento como la flauta se puedan pasar buenos ratos con un proyecto de actividad musical creativo, que pasa por el aprendizaje del instrumento, la teoría y lenguaje de la música, el conocimiento de un género y un estilo como es el Jazz, aplicado a la interpretación e improvisación de temas sobre bases *Play Along* o creadas con programas como Band in a Box, que pueden ser grabadas y mostradas en canales como YouTube. A partir de aquí se puede pertenecer a una comunidad de aficionados con los que intercambiar información, materiales e incluso intentar alguna interpretación en *streaming*.

Salamanca, 08/06/2021

Mariano Pérez Prieto

Profesor Titular de Didáctica de la Expresión Musical

Universidad de Salamanca