

Cuatro improvisadores en dos tiempos

Diego Ortiz, Christopher Simpson,
Joe Pass y Robben Ford

por Rubén Riera



Improvisación Musical I, 2004 - acrílico / tela - 130 x 162 cm, F.M.G.

La notación es a la improvisación como el retrato es a la modelo[1].

Los frutos de la improvisación, de la composición,
de la escritura, de la invención
y del descubrimiento, pueden florecer espontáneamente,
pero solamente lo harán sobre una tierra que
hayamos preparado, fertilizado y atendido en
la fe de que madurarán en el tiempo
que dicte la naturaleza misma[2].

Siempre se ha temido a la improvisación, tal vez por su característica intrínseca de libertad que muchas veces incomoda a las sociedades basadas en regulaciones. La respuesta de esas sociedades, entonces, es escribir libros que normen cualquier espacio de libertad, siendo la improvisación uno de ellos.

La primera vez, que el presente autor tenga noticia, que se escribió un manual con esas características normativas, fue a finales del Siglo X y se hizo como respuesta a la necesidad de improvisar que sentían los monjes al entonar los cantos gregorianos (únicos permitidos por la iglesia romana durante los oficios religiosos), cuya autoría sigue estando en discusión entre el monje Hucbaldo y el abad Oger. Dicha obra es el manuscrito *Musica Enchiridis*[3], que se convirtió en uno de los más populares entre las órdenes religiosas de su época. Pronto los monjes del Siglo X comenzaron a estudiar la “correcta” forma de improvisar una segunda voz a un canto gregoriano.

Pero mientras los monjes estudiaban para improvisar sobre los cantos gregorianos que estaban escritos, los laicos durante todo ese período de la historia de la música, simplemente lo hacían sin saber cómo. Los juglares, como fueran llamados estos primeros improvisadores y cuyo nombre proviene del latín *joculare* (entretener), rara vez anotaban algo, si es que sabían cómo, y si lo hacían, era para poder recordar alguna letra en especial.

Estos músicos prácticos, sin ningún trabajo fijo, recorrían las villas, pueblos y ciudades cantando, actuando, tocando y haciendo malabarismos, tanto en las plazas como en las casas de los nobles y con el mismo repertorio: aires populares y danzas campesinas. Una sola música era la que se escuchaba en todas partes.



La cena con el juglar y su laúd de Gerard van Honthost

Es el juglar, que mantiene desde los últimos tiempos latinos el arte civil, el arte del pueblo llano musical y literario. El juglar es quien va a servir de lazo de unión entre el castillo, la villa y el monasterio, respecto a lo que se refiere al texto y a la música de las danzas o de las canciones que, en su boca, tienen multitud de aspectos y de intenciones.[4]

Los juglares eran como periódicos ambulantes que cantaban, por donde pasaban, historias y noticias de otros lados, siendo atentamente escuchados por una audiencia ávida de información de cualquier tipo. Ellos se convirtieron, sin quererlo, en una de las principales fuentes de información de la época. Por tal razón, fueron utilizados, unas veces con fines de propaganda política, (Ricardo Corazón de León les pagó para que compusieran canciones alabando sus hazañas y sus logros[5]), otras y, sobre todo en tiempos de guerra, los contrataban señores nobles para que ridiculizaran a sus enemigos.

Los juglares, por supuesto, eran vigilados muy de cerca por las autoridades de turno, sobre todo por las eclesiásticas; nunca se podía saber a ciencia cierta de qué lado estaban: si es que de alguno... que no fuera el suyo propio.

Pero fue en el siglo XVI cuando, por fin, la sociedad encontró un modo de controlar esos espíritus libres: les consiguió un trabajo fijo en las cortes de la nobleza e, inmediatamente, les cambió el nombre y los uniformó, para que se olvidaran de su pasado; y de ser *juglares* (entretenedores), pasaron a ser ministriles (del latín *ministerialis*, funcionarios).



Ministriles medievales

Comenzaría así el reinado de los músicos lectores, sedentarios y asalariados, pero altamente eficientes con respecto a la técnica de su instrumento: la música de las cortes comienza a distanciarse de la música del pueblo y aunque los juglares no desaparecieron por completo,

bajaron de categoría social, reducidos a ser un pequeño grupo de peligrosos músicos trashumantes.

Esta maniobra de la sociedad, junto con el descubrimiento de la imprenta de caracteres móviles trajo grandes cambios:

Uno fue que las polifonías que se cantaban en las iglesias y en las cortes, empezaron a ser impresas con mucha más facilidad; con esto fue más fácil su distribución a otras partes, con lo que de alguna forma se estaba apoyando la separación entre música de los pueblos y la cortesana. Otro fue que se empezaron a comprar músicos o alquilarlos, para que tocaran en ocasiones importantes, lo que era considerado como síntoma de riqueza para la época; ser músico comenzó a ser una profesión establecida con sus normas y sindicatos[6].

Por último y sin querer, esta maniobra de la sociedad, produjo algo que ha sido muy importante para la vida del músico profesional de todos los tiempos: el libro impreso para aprender a tocar y a improvisar fácilmente, pensado principalmente para aquellos nobles aficionados, de cierto poder adquisitivo, que creían en la moda de tocar con cierta soltura algún instrumento musical (pero no demasiada porque entonces se verían como ministriles) en sus reuniones sociales.

Desde entonces hasta nuestros días estos libros han florecido, con algunas modificaciones, pero manteniendo prácticamente el mismo espíritu: la enseñanza de la improvisación, basada en la técnica de cada instrumento, como los de viola da gamba:

1- *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*. Roma, 1553, del español Diego Ortiz[7].

2- *The Division-Viol or the Art of Playing Extempore upon a Ground*. 1667, del inglés Christopher Simpson[8].

Y los de guitarra eléctrica, ya en el Siglo XX:

1- *Joe Pass on Guitar* 1989[9].

2- *Robben Ford Playn' the Blues* 1993[10].

Desde mediados del Siglo XX, muchísimos libros se han escrito sobre improvisación, con una gran ventaja sobre los antiguos, y es que aquellos del siglo XX, son contentivos de un disco compacto o mejor aún, de un DVD con el maestro improvisador hablando y tocando los ejemplos. ¿Qué no se daría hoy en día por poder escuchar a Diego Ortiz explicar y tocar sus glosas (improvisaciones sobre melodías)?

Analizando las similitudes entre estos libros, separados por casi más de tres siglos, observamos:

- 1) Fueron escritos por grandes improvisadores que gozaron de gran fama y respeto en su época.
- 2) Si se tiene la constancia de realizar los ejercicios y las técnicas descritas, realmente se aprende a improvisar en el estilo del maestro que escribió el libro.
- 3) La organización de los materiales en el libro, permite inferir la manera como los Maestros enfrentaban la improvisación. “Si haces el método diligentemente, te garantizo que aprenderás a improvisar... Claro, lo que no te puedo asegurar, es que lo hagas tan bien como Pat Metheny.”[11]



Tratado de Glosas y otros géneros de puntos, tapa del libro de Diego Ortiz, Roma 1553

Diego Ortiz: improvisación a la española.

En el *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones*, Roma, 1553, de Diego Ortiz, considerado “Uno de los más notables músicos castellanos, Diego Ortiz, de Toledo, cuyo Tratado de glosas (Roma 1553) es uno de los primeros monumentos en el arte de la variación y de la fantasía...”[12], después de las tradicionales dedicatorias y floridos agradecimientos a los patrocinantes, entra de lleno en materia “el modo que se ha de tener para Glosar. El que quisiera aprovecharse de este libro, ha de considerar su propia habilidad y conforme a ella, escoger las glosas que mejor le pareciesen, porque aún que la glosa sea buena si la mano no puede con ella no podrá parecer bien y el defecto no será de la Glosa.” [13]

La glosa es la improvisación melódica que se sugiere hacer sobre una cláusula o frase. El tratado de Ortiz consta de dos libros o partes: en el primero se trabajan todo tipo de cláusulas y sus correspondientes glosas; en el segundo se aborda el concepto de glosar (a

solo o con el clavecín), en donde se sugiere que se puede hacer de tres maneras: de Fantasía, sobre Canto Llano y sobre Compostura.

El segundo libro comienza con cuatro recercadas que ejemplifican la primera manera de tañer *Fantasías o Glosas* a sólo: “Estas cuatro recercadas que aquí se siguen me pareció ponerlas sueltas para ejercitar la mano y en parte también como ejemplo para cuando se quiere tañer (tocar) a viola sola.”[14] Continúa con ejemplos de glosas sobre un canto llano a la segunda manera de tañer el clavecín y sobre la cual advierte cómo lo debe acompañar: “...acompañándole con consonancias y algún contrapunto al propósito de la Recercada que tañera el Violón...”[15] Por último, da ejemplos de la tercera manera de tañer, que es sobre canciones compuestas y madrigales. Finaliza el libro con ocho recercadas más, que Ortiz describe sobre Cantos Llanos.

El autor de este artículo considera que el primer libro es el más importante desde el punto de vista del aprendizaje de la improvisación, porque establece las bases de lo que se puede hacer o, mejor dicho, (utilizando la terminología de Ortiz), cómo se puede glosar sobre cláusulas pequeñas (dos notas a un intervalo de tercera) con pocas notas, o sobre cláusulas grandes (más de dos notas separadas entre sí por diferentes intervalos), cómo variar los ritmos y sus alturas y las direcciones de las glosas.

En el segundo libro demuestra cómo utiliza los ejemplos del primer libro. Mucho se han tocado las obras de este segundo libro en recitales por todo el mundo, sobre todo desde la segunda mitad del Siglo XX, lo que marca el segundo renacimiento de la música antigua, aunque tal vez usadas, no como ejemplos de glosas, que sirven para analizar el pensamiento y el estilo de un compositor y su tiempo, sino simplemente como obras bellas del Siglo XVI. Está claro en el libro de Ortiz que él no hubiera querido que las recercadas se tocaran como él las escribió, (no son piezas completamente pensadas y trabajadas por el compositor, sino que son temas o melodías, bien sean propias del compositor o no, sobre los cuales se ha improvisado y luego más tarde se ha escrito dicha improvisación), sino que usara su libro para que aprendieran a glosar.

Como Ortiz sugiere en su tratado, primero hay que practicar los ejercicios de dos maneras, una contempla aprender el mayor número de cláusulas con sus glosas sugeridas y luego, siendo esta la parte más importante, se ha de pensar dónde hacer esa glosa en otras obras; es decir, se debe llegar a un punto donde el estudiante de improvisación reconoce la cláusula, bien de oído o bien leída y le improvisa, ya no la glosa que aprendiera del tratado de Ortiz, sino una glosa propia. Ello sería el verdadero proceso de aprendizaje de la improvisación sugerido por Ortiz, que se debe seguir con el primer libro.

Con el segundo libro, se deberían analizar los recercados, madrigales y canciones que allí aparecen, pero desde el punto de vista de cómo Ortiz los glosó, aprenderse muy bien las melodías a ser glosadas y analizar la forma en que Ortiz lo hizo. Luego que ya se es ducho, tanto en el primer libro de ejercicios como en el segundo de ejemplos, se debería empezar a glosar en otras obras, primero con discreción y luego cada vez más libremente, desde luego sin caer en lo que nos reporta Nigel North sobre lo que dice Saint-Lambert en 1707:

El propósito del acompañamiento es secundar a la voz y no desfigurarla con desagradables chirridos. Hay algunos acompañantes, que tienen tal alta opinión de ellos mismos que creen que son ellos los más importantes del grupo por lo cual siempre quieren brillar por encima de los demás. Ellos cargan el Continuo, con pasajes, adornos y mil cosas más que tal vez aisladamente son bonitas, pero en el contexto no solamente no ayudan si no que dañan la ejecución de la obra y solamente sirven a la vanidad del músico que las hace. Aquellos que toman parte en una ejecución conjunta de alguna obra, deben tocar para el mérito y belleza de la obra en sí y no para su solo lucimiento [16].

Por supuesto, ninguno de los libros puede por sí solo enseñar el bello arte de la composición instantánea, mucho se tiene que practicar y pensar. Ese es el primer paso en el camino del juglar: “La verdad es, que la invención es un don de la Naturaleza, pero se puede mejorar con ejercicio y práctica.”[17].

El tratado de Ortiz es un verdadero método de improvisación melódica, que incluso hoy en día puede servir de mucho a cualquier músico de cualquier estilo, interesado en aprender a glosar.



Christopher Simpson

Christopher Simpson y la improvisación a la inglesa

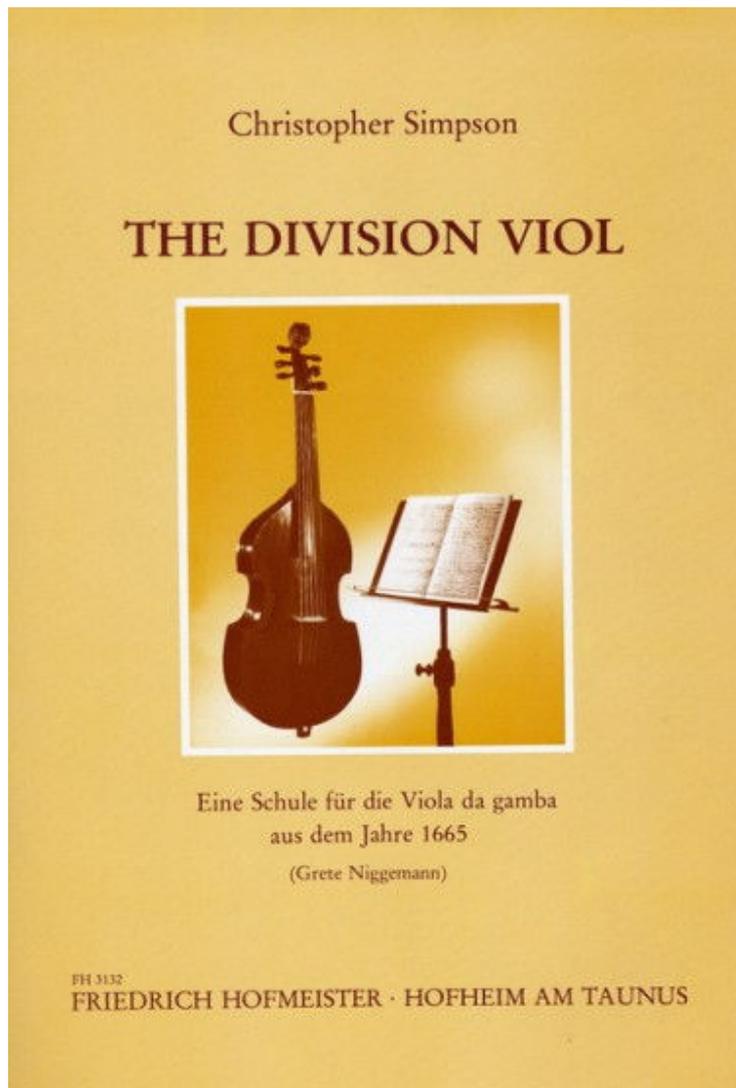
The Division-Viol or the Art of Playing Extempore upon a Ground, 1667, del inglés Christopher Simpson, escrito para la viola da gamba, comienza con los consabidos agradecimientos a los patrocinantes y a los lectores, pero está más pensado para los estudiantes del instrumento que el texto de Ortiz, cuyo libro pareciera estar más orientado hacia los profesionales, dando información importante al instrumentista como, por ejemplo, la nomenclatura de las partes de la viola y de la escritura musical junto con algunos nombres de técnicas particulares, en diferentes idiomas, como el latín, inglés, francés e italiano.[18]

El tratado está dividido en tres partes:

- 1) Descripción de la viola y cómo tocarla.
- 2) El uso de las consonancias y un compendio de glosas.
- 3) Las divisiones (improvisaciones) y las formas de tocarlas.

La primera de ellas está dedicada a la técnica y descripción del instrumento, desde cómo sujetar el arco hasta cómo tocar los ornamentos. Esta primera parte comienza con una visión de la viola da gamba y de la improvisación, que es necesaria tener en cuenta para comprender el pensamiento y el arte de Simpson y su época:

Una Viola (Viola da Gamba) en las manos de un excelente violista puede, sin lugar a dudas, estar considerada entre los mejores instrumentos musicales. Tocar “Ex Tempore” (improvisar) sobre un bajo cifrado (*ground*), es la más alta perfección posible y hacerlo es el objetivo de nuestro presente discurso.[19]



Esta frase aclara, de una vez, que Simpson es un maestro improvisador característico de la época del Bajo Continuo[20], que está acostumbrado a la creación instantánea y como tal, toma la música en notación como un boceto que hay que realizar. Por supuesto, es un músico que tiene control total sobre las técnicas y recursos de su instrumento y sabe perfectamente el papel que puede realizar en un momento dado; es decir, sabe cuándo tocar a solo y cuándo acompañar y aún mejor sabe la diferencia entre ambas.

La segunda parte de su libro, comienza con otra reflexión que ejemplifica el pensamiento barroco en contraposición al renacentista: “Aunque nuestro excelente compatriota Señor Morley[21], en su *Introducción a la Música*, hace sus argumentos y referencias basados en el Tenor, como la parte integradora a la cual estaban acostumbrados a glosar (usando la terminología de Ortiz), la música Gregoriana de la iglesia, él y los músicos de los tiempos pasados, por mejores razones, como la que nos ocupa aquí. Yo debo proponer al bajo como el cimiento sobre el cual se apoyan las composiciones musicales.[22]”

Con ésta reflexión de Simpson, se pueden sintetizar varias cosas: primero confirma que la música que se tocaba en la iglesia más importante, desde el medievo al barroco, era la gregoriana; segundo, que en esta música se improvisaba sobre el tenor y no sobre el bajo, y tercero denotaba un poco de desdén al hablar de los músicos de los tiempos pasados. Pareciera que los considera inferiores a los de su época. En esta segunda parte, el libro revisa la teoría de la música, los intervalos las consonancias, las disonancias, las síncopas, elementos indispensables para la improvisación.

La tercera parte comienza también con una reflexión sobre la práctica de tocar un bajo continuo:

Un *ground*, un sujeto o un bajo, (como sea que se quiera llamar), se divide en dos roles, uno que es el que lo toca literalmente con el órgano, clavecín o cualquier otro instrumento que sirva para éste fin y el otro, para el que toca la viola, quien teniendo el bajo delante de sus ojos, como su tema o sujeto, toca gran variedad de descantos (glosas) o variaciones como su talento y su invención le dicten. En esta manera de tocar es en donde la viola (viola da gamba) realmente brilla mucho más que cualquier otro instrumento...[23].

Seguirá con ejemplos de qué improvisar sobre los diversos intervalos, incluso del unísono, cómo llegar a una nota, si tocando figuras rápidas o lentas o en combinación de ambas. También muestra cómo se “rompe” un bajo, es decir, en qué forma se puede improvisar sobre él, cómo se realizan las cadencias y en éste tópico hace mucho énfasis, escribiéndole las cadencias incluso con su cifrado correspondiente y variantes al mismo cifrado[24]. Los ejemplos que realiza son de todo tipo, desde simples a extremadamente virtuosos; desde melódicos a cordales, toda una gama de posibilidades para el viola gambista: “En la música barroca, el arte de tocar sobre un bajo cifrado (un boceto armónico que el intérprete completa según su inspiración en ese momento) nos recuerdan mucho a los modernos músicos de jazz y su arte de improvisar sobre temas, motivos o secuencia de acordes”. [25]

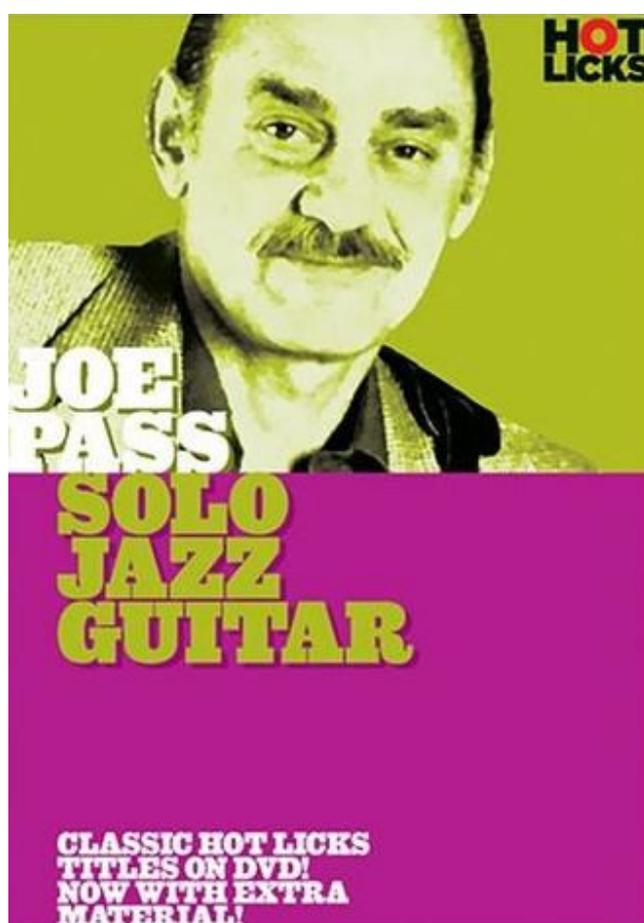
El tercer libro es también contentivo de cantidad de consejos para el músico, como por ejemplo: “Cuando se compone una variación a un bajo, trata de hacerla fácil para la mano, porque de todas las cosas excelentes que tiene la música, siempre es preferible aquellas más fáciles de tocar”[26], o un procedimiento de cómo se organiza una improvisación cuando son dos violas da gambas las que están improvisando juntas.

El libro termina con una serie de “divisiones para la práctica de los estudiantes”[27], en donde igual que hacía Ortiz, demuestra cómo mezclar todas las ideas de los ejercicios preliminares, construyendo unas variaciones sobre bajos, que son joyas de la práctica de la improvisación del siglo XVII.

El estudio de los tratados, tanto de Simpson como el de Ortiz, nos muestra un arte ya perdido en el tiempo, guardado celosamente en libros, los cuales sin ninguna duda son contentivos del material de apoyo necesario para poder encontrarlo y solamente espera para volver a la vida, por un músico curioso (en el caso de Ortiz y Simpson, un viola gambista) con ganas de continuar el camino de estos grandes maestros de la improvisación de los siglos pasados. No debería caber en nuestros tiempos el pesimismo que al respecto

escribiera C.P.E. Bach en su *Essay on the true art of playing keyboards instruments* en el 1778: “La improvisación sobre un bajo cifrado es una arte muerto, hemos dejado detrás el período del bajo continuo y con él todas sus leyes no escritas, sus axiomas, las cosas que se toman por sentado; en unas palabras, el espíritu de un tiempo”.**[28]**

La historia de la humanidad siempre ha estado plagada de contradicciones: por un lado la cultura inglesa del siglo XVII, producía el exquisito libro de Christopher Simpson *The Division-Viol or the Art of Playing Extempore upon a Ground* en el que enseñaba el noble arte de la improvisación musical para deleite y disfrute de los escuchas y esa era la misma cultura que en América, comercializaba con seres humanos raptados del continente africano, traídos en bodegas de barcos de vela en las condiciones más inhumanas y vendidos como objetos a los dueños de las plantaciones, dos caras de una misma moneda.



Método de guitarra de jazz de Joe Pass

La improvisación a la americana: el arte de Joe Pass y Robben Ford.

Mick Jagger, carismático cantante, instrumentista y compositor de los Rolling Stones, escribió la letra de “Brown Sugar”, donde revive con toda claridad el espíritu de esa época de la cultura inglesa y lo registra en el 1971 en el LP “Sticky Fingers”:

Un Barco de Esclavos de la Costa de Oro sale camino a los campos de algodón, para venderlos en un mercado por allá en Nueva Orleans, un viejo esclavista lleno de cicatrices sabe que le va muy bien, escúchalo cuando azota a las mujeres a la media noche, OH! Azúcar morena cómo sabes de bien, azúcar morena, como una jovencita debe saber. Los tambores suenan, la sangre del inglés se calienta, la Señora de la casa se pregunta ¿Cuándo va a parar? Pero el criado de la casa sabe que le va muy bien OH! Azúcar morena cómo sabes de bien, azúcar morena, como una jovencita debe saber...[29]

Muchos idiomas, muchas culturas y muchas costumbres trajeron los secuestrados a América, idiomas, culturas y costumbres, las cuales fueron brutalmente desechadas y prohibidas en este **Nuevo Mundo**, debido a que eran completamente diferentes a la cultura europea que los dominaba, pero aún bajo estas horribles condiciones, parte de su esencia fundamental sobrevivió y aunque modificada, fue el germen de una de las formas musicales más importantes de nuestros días: el jazz.

Tres siglos después de los primeros comercios con seres humanos en América, el jazz es ya un arte completamente asentado en la cultura occidental. El público sigue a los maestros improvisadores a los clubs y más tarde a los teatros, colecciona sus grabaciones y se maravilla de su creatividad.

“El hijo de un ítalo-americano trabajador del acero, Joe Pass luchó arduamente contra su adicción a las drogas antes de alcanzar la inmortalidad como el indiscutible Maestro de la Guitarra de jazz a solo.”[30] Joseph Anthony Jacobi Passalacqua[31], (New Brunswick, New Jersey, enero 13, 1929, Los Angeles, 23 de Mayo 1994), fue uno de los guitarristas que más influenciaron el arte de la guitarra de jazz. Desarrolló una técnica que le permitía no solamente tocar líneas melódicas a gran velocidad usando el plectro[32], sino que también, como los guitarristas clásicos lo hacen, comenzó a tocar con los dedos de la mano derecha, con lo cual incluyó al contrapunto entre sus técnicas favoritas de improvisación.

El dominio de todas esas técnicas y su gran habilidad y sensibilidad, le permitieron ser capaz de tocar recitales de guitarra de jazz a solo, es decir sin ningún otro acompañamiento, cosa que nunca se había hecho hasta entonces.

El estilo y la técnica de Joe Pass, no pasó en absoluto desapercibido y tal era su popularidad que prácticamente se vio forzado a escribir libros sobre su método y su forma de enfrentar la improvisación del jazz. Muchas de sus improvisaciones han sido transcritas por otros músicos y publicadas para el estudio de los jazzistas, tanto guitarristas como cualquier otro músico instrumentista.

Entre esos libros podríamos mencionar: *Joe Pass Guitar Style*[33], *Joe Pass Chord Solos*[34], *Joe Pass on Guitar*[35], *The Joe Pass Collection*[36], *Joe Pass Virtuoso Standards* [37] y *Essential Jazz Lines, the style of Joe Pass for guitar*[38]. “Estamos en el umbral de ver un real crecimiento de los músicos de hoy en día, quienes están agarrando lo que fue ayer y van hacia delante para crear la hermosa música del mañana. Esperemos que este libro sea parte de ese futuro.”[39]

La primera diferencia que se observa con los libros del Ortiz y Simpson es que los libros modernos de improvisación generalmente no tienen agradecimientos floridos al patrocinante. Tienen, eso sí, una introducción donde el autor hace una pequeña justificación y una aclaratoria al estudiante: “El énfasis aquí es en la improvisación, que pareciera ser la más descuidada y malinterpretada área de la música moderna y en el entrenamiento auditivo parte esencial de este amable arte”.[40]

En el *Joe Pass on Guitar* la introducción está grabada en un disco compacto que viene con el libro y que permite escuchar al maestro Pass hablando y tocando. Pero lo primero es afinar juntos: el Maestro toca todas y cada una de las cuerdas lentamente para que el estudiante tenga tiempo de afinar con él y hace un pequeño resumen de cómo está estructurado el libro.

Contrario a sus pares antiguos, enseña la improvisación no basada en intervalos, sino en líneas melódicas a ser tocadas sobre acordes, para lo cual comienza enseñando las formas de los mismos, en las tres diferentes áreas en que divide a la guitarra: baja, media y alta. Continúa con la forma de pulsar la cuerda, el tipo de *pléctrum* que él usa y algunas técnicas de mano izquierda: “algunos artistas trabajarán escribiendo una pieza la mitad de su vida antes de sentirla concluida. Un improvisador trabajara por años antes de poder tocar un minuto de música espontánea en el cual cada detalle es el correcto para ese momento fugaz”[41].

La primera muestra de cómo su mente trabaja cuando *soléa*[42] , que es lo que realmente interesa, la descubrimos cuando dice:

Para liberarnos de pensar demasiado cuando estamos improvisando, lo mejor es reducir los acordes a su forma más simple, en vez de preocuparnos con todas las extensiones de los acordes (novena, oncená, trecena) o tensiones de los mismos (quinta aumentada, rebajada, oncená aumentada) presentes en una acorde determinado, lo mejor es percibir los acordes como pertenecientes a una de las “tres familias”, estas familias son mayor séptima, menor séptima y dominante séptima...[43]

Otra idea que sugiere es una vez que se haya aprendido una línea sobre un determinado acorde, hay que transportarla para aprendérsela también en varias tonalidades.

La primera dificultad para el improvisador novicio, estudiando el libro de Pass, aparece en el ejemplo 20, *Estudio en Mayor*[44], que es una glosa larga (parafraseando a Ortiz) sobre un solo acorde, en este caso Do con séptima Mayor[45] y donde se deben usar todas las técnicas aprendidas hasta ese momento. Recordando los métodos antiguos, se debería

analizar con cuidado lo notado por el Maestro, entender qué hizo y tratar de copiarlo. Toma tiempo aprender a ser libre.

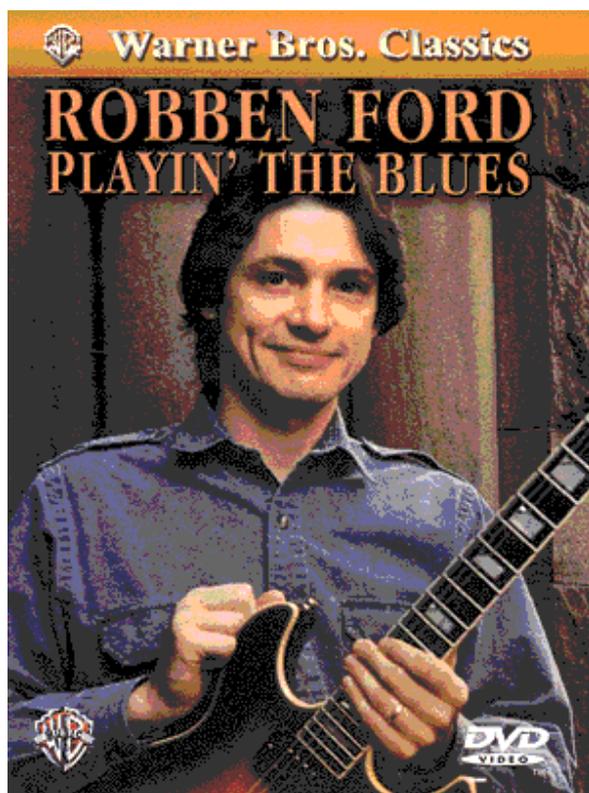
Luego vendrá un estudio en menor, pero esta vez sobre dos acordes, en vez de uno; otro sobre un acorde dominante estático, qué hacer sobre dominantes alteradas, sobre escalas disminuidas, para finalmente llegar al *Turnaround*, que es el nombre con que se conoce una de las secuencias de acordes más comunes en la música del jazz, a saber: la tónica, el sexto grado (tanto mayor como menor), el segundo grado menor y por último la dominante. No se debe olvidar que en el jazz todos los acordes incluyen la séptima.[46]

La última sección del libro comienza con unas recomendaciones acerca de dónde “cantar” la melodía (Pass sugiere las tres primeras cuerdas de la guitarra)[47], cómo armonizar una melodía y otra que ya hemos escuchado varias veces en Ortiz y en Simpson: “Recuerda, el objeto de la melodía en acordes es hacer música, no sufrir, tú debes tocar a la guitarra no ella a tí”[48], y termina con tres improvisaciones, dos sobre *standards*[49] de jazz y la tercera sobre un blues propio.

El análisis cuidadoso de estas improvisaciones sobre *standards* proveerá un conocimiento indispensable y una forma rápida y efectiva de pensamiento que facilitará en mucho la improvisación propia:

El arte de improvisar solos, con acordes, es una importante parte de los recursos del músico. Este libro ha sido escrito para mejorar este arte. Todas las melodías (incluidas en el libro), son *standards* muy conocidos y todos los solos fueron espontáneamente improvisados. Un cuidadoso estudio de estos solos, debería aportar un profundo conocimiento de la improvisación con acordes y sus substituciones[50].

Robben Ford[51] (16 de Diciembre 1951), es un guitarrista que se mueve cómodamente en dos mundos: el del Blues y el del Jazz. Con mucha experiencia en la enseñanza, tiene dos manuales de improvisación escritos hasta los momentos: *Robben Ford The Blues and Beyond*[52] y *Playn' the Blues*[53] y ha sido incluido en el manual: *Ultimate Play-Along Blues with Robben Ford, Scott Henderson, Steve Trovato, Keith Wyatt, Willie Scoggens and Pedro Wyant.*[54]



Playn' the blues, por ejemplo, después de una pequeña introducción, (tampoco en este libro se encuentra un agradecimiento a los patrocinantes), inmediatamente entra en tema, demostrando las escalas principales usadas en la improvisación en la forma del blues[55], las cuales son las escalas pentatónicas, (mayor y menor). Comienza enseñando las cinco posiciones, de modo que el estudiante conozca y pueda tocar las escalas en todo el diapasón de la guitarra.

Como en el libro de Pass, también acentúa la práctica de la improvisación sobre un solo acorde. De este modo se pueden practicar todas las posiciones y los diferentes ritmos. Luego dos escalas más con sus posiciones por todo el diapasón para luego demostrar el uso de las escalas enseñadas sobre una progresión de blues.

Ford hace hincapié en la necesidad de que se toque la misma escala pentatónica sobre cada acorde de la progresión del blues, de modo de escuchar cómo la sonoridad de la misma escala cambia según el acorde que la acompañe. Más escalas y recursos técnicos completan el libro, pero como siempre se cierra con los ejemplos de improvisaciones sobre la forma blues, que como en el caso de Ortiz, no las escriben para que las toques literalmente, ni siquiera para que se hagan. Están escritas para que se analicen y una vez que se entienda el porqué de cada nota que tocó el maestro improvisador, entonces se haga su propia glosa. Ese es el trabajo al que los libros refieren.



Robben Ford

Conclusiones de la improvisación en estos cuatro autores

Cuatro maestros se han escogido para comparar sus libros: uno renacentista español, otro barroco inglés y dos estadounidenses: un jazzista y un “bluesero” y a pesar del espacio de tiempo que los separa, todos coinciden en:

- 1) La necesidad de la improvisación como medio de expresión musical fundamental.
- 2) Que es imposible hacerla sin conocer muy bien el instrumento a usar y sus posibilidades armónicas, melódicas y técnicas.
- 3) El estudio de las escalas, de los intervalos, de los acordes y de las secuencias de acordes.
- 4) Que hay que imitar, escuchar y analizar las improvisaciones tanto del maestro con quien se está estudiando, en persona o en libro, como de cualquier otro músico improvisador.
- 5) Que es posible el diseño de manuales que ayuden, faciliten y motiven el aprendizaje de dicho arte, razón por la cual cada uno en su tiempo emprende esta labor a la que hoy hace referencia el autor.

Algunos acercamientos a la improvisación: los antiguos prefieren enseñarla basándose en líneas melódicas que se añaden entre los intervalos de las melodías; los modernos, prefieren enseñar qué escalas funcionan sobre un determinado acorde o secuencia de acordes, pero los antiguos también improvisaban sobre una estructura de acordes fija, como eran las folias, la romanésca, el *passamezzo antico*, y los modernos sobre la forma de Blues. Tal vez los antiguos tenían un melodía específica a la que siempre volvían cuando improvisaban, como el caso de la *folia*, aunque los modernos también cuando improvisan sobre melodías de canciones. Entonces, ¿qué los diferencia?

Solamente la definición y el tratamiento que hacen a las disonancias. Por lo demás, infiriendo según lo que ellos mismos exponen en sus libros, los cuatro maestros pudieran reunirse en cualquier lado a tocar juntos y a gozar de la música de todos improvisando. Cualquiera de ellos, hubiera podido escribir en alguna parte, una de las más importantes recomendaciones que algún maestro jamás pudiera dar al estudiante curioso:

Ningún libro puede substituir tu propia experiencia...hay demasiadas cosas que se pueden aprender sobre un escenario y que no pueden ser puestas en el papel. Y si éste te da algunas ideas nuevas, un acercamiento diferente o un nuevo y fresco punto de vista en tu ejecución, entonces es un comienzo...un buen primer paso en lo que espero sea la dirección correcta. ¡Ojalá te guste![56].

Y una última recomendación, tal vez más importante aún, que nos da S. Nachmanovitch en su libro *Free Play*: “Que la improvisación se desvanezca, nos hace valorar más que nunca que cada instante de la vida es único, un beso, un atardecer, un baile, una broma... Nada de esto volverá a pasar de la misma manera, cada cosa ocurre solamente una vez en la historia del universo.[57]”



Improvisación Musical II, 2004 - Acrílico / tela - 130 x 162 cm de F.M.G.

Notas

- [1] Ferruccio Busoni, *Audio Culture: readings in modern music*. Editado por Christopher Cox and Daniel Warner. (New York, the Continuum International Publishing Group Inc., 2004), 249. Traducción del autor.
- [2] Stephen Nachmanovitch, *Free Play, improvisation in life and in art* (USA, Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 1990)151. Traducción del autor.
- [3] Francisco José León Castillo, *Estudios de Historia de la Teoría Musical* (Burgos, Instituto Español de Musicología, 1962), del 52 al 54.
- [4] Adolfo Salazar, *La Música en la Sociedad Europea, desde los primeros tiempos cristianos* (México, Fondo de Cultura Económica, 1942),181.
- [5] Jacques Attali, *Noise, The Polytical Economy of Music* (Theory and History of Literature, Vol.16) (University of Minnesota, 1985),14. Traducción del autor.
- [6] Jacques Attali, *Noise, The Polytical Economy of Music* (Theory and History of Literature, Vol.16) (University of Minnesota, 1985), 15. Traducción del autor.
- [7] Diego Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones 1553* (Germany, Barenreiter-Verlag, Kassel,1936).
- [8] Christopher Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground 1665* (London, J.Curwen & Sons LTD,Faber music LTD). Traducción del autor.
- [9] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar* (U.S.A., CPP Media Group a divition of Warner Bros. Publication, 1996).
- [10] Robben Ford, *Robben Ford Playin' the blues* (U.S.A.,Beam Me Up Music,1993).
- [11] Conversaciones con Gonzalo Micó, 2010. Entrevista del autor.
- [12] Adolfo Salazar, *La Música en la Sociedad Europea hasta fines del Siglo XVIII*, tomo II (México), Fondo de Cultura Económica,1944),207.
- [13] Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*, 3.
- [14] Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*,51.
- [15] Ortiz, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de violones*, 55.
- [16] Nigel North, *Continuo Playing on the Lute, Archlute and Theorbo* (Great Britain, Indiana University Press, 1987), 87. Traducción del autor.
- [17] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground* , 27. Traducción del autor.
- [18] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground*, 6 de la introducción. Traducción del autor.
- [19] Simpson, *The Division-Viol or the arto of playing ex tempore upon a ground*, I. Traducción del autor.
- [20] Definición de Bajo Continuo: “El deseo al final del Siglo XVI, de hacer a la voz el principal vehículo para la comunicación del texto y del mensaje musical, llevó a la reducción del acompañamiento musical a un semi-improvisado soporte cordal que se escribía sobre un boceto” Claude V. Palisca, *Baroque Music* (USA, Prentice-Hall,INC, 1979),5.
- [21] Thomas Morley, *A Plain and Easy Introduction to Practical Music* (London, William Randall sucesor, 1597).

- [22] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground*, 13. Traducción del autor.
- [23] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground*, 27. Traducción del autor.
- [24] Cifrado es el término que define a los números que se colocan sobre algunas notas de la línea del bajo y que indican al músico acompañante qué acorde tocar. Definición del autor.
- [25] Stephen Nachmanovitch, *Free Play, improvisation in life and in art* (USA, Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 1990)7. Traducción del autor.
- [26] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground*, 57. Traducción del autor.
- [27] Simpson, *The Division-Viol or the art of playing ex tempore upon a ground*, 53. Traducción del autor.
- [28] C.P.E.Bach, *Essay on the true art of playing keyboards instruments 1778* (USA, W.W.Norton & Company, 1949), 19, Traducción del autor.
- [29] <http://www.lyricsfreak.com/r/rolling+stones/#share>, Traducción del autor.
 “Gold coast slave ship bound for cotton fields, Sold in a market down in New Orleans. Scarred old slaver knows he's doin alright. Hear him whip the women just around midnight. Ah brown sugar how come you taste so good (a-ha) brown sugar, just like a young girl should A-huh. Drums beating, cold english blood runs hot, Lady of the house wondrin where it's gonna stop. House boy knows that he's doin alright. You should a heard him just around midnight. Ah brown sugar how come you taste so good (a-ha) brown sugar, just like a black girl should...”
- [30] Charles Alexandre, *Masters of Jazz Guitar, the history of the players and their music* (UK, Balafon Books 1999), 82, Traducción del autor.
- [31] Alexandre *Masters of Jazz Guitar, the history of the players and their music*, 82.
- [32] Plectro es una pequeña pieza de plástico, de diferentes formas y tamaños, que en el pasado fue de hueso y que se utiliza para pulsar las cuerdas, también se la llama, púa, pajuela, pick. Definición del autor.
- [33] Joe Pass, *Joe Pass Guitar Style* (USA, Camelot-Gwyn Publishing CO. 1985).
- [34] Joe Pass, *Joe Pass Chord Solos* (USA, Camelot-Gwyn Publishing CO. 1972).
- [35] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar* (USA, Beam Me Up Music, 1990).
- [36] Joe Pass, *Joe Pass Collection*, transcrito por Jim Josselyn y Dan Towey (USA, Hal-Leonard, 1997).
- [37] Joe Pass, *Joe Pass Virtuoso Standars*, transcrito por Roland Leone (USA, Warner Bros. Publication, 1998).
- [38] Corey Christiansen, *Essential Jazz Lines, The style of Joe Pass* (USA, Mel Bay Publications, 2001)
- [39] Carol Kaye, en la introducción del libro: *Joe Pass Guitar Style* (USA, Camelot-Gwyn Publishing CO. 1985). Traducción del autor.
- [40] Joe Pass, *Joe Pass Guitar Style* (USA, Camelot-Gwyn Publishing CO. 1985), Introducción, Traducción del autor.
- [41] Stephen Nachmanovitch, *Free Play, improvisation in life and in art* (USA, Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 1990) 151. Traducción del autor.
- [42] Término usado en música popular para indicar que un instrumento deja de acompañar y pasa a improvisar, Definición del autor.

- [43] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar* (USA, Beam Me Up Music, 1990),14, Traducción del autor.
- [44] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar* (USA, Beam Me Up Music, 1990),22.
- [45] Do, mi, sol y si, nota del autor.
- [46] Si la tonalidad es Do Mayor el “Turnaround” sería: Do M7, La M7, Re m7, Sol 7, Nota del autor.
- [47] Debido al registro de la guitarra, siempre es mucho mejor la improvisación que se realiza en las cuerdas más agudas que en las graves, puesto que éstas entran en el registro del bajo y no ayudan en nada a la claridad de la obra que se esté interpretando, nota del autor.
- [48] Joe Pass, *Joe Pass on Guitar* (USA, Beam Me Up Music, 1990),52, Traducción del autor.
- [49] Un *estándar* de jazz es generalmente una canción popular americana, tocada instrumentalmente y es un vehículo ideal para la improvisación. Definición del Autor.
- [50] Joe Pass, *Joe Pass Chord Solos* (USA,Camelot-Gwyn Publishing CO.1972), 2. Traducción del autor.
- [51] Charles Alexandre, *Masters of Jazz Guitar, the history of the players and their music* (UK, Balafon Books 1999), 131.
- [52] Robben Ford, *Robben Ford II the Blues and Beyond* (USA, Warner Bros. Publication, 1992)
- [53] Robben Ford *Robben Ford Play' the blues* (USA, Beam me up music, 1993).
- [54] Aaron Stang, *Ultimate Play-Alone Blues with Robben Ford, Scott Henderson, Steve Trovato, Keith Wyatt, Willie Scoggens and Pedro Wyant* (USA, Warner Bros. Publication, 1994)
- [55] “La forma del Blues, está basada en una progresión armónica de doce compases, conocida como la progresión del blues, esta estructura armónica, usa solamente tres acordes, la tónica, la dominante y la subdominante... el patrón de los doce compases es el siguiente: cuatro compases en la Tónica, dos en la Subdominante, dos en la Tónica, dos en la Dominante y finalmente dos en la Tónica, la música está generalmente en cuatro tiempos”. Roger Kamien, *Music an appreciation* (USA,McGraw-Hill Book Company,1976),482, Traducción del autor
- [56] Joe Pass, *Joe Pass Guitar Style* (USA,Camelot-Gwyn Publishing CO.1985), introducción, Traducción del autor.
- [57] Stephen Nachmanovitch, *Free Play, improvisation in life and in art* (USA,Jeremy P. Tarcher/Putnam a member of Penguin Putnam Inc. 1990)24.Traducción del autor.