

**RECURSOS TECNICOS APLICADOS AL SAXOFON PARA INICIARSE
EN LA IMPROVISACION DE JAZZ**

JOSE JULIAN DELGADO COSME

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MUSICA
SANTIAGO DE CALI
2014**

**RECURSOS TECNICOS APLICADOS AL SAXOFON PARA INICIARSE
EN LA IMPROVISACION DE JAZZ**

JOSE JULIAN DELGADO COSME

**Trabajo de grado presentado para optar por el título de
Licenciatura en Música**

Directora

MARIA DEL PILAR BUSTAMANTE

**UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE ARTES INTEGRADAS
ESCUELA DE MUSICA
SANTIAGO DE CALI**

2014

NOTA DE ACEPTACIÓN

MARIA DEL PILAR BUSTAMANTE
Directora

FELIX DARIO MORGAN
Jurado

LIONEL HARMAN FERER
Jurado

Santiago de Cali, 21 de febrero de 2014

RESUMEN

El trabajo de grado *Recursos técnicos aplicados al saxofón para iniciarse en la improvisación de jazz* explica e ilustra detalles técnicos articulatorios específicos para obtener el efecto *swing* con un saxofón, a fin de lograr que una improvisación musical con dicho instrumento se pueda sentir y entender como una improvisación de jazz.

Está estructurado en cuatro partes. La primera ofrece un panorama general en lo que respecta a la improvisación, el jazz, el saxofón en el jazz y el *swing* como el elemento fundamental del género. La segunda expone la importancia de la articulación instrumental para la consecución de un *swing* efectivo y plantea la *fonética articulatoria* como recurso técnico. La tercera presenta una serie progresiva de ejercicios prácticos que llevan a la obtención del efecto *swing* con un saxofón, desde *tempi* lentos hasta rápidos, empleando las técnicas por articulación de lengua y por inflexión de aire. En la cuarta y última parte se efectúa el análisis articulatorio a tres fragmentos improvisados de tres saxofonistas reconocidos en la historia del jazz, que corresponden a épocas y estilos diferentes (un saxo alto y dos tenores).

Palabras clave: saxofón jazz, técnica de jazz, improvisación

TABLA DE CONTENIDO

	pág.
INTRODUCCIÓN	1
PARTE I	
1. LA IMPROVISACIÓN	5
2. EL JAZZ: ORIGEN Y EVOLUCIÓN	7
3. EL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y SUS PROTAGONISTAS	13
4. EL SWING	18
4.1 EL SWING COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL DEL JAZZ	19
4.2 EL SWING Y EL RITMO : PROCESO EVOLUTIVO	21
4.3 EL SWING EN FUNCIÓN DEL <i>TEMPO</i> Y EL ESTILO	25
PARTE II	
5. LA ARTICULACIÓN EN EL JAZZ	30
5.1 LA ARTICULACIÓN: EL ELEMENTO VITAL DEL SWING	30
5.2 LA FONÉTICA ARTICULATORIA COMO RECURSO TÉCNICO INSTRUMENTAL	31
5.3 POSTURAS CONSONÁNTICAS TRASLADADAS A LA BOQUILLA DEL SAXOFÓN	35
PARTE III	
6. TÉCNICAS ARTICULATORIAS PARA OBTENER EL EFECTO SWING CON UN SAXOFÓN	39
6.1 RECONOCIMIENTO DE LA LENGUA	39

6.1.1	Ejercicio # 1: sensibilidad y control de lengua	39
6.2	ARTICULACIÓN DE LENGUA PARA EL EFECTO <i>SWING</i>	42
6.2.1	Ejercicio # 2: articulación sobre una nota	43
6.2.2	Ejercicio # 3: articulación sobre una escala	47
6.3	EFECTO <i>SWING</i> PARA <i>TEMPI</i> LENTOS Y MODERADOS	50
6.3.1	Ejercicio # 4: <i>swing a tempo</i> lento (articulación de lengua más inflexión de aire)	53
6.3.2	Ejercicio # 5: <i>swing a tempo</i> moderado (articulación de lengua)	54
6.3.3	Ejercicio # 6: <i>swing a tempo</i> moderado (inflexión de aire)	55
6.4	EFECTO <i>SWING</i> PARA <i>TEMPI</i> RÁPIDOS	57
6.4.1	Ejercicio # 7: <i>swing a tempo</i> rápido (inflexión de aire)	57
6.4.2	Ejercicio # 8: <i>swing a tempo</i> rápido (articulación de lengua)	60
7.	EJERCICIOS GENERALES DE APLICACIÓN	63
PARTE IV		
8.	TRANSCRIPCIÓN DE TRES FRAGMENTOS IMPROVISADOS DE JAZZ Y ANÁLISIS ARTICULATORIO	67
8.1	<i>BODY AND SOUL</i> – COLEMAN HAWKINS (1939)	68
8.2	<i>COBBWEB</i> – JULIAN CANNONBALL ADDERLEY (1957)	74
8.3	<i>DELTA CITY BLUES</i> – MICHAEL BRECKER (1998)	79
RECOMENDACIONES		83
CONCLUSIONES		86
BIBLIOGRAFÍA		87

INTRODUCCIÓN

Desde los *blues* rurales, ásperos y cargados de ironía, hasta las orquestas de Swing con su ritmo vertiginoso, desde los románticos cantantes de baladas hasta los obstinados improvisadores, desde sus orígenes en el sur de los Estados Unidos hasta sus simientes dispersas alrededor del mundo, el jazz ha estado presente y ha crecido junto al cine, los bailes de moda, la industria discográfica y la radiodifusión internacional. Despreciado muchas veces por el arte oficial, éste ha sido uno de los acontecimientos más imaginativos y llenos de inspiración del siglo XX.

El jazz es una manifestación cultural dinámica, y por tanto una producción donde intervienen intereses, gustos y representaciones de los sujetos inmersos en ella, que implica cambios de acuerdo a los influjos del tiempo, los avances modernizadores, las necesidades concretas de sus protagonistas y del mismo entorno. Es un arte que ha experimentado tantas transformaciones que los aficionados a una de sus facetas usualmente no reconocen otras como de la misma familia. Cada estilo de jazz representa un legado histórico que se renueva permanentemente en el tiempo.

Sin embargo, todos los estilos guardan una misma esencia, aquella que imprime el sello distintivo a la música jazz, coloquialmente conocida como *swing*. Diferentes autores han buscado decodificar de manera inteligible los aspectos característicos que enmarcan el concepto, brindando herramientas que permiten entenderlo de manera formal. Desafortunadamente, no se cuenta con alguna publicación conocida que explique en detalle cómo se puede generar técnicamente el *swing* con un saxofón.

Y es que el asunto no es tan fácil como decirle al saxofonista: «hágalo con *swing*» y ya. Quienes desconocen las particularidades propias del saxofón, no alcanzan a entender que lograr el efecto *swing* con dicho instrumento es algo más complejo que hacerlo con un piano, por ejemplo. Factores como el aire y la articulación son cruciales en la obtención de un buen *swing*, por lo que es imprescindible entender de qué manera afectan, y cuándo y cómo deben ser aplicados.

Aunque el jazz ha logrado filtrarse en la esfera musical local, es muy poco lo que se conoce respecto a los fundamentos técnicos para lograr un *swing* efectivo con el saxofón, dado que es un género ajeno a nuestra riqueza musical autóctona. Además, son escasos los saxofonistas residentes en la ciudad que lo han abordado seriamente. Debido a esto, no es raro que saxofonistas novatos inquietos por el jazz e incluso profesores del instrumento, se frustren al no entender cómo hacer para que sus aproximaciones musicales suenen a jazz, y puesto que no se tiene alguna guía de referencia impresa conocida, dejan aplazada su inquietud.

La motivación de haber elaborado el presente documento surge en el gusto personal por el jazz y por el saxofón como medio de expresión, además del interés que suscita el género dentro del ambiente musical local. Prueba inequívoca de ello son algunos de los trabajos de grado presentados en los últimos años por estudiantes de la Escuela de Música de la Universidad del Valle.

El trabajo de grado *Sistematización metodológica de ejercicios prácticos para la introducción al lenguaje jazzístico en el piano* (Calvache 2007), presenta un resumen de los conceptos teóricos del lenguaje jazzístico, con ejemplos y ejercicios aplicados al teclado, organizados de manera sistemática. Por otra parte, en el trabajo *Sistematización teórico-práctica preliminar, de la armonía moderna en el jazz, aplicada al piano* (Valencia 2008), el autor hace la convergencia de lo sistematizado por jazzistas como Mark Levine y Dick Grove, el abordaje teórico fundamental de la armonía tradicional y lo que se maneja en el ambiente popular acerca del jazz.

También se encuentra un trabajo orientado a la pedagogía infantil – *El jazz como herramienta de apoyo para el desarrollo del pensamiento y habilidades musicales, aplicado a niños del nivel A6 del plan pentagrama* (Barrera 2007) – que expone una propuesta metodológica basada en aspectos relevantes del jazz como complemento del proceso de formación musical.

Así mismo, aparecen otros dos trabajos de grado: *La música de Bach y Debussy y su relación con géneros musicales actuales, jazz y góspel* (Murillo 2006) y *5 arreglos de piezas colombianas para banda de jazz* (Ardila 2006). En el primero, se establecen las similitudes musicales que relacionan el jazz y el góspel con la música de dos grandes compositores de la historia. En el segundo, el autor toma elementos del jazz y los fusiona con algunas melodías del repertorio tradicional colombiano, creando cinco arreglos musicales donde se funde la esencia de dos culturas.

Como se puede ver, a nivel local existe un interés latente por el jazz, sin embargo, ningún autor ha relacionado éste con el saxofón. Ahora bien, después de haber revisado el material pedagógico de jazz disponible en internet, no se encontró alguno que muestre gráfica y sistemáticamente lo que debe hacer técnicamente un saxofonista para lograr el efecto *swing*.

Muchos buenos trabajos como *Mel Bay's jazz sax studies* (Bay 1979), *14 jazz and funk etudes* (Minzter 1994), *14 blues and funk etudes* (Minzter 1996), *15 easy jazz, blues and funk etudes* (Minzter 2000), *12 contemporary jazz etudes* (Minzter 2004) e *Intermediate jazz conception for saxophone* (Niehaus 2006), contienen ejercicios y estudios de jazz bien elaborados, acompañados con audios de práctica, pero por ninguna parte indican cómo se hace la articulación de *swing* en el saxofón. Pareciera que los autores asumen que los principiantes no son tan principiantes y que ya saben cómo generar el efecto *swing*.

Por otro lado, hay métodos como *Boots Randolph's rock and roll saxophone. Techniques and fundamentals for today's players* (Randolph & Shannon 1998), que tocan el tema de la articulación interpretativa y describen algunas técnicas extendidas para saxofón, tales como *growl tone* (gruñido), *slap tongue* (latigazo de lengua) y *altissimo* (sobreagudos). Sin embargo, no se habla de alguna técnica para lograr el efecto *swing*.

En la publicación *How to play jazz and improvise* (Aebersold 1992), se da un bosquejo general para iniciarse en el mundo de la improvisación, con ejercicios y audios de práctica, pero aunque el autor es saxofonista, no muestra la manera en que debe generarse técnicamente el *swing* con un saxofón. Lo mismo pasa con el trabajo *Developing a jazz language* (Bergonzi 2003), que aunque incluye algunos recursos rítmicos y melódicos para concebir una improvisación de calidad, y el autor también es saxofonista, no se explica o ilustra la técnica del efecto *swing*.

Así pues, entendiendo el valor que tendría para un saxofonista con sed de jazz, un material escrito que pueda acortar su proceso de aprendizaje, se decidió desarrollar el presente documento. El objetivo principal es «explicar en detalle los recursos técnicos para saxofón que permiten que una improvisación musical se sienta y se entienda como una improvisación de jazz». Los objetivos específicos son: ilustrar gráficamente aquellos recursos necesarios para generar el efecto *swing*, incluyendo la relación de éstos con la notación musical; describir la forma en que el *swing* debe ser producido, dependiendo de la velocidad de ejecución, la época y el estilo de jazz; y por último, analizar fragmentos improvisados de importantes saxofonistas de jazz, extraídos de trabajos discográficos disponibles en el mercado, para dar cuenta de la aplicación en casos reales de los recursos descritos e ilustrados, de modo que los conceptos puedan ser leídos, escuchados y entendidos.

PARTE I

1. LA IMPROVISACIÓN

El concepto de improvisación, según las definiciones adoptadas usualmente en el discurso occidental europeo sobre música, difiere mucho de los procesos improvisatorios que tienen lugar en el habla o de la improvisación como recurso para afrontar situaciones de emergencia.

Bruno Nettl la define como «la creación de música en el transcurso de la interpretación». Veit Erlmann la cataloga como «la creación de una obra musical, o forma final de una obra musical, al momento mismo de ser interpretada». Micheál O'Suilleabhain la describe como «el proceso de interacción creativa (en privado o en público; consciente o inconscientemente) entre el músico ejecutante y un modelo musical que puede estar más o menos establecido». John Baily señala que «la improvisación es la intención de crear expresiones musicales únicas en el acto de la ejecución». Simha Arom afirma que la improvisación es, «en sentido estricto, la interpretación de un discurso musical en el momento mismo de su concepción». Estas definiciones no se oponen substancialmente y más bien parecen centrarse en encontrar la manera más elegante de expresar un mismo concepto (Nettl y Russell 2004, 18).

Aunque existe un consenso aproximado entre los musicólogos y moradores del mundo de la música culta sobre la definición básica de improvisación, existe cierto desconcierto respecto de su valor y jerarquía dentro del contexto musical.

Willy Apel define la improvisación como «el arte de hacer música espontáneamente, sin ayuda de una notación, bosquejo o memoria». H. C. Colles dice que la improvisación «es la forma primitiva de hacer música, y existe desde el momento en que el individuo no instruido obedece al impulso de expresar sus sentimientos mediante un canto. Por lo tanto, en todos los pueblos primitivos la composición consiste en una improvisación que posteriormente se memoriza» (Nettl y Russell 2004, 19). Esta última sin duda relega el arte de la improvisación a la más baja categoría.

En nuestro entorno la idea que se tiene respecto al concepto de improvisación es vaga y limitada, puesto que simplemente se vincula al jazz y a algunas de las músicas folclóricas locales. Sin embargo, la improvisación incluye muchas más esferas culturales y geográficas del mundo musical, donde ésta desempeña un papel fundamental, y aunque la práctica contemporánea se encuentre en primer plano, extiende su alcance a un pasado reciente y también a otro algo más remoto.

Encontramos improvisación en las culturas del sur, oeste y sudeste de Asia: en la música hindú, la música árabe y la música persa (Nettl y Russell 2004, 10-11); en la mayor parte de la música africana (Fordham 1994, 134; Tesser 2000, 21); en el flamenco español y la música celta (Fordham 1994, 134); también en el canto gregoriano (Nettl y Russell 2004, 11) y en la música europea del periodo barroco, clásico y romántico (Nettl y Russell 2004, 10-11; Tesser 2000, 21). Al respecto, en la segunda edición del *Harvard Dictionary*, Willy Apel se remite sin dilación a las «grandes épocas de la improvisación», la era de Bach, Händel, Mozart y Beethoven, quienes, dice, fueron tan famosos por su capacidad de improvisar como por sus composiciones. Hans J. Moser argumenta que los más grandes improvisadores, como Bach y Händel, producían especialmente improvisaciones que, a pesar de estar basadas en temas propuestos en el momento, daban como resultado obras muy acabadas y rigurosas (Nettl y Russell 2004, 19). Valerie Goertzen examina el papel

que desempeñó la improvisación en la vida de Clara Schumann como intérprete y compositora, a partir del contexto biográfico, histórico y de los apuntes personales de la artista (Nettl y Russell 2004, 227-246).

A pesar de esta realidad, es todavía común encontrar en algunos círculos académicos adeptos a la música culta europea y en algunos estudios que de ella se derivan, el concepto de improvisación como un arte menor o un oficio asociado principalmente a culturas exóticas y foráneas. Ellos cualifican la improvisación como algo más emocional que intelectual y más libre que controlado, vinculándola a gente carente de disciplina, de planeación y de una formación musical elemental ¿es acaso una filosofía sectaria implantada por el mundo musical erudito contemporáneo?

2. EL JAZZ: ORIGEN Y EVOLUCIÓN

El jazz es uno de los referentes recientes más notable en el mundo de la improvisación. En esencia puede decirse que corresponde a un híbrido de la música europea y africana gestado en los Estados Unidos de América entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Fordham 1994, 10, 14; Gioia 1997, 55; Tesser 2000, 17, 20).

La compacta geografía del primer jazz, tal y como suele ser descrita, es de una simplicidad engañosa. Se toma a New Orleans como punto de partida, por ser la ciudad más importante durante su surgimiento. Sin embargo, los elementos que constituyeron su desarrollo, no brotaron de manera tan conveniente en esa única ciudad (Berendt 1998, 22; Fordham 1994, 16; Gioia 1997, 98; Tesser 2000, 11).

New Orleans fue, durante mucho tiempo, un puerto comercial de gran escala, destino de inmigrantes extranjeros y tráfico de esclavos. Gracias a su enorme pluralidad cultural, que se combinaba y competía de manera vertiginosa, se convirtió

en el lugar propicio para que los *ragtimes*, *spirituals*, *work songs*, *blues* rurales y la música europea, se integraran con la energía suficiente como para engendrar un nuevo concepto musical (Berendt 1998, 23-27, 29; Fordham 1994, 14-15; Tesser 2000, 18-20).

Casi desde el principio los músicos de jazz, en su mayoría de sangre africana, asumieron el papel de gente del espectáculo y buscaron la experimentación con vehemente afán. Esta postura creó en el jazz unos cimientos más bien paradójicos, pues a veces se alimentaba la tradición y otras veces se hacía añicos. Dicha actitud progresista curiosamente procedía de los miembros de la clase social más desposeída, cuya música no solamente era vista con desconfianza por la clase dominante blanca, sino que a veces era menospreciada y ridiculizada por la propia sociedad negra. Dada tal hostilidad, puede considerarse un logro de primera magnitud el hecho de que el jazz haya surgido y trascendido en la historia (Gioia 1997, 268).

Durante la primera década del siglo XX empezó a condensarse lo que más adelante se conocería como el estilo de New Orleans. En aquel entonces el jazz era una música de conjunto al servicio del baile y el entretenimiento. En sus primeros años no podía considerársele como música improvisada, pues nunca se alejaba demasiado del tema original (Fordham 1994, 134). Sin embargo, rápidamente empezaron a aparecer los primeros destellos de improvisación, concebidos de manera grupal a modo de *contrapunto libre*. Las contadas intervenciones individuales no eran demasiado largas y no se le daba preeminencia a ningún solista (Berendt 1998, 34; Fordham 1994, 97, 134; Jones 1977, 195; Tesser 2000, 21). Dentro de los músicos destacados de este periodo se encuentra el pianista y compositor Jelly Roll Morton, y los cornetistas Joe King Oliver y Charles Buddy Bolden.

Siguiendo la misma dinámica, la década de 1910 vería el surgimiento del estilo *dixieland*, un jazz tocado por jóvenes blancos que trataban de imitar la nueva música

interpretada por los afroamericanos (Berendt 1998, 28, 34; Fordham 1994, 15). Se destacan personalidades como el director de banda *Papa Jack* Laine, activo ya desde el cambio de siglo; y *Nick* LaRocca, cornetista y director de la *Original Dixieland Jazz Band*, que en 1917 se convertiría en la primera agrupación de la historia del jazz en realizar grabaciones comerciales (Shadwick 1998, 252).

En torno a la década de 1920, empezó a relucir dentro del ambiente musical un joven trompetista llamado Louis Armstrong, quien incómodo dentro de los límites del jazz tradicional, desarrolló un estilo particular nunca antes escuchado. Su original forma de tocar impulsaría el desarrollo del jazz en una dirección hacia la cual esta música pasaría de ser una actividad dependiente de la improvisación colectiva a ser un arte de solistas, donde las improvisaciones individuales eran destacadas (Fordham 1994, 19; Gioia 1997, 86; Tesser 2000, 23-24).

Con la inyección estilística aportada por Armstrong, el jazz florecería en la ciudad de Chicago durante la década de 1920, como consecuencia de la enorme migración de músicos procedentes de New Orleans, entre los cuales se encontraba Joe King Oliver y el mismo Armstrong. Ellos continuaron allí desarrollando su estilo llevándolo a la máxima expresión, hecho que generó un impacto positivo en los jóvenes músicos locales quienes con entusiasmo intentaron imitar lo que los maestros sureños tocaban. La imitación no resultó, pero al creer que lo estaban logrando, desarrollaron lo que se conocería más adelante como el estilo de Chicago. Uno de los más emblemáticos músicos de este estilo fue el guitarrista y director de banda Eddie Condon (Berendt 1998, 36-38; Gioia 1997, 108; Shadwick 1998, 73).

Todo lo acontecido durante las tres primeras décadas del siglo XX, desde New Orleans hasta Chicago, es lo que corresponde al primer gran periodo de la historia del jazz, normalmente referenciado como *jazz temprano* o *jazz tradicional* (Tesser 2000, 21).

La tendencia intrínseca del jazz hacia la transformación, el cambio y el crecimiento, hizo que los músicos empezaran a buscar una mayor complejidad compositiva y fijaran su objetivo en la formación de grandes orquestas, ya desde mediados de la década de 1920. Personalidades como Fletcher Henderson y *Duke Ellington* fueron vehementes impulsadores de esta ambición (Berendt 1998, 125, 156; Gioia 1997, 147; Shadwick 1998, 101, 155).

Finalizando la tercera década del siglo, se produjo una segunda gran migración de músicos, pero esta vez de Chicago a New York. La popularidad del jazz iba en ascenso y su demanda en los salones de baile se acrecentaba, lo cual llevó al auge de las *big bands* en la década de 1930. Florecería entonces el segundo gran periodo de la historia del jazz: la Era del Swing, una época boyante para el negocio de la música. Dentro de sus más importantes representantes se encuentra el clarinetista Benny Goodman, quién llegó a ser proclamado el «Rey del Swing». Es una contradicción sólo aparente que junto a la formación de grandes orquestas, el solista fuera adquiriendo cada vez mayor importancia (Berendt 1998, 39-42).

En la década de 1940 se produjo un giro radical en el jazz que marcaría su futuro. Como un rechazo parcialmente consciente de la moda del Swing, músicos más jóvenes empezaron a engendrar algo diferente. La novedad se produjo como un esbozo en Kansas City y viralmente en pequeños locales desconocidos del emblemático barrio neoyorkino de Harlem (Berendt 1998, 43). Acelerado por las incertidumbres de la Segunda Guerra Mundial, el desarrollo de esta nueva música, que más tarde se llamaría *bebop*, conmocionó el ambiente musical norteamericano (Tesser 2000, 79).

El *bebop* tomó elementos de inspiración de todas las fuentes anteriores, pero su sonido no fue el de ninguna de ellas. Los *beboppers*, encabezados por el trompetista *Dizzy Gillespie* y el saxofonista *Charlie Parker*, buscaban revelarse contra los símbolos populistas de la música Swing, así que en lugar de crear música apta para

el baile, con melodías tarareables, ellos erigían tonadas complejas y enérgicamente rápidas, con acentos inesperados y fraseos irregulares. Su idea era hacer que la gente se sentara a escuchar y no que se pusiera a bailar. Estos nuevos músicos se veían a sí mismos como artistas en primer plano y no como animadores de fondo (Gioia 1997, 268; Tesser 2000, 90-91).

El revolucionario estilo *bebop* tenía un sonido demasiado incisivo para la época, que provocó confusión entre el público e incluso llegó a rayar el ego de los músicos de la *vieja guardia*. Cab Calloway definió al *jazz moderno* como «música china»; Louis Armstrong arremetió contra «todos esos acordes extraños que no significan nada [...] no hay ninguna melodía que se pueda recordar ni ningún ritmo que se pueda bailar»; según Benny Goodman, los intérpretes de *jazz moderno* «no son verdaderos músicos», sino que «sólo lo fingen», aunque él mismo, más adelante, se viera tentado a explorarlo (Gioia 1997, 290).

La energía que generó el *bebop* eclipsa a todas las otras de la historia del jazz. Una era dorada que tuvo el efecto de una gran inyección de adrenalina de la que todos sus herederos produjeron colectivamente una asombrosa variedad de música. Las décadas siguientes vieron crecer a docenas de músicos importantes, quienes exploraron y expandieron el material que contenía este incisivo lenguaje, haciendo que sus implicaciones reales se hicieran evidentes y concretas más adelante (Tesser 2000, 118).

Entrada la década de 1950, la agitación y nerviosa intranquilidad del *bebop* empezó a ser sustituida por expresiones de seguridad y equilibrio. Surgieron esencialmente dos nuevos estilos: el *hard bop* y el *cool jazz*. Aunque muchas veces parecen borrosos los límites entre ellos, se puede decir que en el primero se enfatizó la caldeada emotividad del *bebop* imprimiendo calma a los ritmos más frenéticos; mientras que en el segundo se tendió a hacer menos brusca la línea melódica, buscando suavizarla al estilo de la música formal europea. Algo que sí es claro es

que la libertad rítmica característica de la década anterior en ésta se pierde, y sólo se redescubre en la década siguiente. Entre los hitos del *hard bop* se encuentra el baterista Art Blakey, el pianista Horace Silver y el saxofonista Sonny Rollins. Por su parte, en el *cool jazz* se destaca el trompetista Miles Davis, el pianista Gil Evans y el saxofonista Gerry Mulligan (Gioia 1997, 371-422; Jones 1977, 74-75; Tesser 2000, 117).

Para la década de 1960 el *free jazz* planteó una nueva revolución, que buscaba liberar al jazz de todas aquellas fórmulas y clichés que el *bebop* le había inyectado, robándole gran parte de ese espíritu rebelde. Todas las relaciones que conectan los elementos básicos de la música: melodía, armonía y ritmo, se habían transfigurado. Puede decirse que éste es el estilo más abstracto de la historia del jazz. Entre los músicos que lo ejemplifican se encuentra el saxofonista Ornette Coleman, el pianista Cecil Taylor y, aunque no se le puede enfrascar sólo en este estilo, el también saxofonista John Coltrane (Gioia 1997, 453; Tesser 2000, 179, 188).

A pesar del mensaje de liberación promulgado por el *free jazz*, el hecho de que éste presentara estructuras confusas y sonidos poco ortodoxos, generó un distanciamiento entre la música y el público, pues provocaba reacciones de horror y desdén ante lo que se percibía como una histeria no musical, carente de belleza y de *swing* (Tesser 2000, 194).

Muchos jazzistas eligieron no del todo abandonar la armonía y la forma; en cambio su música comenzó a reflejar las innovaciones del *free jazz* dentro de contextos más tradicionales vinculados a la música de moda, buscando reactivar la conexión perdida con el público. Es así como llegó a gestarse la *fusión jazz-rock*, fecundada por Miles Davis, la cual gozó de gran popularidad en la década de 1970. Algunos músicos preeminentes de este movimiento son el pianista Chick Corea y el saxofonista Wayne Shorter (Gioia 1997, 491; Shadwick 1998, 77, 297).

Lo que hoy en día se conoce como *fusión*, en realidad no surgió con la vaga etiqueta de esa sola palabra: es una abreviación de la frase *fusión jazz-rock* (Tesser 2000, 234). Esta simplicidad idiomática término acuñándose para referirse a la integración del jazz con cualquier otro tipo de música.

Así pues, desde la *fusión* hasta nuestros días, los músicos han buscado mezclar el jazz con un sin número de estilos populares, étnicos y eruditos, de tradiciones musicales de todo el mundo: *funk*, *hip hop*, *rock* puro, *hard rock*, *acid rock*, *soul*, *pop*, *rap*, *house*, *bossa nova*, *samba* brasilera, *son cubano*, *tango*, *salsa*, y la lista pudiera llegar a ser interminable.

La tecnología ha cumplido un papel muy importante en el desarrollo del jazz de los últimos años, pues gracias a ella se ha simplificado el acercamiento entre las diversas sociedades. Actualmente se cuenta con un glorioso *goulash* de lenguajes coexistiendo e influyéndose entre sí, que encuentran en el jazz una fuente inagotable de oportunidades. Sin embargo, muchas veces los híbridos resultantes están tan lejos de la tradición jazzística, que bien podría cuestionarse si en realidad se les puede categorizar como jazz. En ocasiones se deja por fuera aquello que le otorga al jazz su sello inconfundible: el legado sagrado de la sensación sincopada de *swing*.

3. EL SAXOFÓN EN EL JAZZ Y SUS PROTAGONISTAS

Sería muy extenso incluir a todos los saxofonistas que han moldeado un estilo y una forma de tocar. Por tal razón y para poder hacer entendible el proceso evolutivo del saxofón en el jazz de manera satisfactoria, resulta inevitable entrar en el campo de la generalización. Así pues, en las siguientes líneas se hablará en torno a los protagonistas que la historia ha decidido destacar como pilares influyentes u originales innovadores.

Adolphe Sax inventó el saxofón en 1846 para bandas militares. A principios del siglo XX, el instrumento era una novedad en el *vaudeville* y sustituto del violín en las agrupaciones de baile (Fordham 1994, 64; Gioia 1997, 150). La escena jazzística contaba sólo con unos cuantos saxofones, que eran apreciados más por su rareza exótica que por sus cualidades sonoras. Aún no puede hablarse de que existiese un estilo saxofonístico reconocido, tanto que, durante las dos primeras décadas del siglo, la tendencia estuvo más bien orientada a adaptar la tradición jazzística del clarinete en el saxofón (Berendt 1998, 396).

En la década de 1920, los precursores de este fastuoso instrumento, inquietos por encontrar su verdadero sonido, decidieron apropiarse del enfoque y fraseo de los trompetistas de jazz, confiriéndole al saxofón su impetuosa calidad de solista. De este periodo se destaca a Sidney Bechet, en el saxofón soprano, y a Coleman Hawkins, en el saxo tenor. Ambos fueron responsables de desarrollar una identidad jazzística en su instrumento, encontrando un modo de tocar para el que no existían modelos (Fordham 1994, 64).

Bechet, quien tuvo sus inicios en el clarinete, tocaba el saxofón soprano con la fuerza de la trompeta de Louis Armstrong, dejando boquiabiertos tanto a músicos de jazz como a maestros de música erudita. Llegó a crear un vocabulario imperecedero para el saxo soprano; sin embargo, no fue un músico que influyera fuertemente en los jóvenes talentos de la época, con la excepción de Johnny Hodges (Fordham 1994, 99; Larkin 2004, 49).

Por otro lado, Coleman Hawkins, cuyo estilo hacia 1922 no tenía aún, ni mucho menos, la presencia del de Armstrong o el de Bechet, logró consolidarlo rápidamente de una manera tan implacable, que en pocos años adquirió tanto impacto como el par mencionado. Hawkins fue el responsable de hacer del saxofón un instrumento respetable dentro del jazz; sin él, la posterior evolución de la

tradición jazzística de los saxofones podría haber sido muy diferente (Fordham 1994, 102-103; Gioia 1997, 150-151).

La influencia de Hawkins radicó en el propio sonido del instrumento. Mientras que, en la década de 1920, el clarinete, la trompeta y el trombón, ya habían encontrado sus voces, el saxofón carecía de una tradición y de un sonido plenamente aceptado. Dentro del vocabulario del instrumento cabía la más extraña variedad de sonidos y cualquier efecto era novedoso. Hawkins, inspirándose en la técnica que Louis Armstrong aplicaba a la trompeta, redefinió y maduró el sonido del saxofón tenor, otorgándole aquella textura característica que sería dominante hasta la década de 1930 y que hoy en día conserva una influencia considerable. Esto hizo que el saxofón ganara atención, igualando el papel de la trompeta y el clarinete como importante voz solista del jazz, y se convirtiera en un instrumento vital para el sonido de las grandes orquestas, como la de Fletcher Henderson y *Duke Ellington*. Durante mucho tiempo, prácticamente todos los que tocaban el saxo tenor sonaban como Hawkins; no había otra forma. Fue el modelo de otros grandes tenores como Leon *Chu Berry*, Ben Webster y *Don Byas* (Gioia 1997, 151; Jones 1977, 38; Shadwick 1998, 31, 50, 341; Tesser 2000, 63, 77).

Un músico que precedió en sus efectos a Hawkins fue Bud Freeman, saxo tenor del estilo de Chicago, a quien Lester Young, la siguiente gran figura estilística, tomó como modelo en sus inicios profesionales (Berendt 1998, 424; Shadwick 1998, 113). Young empezó a resaltar hacia la década de 1930, formulando un estilo de tocar el saxofón tenor absolutamente original, radicalmente opuesto al de Hawkins. El joven tenía un sonido seco y ligero, con un sentido rítmico emplazado detrás del *beat*; sus *solos* eran etéreos, introspectivos y relajados. Fue la fuente de la que se nutrieron muchos de los músicos que en la década de 1940 crearon el denominado *bebop* (Berendt 1998, 426; Jones 1977, 38, 77; Tesser 2000, 69-85).

El saxofón alto, del cual no se ha hablado hasta el momento, recién empezó a tener relevancia en la Era del Swing, donde dos aventajados músicos, Johnny Hodges y Benny Carter, fueron sus abanderados. Después de estos dos, ya en la década de 1940, el desarrollo del saxo alto se concentró en la personalidad insigne de *Charlie Parker*, quien con su sonido ligero y sus improvisaciones desbordantes, impulsó la desenfrenada revolución del *bebop*. A partir de Parker, este portentoso instrumento tomó gran fuerza y empezó a ser usado masivamente por los músicos de jazz, entre los que se destaca a *Sonny Stitt* (igual de bueno en el tenor), *Lee Konitz*, *Art Pepper*, *Paul Desmond*, *Julian Cannonball Adderley*, *Sonny Criss* y *Phil Woods* (Berendt 1998, 407-412; Tesser 2000, 73).

En la década de 1950, la preeminencia del saxofón tenor reverdeció. Los intérpretes del *hard bop* utilizaron su sonido amplio y profundo para generar un entorno corpulento contrapuesto al gestado por las parejas de saxo alto y trompeta en el *bebop*. *Dexter Gordon* fue uno de los primeros en adaptar al saxofón tenor todas las innovaciones que *Charlie Parker* desarrolló en el saxo alto, enriqueciéndolas con la esencia de los dos modelos tenores anteriores, el de *Hawkins* y el de *Young*. *Gordon* creó así un estilo que se transformó en la principal influencia de la siguiente generación de saxofonistas tenores, en particular *Sonny Rollins* y *John Coltrane* (Berendt 1998, 445; Jones 1977, 40; Tesser 2000, 100).

Rollins logró adquirir una sobresaliente preponderancia hacia la segunda mitad de la década de 1950. Su temperamento decidido y la vitalidad con que demostraba ser un gran improvisador, lo convirtió en quizás la voz más fuerte de la corriente *hard bop* (Berendt 1998, 432-433; Jones 1977, 40). Era un hombre de naturaleza exploratoria y de increíble talento para dibujar en sus improvisaciones esquemas armónicos complejos, lo cual lo condujo muy pronto a grabar sin pianista, de modo que sin un acompañamiento que le diera forma a las secuencias de acordes, o más bien las

limitara, podía enviar la música a donde fuera que su febril creatividad lo llevara. Aquellos fueron los primeros aires del *free jazz* (Tesser 2000, 154-156).

Por otro lado, John Coltrane, grande entre los grandes, es una figura singularmente inclasificable. Generó controversia, casi desde el principio, imponiéndose con sus rupturas estilísticas; incluso, en la época en que cada vez más jazzistas comenzaban a demostrar interés en él, un comentarista calificó de «antijazz» su manera de tocar el saxo tenor (Tesser 2000, 132). Su voraz imaginación armónica le permitía crear improvisaciones arremolinadas, llenas de notas y portentosamente densas. El concepto de improvisación modal promovido por el trompetista Miles Davis ganó muchos adeptos, siendo Coltrane el más prominente. Él utilizó este recurso como vehículo para convertirse en uno de los exponentes más visibles del *free jazz* (Tesser 2000, 191).

Aunque Coltrane tenía como instrumento principal el saxofón tenor, reintrodujo el saxo soprano en la escena jazzística en el año de 1961, sacándolo de la oscuridad en que estaba desde Sidney Bechet, no obstante los valiosos esfuerzos de Steve Lacey. El timbre algo nasal y exóticamente oriental que exprimíó del instrumento, resultó perfecto para los *solos* como en trance que pronto empezaron a caracterizar su música. Fue el modelo de la gran ola asiática vivida en el jazz durante esa misma época (Berendt 1998, 399-400; Jones 1977, 62; Tesser 2000, 204).

El revivido concepto de la improvisación libre basada en el más viejo sentido de la música afroamericana, si bien se percibe en Rollins y Coltrane, fue el saxofonista alto Ornette Coleman quien lo elevó a la máxima potencia, rescatando la verdadera esencia del *free jazz*: improvisación sin ninguna guía armónica ni estructura recurrente. Aborrecido por muchos y alabado por unos cuantos, fue un hombre que definitivamente marcó un cambio radical en el jazz; incluso, llegó a influir en buena medida sobre Rollins y Coltrane (Jones 1977, 41-43).

Hasta aquí se tiene una visión muy general de la evolución del saxofón en el jazz y de sus protagonistas a través de la historia. Obviamente, se han quedado por fuera grandes exponentes, que sin duda han contribuido al crecimiento del jazz y al desarrollo del sonido del saxofón. No se habló, por ejemplo, de un Harry Carney, saxofonista barítono, quien desde que *Duke Ellington* lo llevara a tocar en su orquesta en 1926 hasta bien entrada la década de 1940, dominó regiamente el escenario de este colosal instrumento (Berendt 1998, 448); tampoco se habló de Gerry Mulligan, saxo barítono, importante impulsador e ícono indeleble del *cool jazz*; ni del saxofonista tenor Stan Getz, uno de los más importantes músicos de piel blanca en toda la historia del jazz; ni de Wayne Shorter, quien, en los comienzos de la *fusión*, emergería como uno de los más grandes en el saxo soprano (Berendt 1998, 404; Shadwick 1998, 297); y así se podría seguir creando un listado de cientos de saxofonistas, cada uno de ellos con algo especial por nombrar, pero claramente se necesitaría escribir muchas más líneas y el panorama se vería avocado al terreno de lo particular.

4. EL SWING

La palabra *swing* es utilizada generalmente para calificar aquella música impregnada de una energía especial que desborda los sentidos; al igual que para distinguir aquel músico o bailarín capaz de expresar y transmitir dicha energía. Usando otro término también coloquial, podría definirse como la *sabrosura* que tiene cierto tipo de música o persona.

En el jazz, el *swing* es algo que está incrustado en lo más profundo de su esencia, al igual que en gran parte de la música latina. Podría decirse que cada tipo de música tiene su propio *swing*, tiene su *sabor* característico.

Así pues, el *swing* del que se habla en el presente documento hace referencia al *swing* de jazz, pero entendido éste desde una perspectiva formal. Sin desconocer la existencia de esa parte etérea que rodea el término, es necesario aterrizar el concepto para lograr decodificar los aspectos técnicos inherentes a él. De esta manera, el término *swing* lo dejaremos enmarcado dentro de un contexto teórico-académico.

4.1 EL SWING COMO ELEMENTO FUNDAMENTAL DEL JAZZ

Es común que este término pueda llegar a generar cierta confusión dentro del jazz mismo. Esto es debido a que se usa para referirse a dos cosas diferentes: el *swing* como aquella tensión subyacente de sensación sincopada que le otorga el *sabor* característico a la música jazz; y el Swing como aquel estilo de jazz tan popular y comercialmente exitoso de la década de 1930. Por convención tipográfica se establece: *swing* para la tensión subyacente de sensación sincopada, y Swing para el estilo.

De este modo, resultaría diferente decir que una pieza de jazz tiene *swing* a decir que una pieza de jazz es un Swing. Cualquier tonada de jazz que sea un Swing también tiene *swing*, si realmente está bien hecha; pero no todo el jazz que tiene *swing* es necesariamente un Swing (Berendt 1998, 41).

Es algo complejo definir de manera absoluta lo que es el *swing*. Quizá tenga esto algo que ver con la circunstancia de que en torno a él oscila un sentido del tiempo que no tiene paralelo en la música europea (Berendt 1998, 342). Lo que se puede decir es que aquella tensión subyacente del *swing* se produce a partir de sutiles diferencias en el acento, que generan un ambiente rítmico peculiarmente flotante y balanceado, concepto del cual deriva su nombre (Berendt 1998, 41, 332; Fordham 1994, 131). El *swing* es ese elemento que le da al jazz su empuje único y pertenece tan necesariamente a él que puede decirse que sin *swing* no hay jazz (Berendt 1998, 40).

No hace falta aclarar que el *swing* está íntimamente asociado al sentido africano del ritmo, aunque en el África tradicional no haya *swing*, tal y como lo ha señalado Marshall Stearns (Berendt 1998, 331). El *swing* ha sido el producto de un largo y complejo proceso de fusión y maduración, que empezó cuando el sentido rítmico africano se aplicó al compás regular de la música europea. Puede aceptarse que su naturaleza se encuentra en la superposición de dos sentidos del tiempo diametralmente diferentes (Berendt 1998, 342).

En el jazz inicial de New Orleans, muchos músicos fraseaban según la costumbre heredada de la tradición de las marchas y del *ragtime*, donde las síncopas desempeñaban un papel modesto. Desde luego, había músicos que se apoyaban en un fraseo rítmicamente elástico y con *swing*, pero éste era entonces un fenómeno secundario del cual se podía prescindir.

No fue sino hasta entrada la década de 1920 que el trompetista Louis Armstrong convirtió el *swing* en la cualidad obligatoria del jazz (Berendt 1998, 124-125; Gioia 1997, 82). Armstrong había aprendido a desplegar sus ritmos entre los *beats* de una manera especial, que, sumado a su gran virtuosismo y su sorprendente dominio de la improvisación, hizo que se convirtiera muy pronto en el personaje que todos querían imitar (Tesser 2000, 23-24). Es probable que el término haya sido acuñado por Louis Armstrong, afirmación que resulta creíble dado que el *swing* se alimentó directamente de sus logros (Tesser 2000, 50-52).

Así pues, con esta innovación estilística el jazz continuaría su evolución durante los años venideros. A mediados de la década de 1920, los músicos empezaron a pulir los crudos ritmos de New Orleans y Chicago, haciéndolos más asequibles a mayores audiencias. También comenzaron a transferir la música de las pequeñas agrupaciones (5-7 integrantes) a grupos progresivamente numerosos, que terminaron transformándose en las grandes orquestas de jazz, popularmente conocidas como *big bands* (Tesser 2000, 51-52).

El *swing* no logró transferirse de inmediato desde el jazz de los pequeños grupos a las grandes orquestas, ni siquiera en las *big bands* del propio Louis Armstrong. El concepto necesitó de una etapa de transición experimental antes de que los arreglistas dominaran el arte de hacer sonar a una *big band* con verdadero *swing*, proceso que vio sus frutos en la prolífera Era del Swing (Tesser 2000, 42-43).

En adelante, el *swing* seguiría siendo parte inherente y fundamental de todos los estilos de jazz. Se convertiría en su sello distintivo, al punto de resultar inconcebible un jazz sin *swing*.

4.2 EL SWING Y EL RITMO: PROCESO EVOLUTIVO

Toda agrupación de jazz, pequeña o grande, está compuesta por una sección melódica y una sección rítmica: la *melody section* y la *rhythm section*. A la primera pertenecen instrumentos como la trompeta, el trombón, el clarinete y la familia de los saxofones. A la segunda corresponden la batería, el contrabajo, la guitarra y el piano, aunque estos últimos únicamente mientras no pasen a primer plano con sus respectivas improvisaciones solistas. Sin embargo, en el jazz actual no es raro que los instrumentos melódicos adopten funciones rítmicas, mientras que los instrumentos que estructuran el ritmo adquieran un protagonismo melódico, haciendo que dichas funciones queden entremezcladas (Berendt 1998, 329; Jones 1977, 75).

La multiplicidad de ritmos en el jazz se encuentra guiada por una marcación fundamental fijada uniformemente durante toda la pieza, la cual genera unos puntos de gravedad rítmica que constituyen el orden conductor del fenómeno musical. Dichos puntos se conocen como *beats* (golpes) y habitualmente son proporcionados por el baterista, aunque hoy por hoy suelen estar también a cargo del bajista (Berendt 1998, 39, 331).

Haciendo una revisión de las primeras etapas del jazz, se tiene que en el estilo de New Orleans, los *beats* aparecen en los tiempos *fuertes* del compás, es decir, el primer y tercer tiempo en un compás de cuatro cuartos. No es coincidencia que se asemeje al *ragtime* y a la música de marcha, pues éstos lo influenciaron al punto de que las primeras agrupaciones de jazz utilizaban tambores y técnicas de banda militar. En este estilo, los *beats* están a cargo del bombo (tambor grave o de piso), el cual es acompañado por el redoblante y unos pocos platillos; estos últimos usados fundamentalmente en resoluciones y conclusiones (Berendt 1998, 331; Fordham 1994, 131; Tesser 2000, 52).



Figura 1. Base de la percusión en el estilo de New Orleans

Al irse desarrollando el jazz fueron surgiendo cambios. En los estilos *dixieland* y de Chicago, y en el jazz de New Orleans tocado en la década de 1920 en Chicago, los acentos se desplazan al segundo y cuarto tiempo del compás, aunque en el arreglo estructural sigue habiendo un primer y tercer tiempo. Es decir, se presenta una contraposición a la explicación académica de corte europeo donde el primer y tercer tiempo son los destacados. Aquí cambian los roles, de modo que los tiempos que conocemos como *débiles* se muestran ahora acentuados. Esto genera una tensión de sensación sincopada que crea una atmósfera rítmica peculiarmente flotante la cual se define como *swing* (Berendt 1998, 332; Fordham 1994, 131).



Figura 2. Base de la percusión en los estilos *dixieland* y de Chicago

Los estilos de New Orleans, *dixieland* y de Chicago presentan ritmos *two beats* (de dos golpes), en cuanto que el bombo, encargado de la marcación fundamental, recibe dos golpes por compás. Pero existieron excepciones: Louis Armstrong exigía a su baterista *Baby Dodds* que tocara uniformemente cuatro golpes (Berendt 1998, 332). El estilo *Swing* introdujo después, por principio, cuatro golpes por compás, uno en cada tiempo, pero tendiendo a acentuar el segundo y el cuarto (Berendt 1998, 332; Fordham 1994, 131; Tesser 2000, 53).

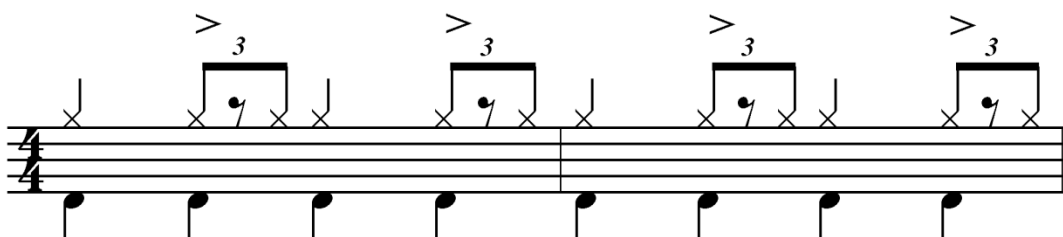


Figura 3. Base de la percusión en el estilo *Swing*

Hasta aquí los ritmos de jazz son tocados casi *staccato* y el portador de la marcación guía siempre es el bombo (Berendt 1998, 332; Tesser 2000, 53).

Con la llegada del *bebop* se perfiló un nuevo enfoque, donde la marcación fundamental queda a cargo del platillo y en los ritmos se sustituye la forma de tocar

cuasi *staccato* por un modo más *legato*. El platillo se hace sonar continua e ininterrumpidamente, suscitando una atmósfera fluida que sostiene y recubre la totalidad del desarrollo musical. En las otras partes de su instrumento, el baterista toca una enérgica multiplicidad de acentos que rodean y resaltan el ritmo conductor (Berendt 1998, 332-333; Fordham 1994, 131).

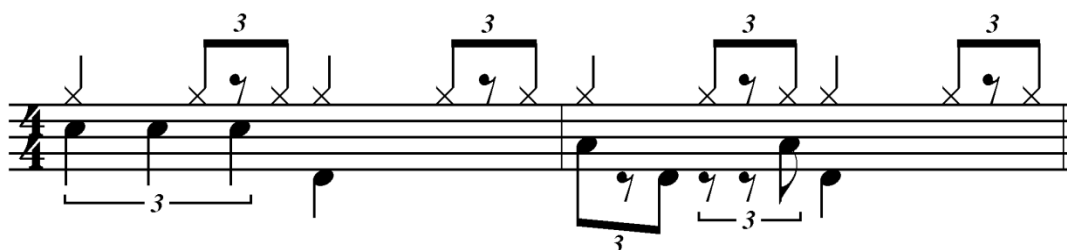


Figura 4. Base de la percusión en el estilo *bebop*

Con el ánimo de apaciguar las aguas rítmicas revueltas por el *bebop*, la generación de músicos del *hard bop* y el *cool jazz* buscaron combinar elementos de los ritmos del *Swing* con los del *bebop*, mientras que para el *free jazz* no hay ninguna fórmula básica que pueda anotarse. En adelante, toda clase de *fusión* emergente dejaría entrever una pluralidad de elementos combinados del jazz y sus ritmos agregados, por lo que la existencia de un principio rítmico de observancia general en lo estilístico está prácticamente ausente (Berendt 1998, 333).

Es importante resaltar que hasta la década de 1930 el jazz tenía la concepción de un ritmo explícito rigurosamente marcado. Después de la aparición del *bebop* el jazz comenzó a liberarse rítmicamente y se desvaneció tal rigurosidad. De hecho, para algunos músicos contemporáneos el tipo de *swing* que depende de la marcación simétrica de la batería y el contrabajo, resulta demasiado obvio y anticuado. Por eso han aprendido a producir *swing* mediante el fraseo, logrando que se logre percibir la

sensación sincopada conductora, a pesar de que ya no esté marcada por ningún instrumento de la *rhythm section* (Berendt 1998, 334).

Un músico de jazz que no tenga *swing* por sí solo, sin el apoyo de algún grupo rítmico, no es un músico de jazz. De aquí el razonamiento que circunda en los ambientes jazzísticos: sin batería se puede producir tan bien el *swing* como con ella. La capacidad de tener *swing* debe encontrarse en primer lugar en cada músico por separado (Berendt 1998, 334).

En este punto puede haber aflorado en el lector una primera gran inquietud: ¿en un instrumento como el saxofón se debe acaso entonces acentuar el segundo y cuarto tiempo para lograr hacer *swing*? La respuesta tal vez parezca obvia para un músico experimentado, pero para quien se inicia en el mundo del jazz probablemente es una gran incertidumbre. Lo primero es que esa acentuación efectivamente está presente, pero la hace la *rhythm section* de la manera explicada en los párrafos anteriores: es la forma con la que ellos dibujan la dinámica rítmica del *swing*. Sin embargo, para hacer *swing* con un instrumento como el saxofón se requiere tener en consideración otros aspectos que serán explicados más adelante.

4.3 EL SWING EN FUNCIÓN DEL TEMPO Y EL ESTILO

Insatisfactoria es la pretensión de equiparar la subdivisión de tresillos en el jazz con el fenómeno del *swing* de manera generalizada, pues de este modo se está omitiendo la correlación definitoria de éste con el *tempo* improvisatorio y el estilo de jazz. Es una idea errónea que lamentablemente está muy difundida y aparece con regularidad en la literatura jazzística. Es cierto que hay una asociación, pero en contra de homologar los tresillos con la sensación del *swing* de forma tajante, basta señalar el hecho de que muchos músicos de jazz suprimen en gran parte o del todo el fraseo con tresillos, por ejemplo, John Coltrane, Eric Dolphy y David Murray, y sin embargo su *swing* goza de increíble vitalidad. Dicha percepción limitada lo que hace

es cercenar el concepto de *swing*, reduciendo categóricamente sus posibilidades (Berendt 1998, 341; Pietro 2010).

El *tempo* o velocidad de ejecución al momento de improvisar, es un factor muy importante en la búsqueda de un *swing* efectivo, porque dependiendo de éste la formulación atresillada gana o pierde legitimidad. Cuando el *tempo* improvisatorio es lento o moderado, es completamente certero el planteamiento de pensar en subdivisión de tresillos para acentuar la sensación sincopada, pero cuando éste es demasiado rápido, y he aquí el problema, la receta de los tresillos ya no funciona, e incluso puede llegar a entorpecer la fluidez ejecutoria (Pietro 2010). Ahora bien, el estilo de jazz al que corresponda la pieza musical es otro factor determinante, puesto que con éste se define igualmente la validez del pensamiento atresillado. Ambos elementos, tanto *tempo* como estilo, están definidos por la época, así que es necesario hacer una breve revisión contextual histórica.

La primera generación de intérpretes en New Orleans se vio enfrentada a un jazz que estaba al servicio del baile y el entretenimiento, de modo que la velocidad en los ritmos rara vez se desbordaba. Los instrumentos de viento habían sido poco explorados en su potencial rítmico: el clarinete, que era uno de los instrumentos más aventajados en el jazz, conservaba un estilo donde las síncopas desempeñaban un papel modesto y, cuando se empleaban, difícilmente iban más allá de repetir los patrones rítmicos desarrollados años antes en el *ragtime*; el saxofón aún no era protagonista, así que correspondió ante todo a los músicos de metal, en cabeza de Louis Armstrong, la misión de ampliar el vocabulario rítmico y examinar todas las variaciones de sonido posibles dentro del estilo de New Orleans (Gioia 1997, 82).

Con Armstrong el *swing* empezó a tomar forma: su expresividad en el fraseo fraguaba un sentido rítmico especial. Lo que hacía Armstrong involucraba una distribución asimétrica del tiempo que, entendiéndola desde una perspectiva académica europea, se podría interpretar como tresillo. Esto es, en el lugar donde la

unidad de tiempo es una negra, su subdivisión ya no es simétrica en corcheas, sino que se encuentra subdividida en dos partes asimétricas, que se podría ver como un tresillo de negra y corchea.

Este desarrollo estilístico sustentaría la evolución del jazz hasta la década de 1930. Es importante resaltar que los *tempi* utilizados hasta entonces normalmente no eran muy rápidos, pues el jazz había estado a merced del espectáculo desde sus inicios y, por tanto, los ritmos debían poder ser bailados y las improvisaciones debían responder en igual medida.

Con la arremetida del *bebop* en la década de 1940 muchas concepciones cambiaron. Los saxofones habían ganado terreno importante casi desplazando del protagonismo a la trompeta. Los *tempi* nunca antes fueron tan rápidos; ni tampoco tan lentos, caso en el cual, manteniéndose fieles a la velocidad, los músicos buscaban improvisar duplicando el *tempo* indicado (Gioia 1997, 271). Se tocaba a velocidades salvajes y las improvisaciones eran aún más rápidas: una avalancha de notas comprimidas con tal densidad que parecieran desafiar el tiempo (Tesser 2000, 90-91). Los fraseos atresillados que habían caracterizado al jazz anterior eran ahora mucho menos frecuentes. En cambio, predominaban las largas frases que se extendían durante varios compases, formadas sobre un flujo constante de corcheas o semicorcheas, sólo algunas veces interrumpidas por una elocuente pausa, una vorágine de fusas o bien por un motivo cortante e inesperado (Gioia 1997, 270). Este nuevo enfoque requería una manera de tocar más ligera, que pudiese fluir junto al sonido apurado y persecutorio de la *rhythm section*.

La fórmula del pensamiento atresillado en condiciones de alta velocidad se torna infructuosa, pues los ritmos van tan rápido que no solamente es complejo percibir un planteamiento de subdivisión en tresillos, sino aún más difícil pretender ejecutarlo. Por eso es necesario que en los temas más agitados, la figuración de corcheas y semicorcheas se piense con su simetría original, de modo que las frases puedan

deslizarse libremente sobre la ola de los urgidos ritmos (Pietro 2010). Obviamente, ésta es una conclusión llevada a un contexto académico intelectualizado, pues, muy seguramente, la mayoría de los músicos de jazz de aquel entonces pensaban simplemente en lograr hacer un buen *swing*.

Los estilos posteriores de jazz conservan esa misma relación y en la *fusión* el concepto cobra aún mayor fuerza. Cuando el jazz entra en asocio con ritmos de naturaleza rigurosamente simétrica y de sentido binario, la inclusión de un pensamiento atresillado podría estar vulnerando su esencia e incluso podría generar una música bastante atropellada. Sin embargo, al escuchar muchas buenas *fusiones* se logra apreciar una música fluida, donde el *swing* de jazz se siente presente y más vivo que nunca.

Con lo expuesto hasta aquí se ha pretendido mostrar al lector un panorama de las razones por las que no debe desligarse el *swing* del *tempo* y el estilo. Indudablemente, el jazz de la actualidad es una entremezcla de todos los conceptos. Cuando la música que se conciba, conceda el espacio de imprimir aquel *swing* gestor de las primeras décadas, tanto porque el estilo y el *tempo* lo permiten como porque el contexto lo amerite, la guía de la sensación atresillada es completamente válida. La concepción de no cambiar la figuración en el pensamiento aplica cuando las velocidades son muy altas, donde las notas prácticamente van unas encima de otras, y para aquellos ritmos donde la inclusión de un planteamiento atresillado pueda vulnerar su esencia, aspecto muy característico de la *fusión*. En 1982, el saxofonista Sonny Rollins afirmó ante un reconocido periodista: «Me gusta pensar que hay un vínculo directo entre el primer jazz y el jazz de cualquier época [...] Me gusta pensar que el jazz se puede tocar de una manera en que puedas oír lo antiguo al igual que lo nuevo. Al menos así es como yo intento tocar» (Gioia 1997, 412).

En este punto es posible que el lector se esté preguntando: ¿Cómo se logra entonces hacer *swing* en cualquier contexto si la idea de los tresillos sólo sirve cuando el

tempo es lento o moderado? En primer lugar es necesario aclarar que el pensamiento de tresillos por sí solo no es suficiente para lograr un buen *swing*. Hay mucha música en el mundo que tiene figuración de tresillos y sensación ternaria, pero sin embargo no tiene *swing* (entendiéndolo como *swing* de jazz). La razón es que en el jazz no solamente es importante la figuración y los sonidos que se tocan, sino también el cómo éstos son tocados, y en este sentido es pieza clave el tema de la articulación.

PARTE II

5. LA ARTICULACIÓN EN EL JAZZ

Sin lugar a dudas, la articulación es uno de los aspectos más importantes en cualquier tipo de música, y el jazz no es la excepción. Aunque en éste pueden encontrarse articulaciones que también están presentes en otros géneros musicales, existe una que es fundamental para frasear en el lenguaje del jazz, pues le imprime sentido y vitalidad al *swing*, que, como ya se dijo, es el sello distintivo del jazz.

5.1 LA ARTICULACIÓN: EL ELEMENTO VITAL DEL SWING

La articulación es tan importante como el sentido rítmico y la elección de las notas. «Tocar notas sin la articulación adecuada equivale a tener oídos sordos para el jazz» (Aebersold 1992, 48). Además, una buena articulación mejora de manera categórica la comunicación entre el ejecutante y su auditorio.

En el *swing*, las sutiles diferencias en el acento que producen la tensión de sensación sincopada, se pueden lograr articulando de múltiples y diversas formas. Una de las particularidades de la música jazz es que la articulación que cada músico emplea en su discurso musical es única y diferente. Algunos prefieren usar el *swing* tradicional, aquel tan característico de las primeras décadas del jazz, acentuándolo por inflexión de aire, mientras que otros lo hacen por articulación de lengua. Algunos recurren al *staccato* buscando enfatizar ciertas notas o frases. Otros deciden articular muy poco y más bien utilizan frases ligadas. La gran mayoría entremezcla todas las opciones disponibles dentro del abanico de matices, persiguiendo una mayor expresividad.

Esto, aunado al sonido particular de cada músico, configura un elemento del cual puede decirse no existe una verdad absoluta, pero que, sin embargo, es vital para que el jazz suene a jazz (Aebersold 1992, 48).

Tal vez pueda parecer una contradicción afirmar que la articulación en el jazz no tiene una única receta, al mismo tiempo que se dice que es un elemento vital para configurar dicha música. En este sentido, se puede hacer un paralelo con el lenguaje hablado. Si se compara, por ejemplo, a dos personas nativas de España, lo más probable es que la una no hable idénticamente igual que la otra, pero, sin embargo, ambas muestran rasgos similares en su manera de hablar que las distinguen de personas de cualquier otra procedencia. Lo mismo ocurre en el jazz, pues éste es un lenguaje donde cada músico se expresa de manera diferente, pero, aún así, exhibe rasgos que dejan muy en claro que su interpretación es de jazz.

No es casual haber dado este ejemplo. En realidad existe una relación muy estrecha entre el lenguaje hablado y la interpretación musical con instrumentos de viento: el instrumento musical actúa como una extensión que amplifica y suma recursos a un primer instrumento que es el intérprete mismo; las características físicas de la persona hacen parte del sonido que se emite con el instrumento. Por eso no es raro que personas distintas con técnicas similares hagan sonar un mismo instrumento de manera diferente.

5.2 LA FONÉTICA ARTICULATORIA COMO RECURSO TÉCNICO INSTRUMENTAL

Uno de los elementos presentes en el lenguaje hablado que se puede asociar directamente con la técnica interpretativa para instrumentos de viento es la articulación. De hecho, el término se puede definir de idéntica manera para ambos casos. La articulación es la posición y movimiento de los órganos de la fonación en el momento de producir un sonido. El estudio de los sonidos del habla que analiza la

actividad de los órganos de la fonación se conoce como *fonética articuladora* (Hualde. et al. 2009, 57).

Una característica importante de las lenguas humanas es que al mismo tiempo que permiten expresar un número ilimitado de enunciados con significados diferentes, todas las palabras y todos los enunciados posibles se pueden descomponer a su vez en un número relativamente pequeño de sonidos contrastivos que se conocen como *fonemas*, los cuales, en sí mismos, carecen de significado (Hualde. et al. 2009, 45-46).

De manera general, los *fonemas* se clasifican en sonidos consonánticos y sonidos vocálicos; o simplemente *consonantes* y *vocales*. En la articulación de las *consonantes* el paso del aire procedente de los pulmones se ve totalmente impedido o parcialmente dificultado. En la producción de las *vocales*, por el contrario, el aire pasa por la cavidad bucal sin obstáculo (Hualde. et al. 2009, 53).

En música, es común que los maestros de instrumento utilicen los *fonemas* como recurso creativo para explicar aspectos técnicos e interpretativos a sus estudiantes, especialmente relacionados con entonación, color, proyección y cuerpo del sonido; además de las correctas formas de ataque y articulación. Los *fonemas* más frecuentemente usados son /a/, /e/, /i/, /o/, /u/, /d/ y /t/. Los dos últimos serán sobre los cuales se entrará en detalle para aclarar el tema de la articulación en el jazz.

Los sonidos consonánticos se agrupan según tres parámetros fundamentales: punto de articulación, modo de articulación y actividad de las cuerdas vocales (Hualde. et al. 2009, 54).

El punto de articulación es el lugar donde se presenta la obstrucción del paso de aire y se produce al acercar un órgano articulatorio a otro. Por ejemplo, al articular el sonido /t/, el ápice o punta de la lengua se mueve hasta adherirse a los dientes superiores y la zona inmediatamente anterior a ellos, cerrando totalmente el paso del

aire por un instante. El órgano articulatorio que se mueve es el *articulador activo*, mientras que el que permanece inmóvil o presenta menor movimiento es el *articulador pasivo*. En el caso de /t/, el ápice es el *articulador activo* y los dientes superiores son el *articulador pasivo*. En consecuencia, /t/ es una consonante *ápico dental* (Hualde. et al. 2009, 54).

La consonante /d/ también es *ápico dental*, pero ésta presenta una característica especial. Considerando, por ejemplo, la palabra *dedo*. El *fonema* /d/ se repite. Deteniéndose a ver por un momento cómo se pronuncia esta palabra aisladamente, sin ningún contexto, se puede notar que las dos *d*-s no suenan igual. Al pronunciar la primera *d* se apoya la punta de la lengua o ápice contra los dientes superiores, impidiendo totalmente el paso del aire en ese punto. Su articulación es la de una consonante *oclusiva*. Por el contrario, al pronunciar la segunda *d*, el ápice sólo se aproxima hacia los dientes superiores, sin tener contacto completo. Es lo que se llama una consonante *aproximante*. Las dos *d*-s tienen, pues, modos de articulación diferentes. A pesar de esta diferencia, es claro que las personas regularmente no son conscientes de que las pronuncian de manera distinta (Hualde. et al. 2009, 49-50).

En términos lingüísticos, los sonidos concretos que constituyen variantes de un único *fonema* se denominan *alófonos*. Así pues, en español el *fonema* /d/ tiene un *alófono oclusivo* [d] y un *alófono aproximante* [ð]. Por convención, los *alófonos* se indican entre corchetes [] y los *fonemas* entre barras oblicuas / / (Hualde. et al. 2009, 49-50).

De manera general, se tiene entonces que el *alófono oclusivo* [d] se presenta al comenzar un enunciado, luego de una pausa o después de una consonante nasal como la *m* ó la *n* (como en *un día*). El *alófono aproximante* [ð] sucede después de una vocal (como en *cada día*). En este último, los articuladores se aproximan pero sin llegar a juntarse y sin bloquear el paso del aire, es decir, no hay oclusión. Además de que evidentemente el modo de articulación es distinto, puede ser que el

punto de articulación del *alófono aproximante* [ð] llegue a ser ligeramente diferente al del *alófono oclusivo* [d] (Hualde. et al. 2009, 52, 62, 69).

Las consonantes *oclusivas* se llaman también *explosivas*, porque después del momento de obstrucción se produce una explosión como consecuencia de la salida súbita de aire. Estas consonantes tienen, pues, dos fases: oclusión y explosión (Hualde. et al. 2009, 60).

De esta manera, se tiene entonces que desde el criterio del modo de articulación las consonantes [t] y [d] son *oclusivas*, mientras que la consonante [ð] es *aproximante*.

El tercer parámetro que se utiliza para clasificar los sonidos consonánticos tiene que ver con la actividad de las cuerdas vocales. Éstas son un par de repliegues musculares y ligamentos simétricos situados a ambos lados de la laringe, que pueden juntarse o separarse al paso del aire. Cuando las cuerdas vocales están juntas, al salir el aire de los pulmones entran en vibración, separándose y cerrándose rápidamente, produciendo así una onda sonora periódica. Los sonidos producidos con vibración de aire en las cuerdas vocales se llaman sonidos *sonoros*, mientras que los producidos con las cuerdas vocales separadas y sin vibración son sonidos *sordos*. Completando la cualificación de las consonantes analizadas se tiene entonces que los sonidos [d] y [ð] son *sonoros*, mientras que el sonido [t] es *sordo* (Hualde. et al. 2009, 64-65).

Uniando los tres criterios de clasificación se obtiene entonces:

[t] es consonante *ápico dental oclusiva sorda*.

[d] es consonante *ápico dental oclusiva sonora*.

[ð] es consonante *ápico dental aproximante sonora*.

Llevando esto al plano instrumental se tiene que, por ejemplo, para una articulación tipo *staccato* el sonido [d] será una buena alternativa si el contexto musical exige notas cortas separadas, pero si lo que se requieren son notas sutilmente articuladas dentro de una frase ligada más conveniente será usar [ð]. Por otro lado, para una entrada que requiera un sonido de acometida acentuada será muy útil pensar en [t] si la intención es obtener un ataque de irrupción explosiva, pero si lo que se espera es una iniciación de sonido menos agresiva y más controlada lo más conveniente será usar [d]. Para generar la sensación sincopada del *swing* se puede utilizar [ð] cuando se requiera mayor fluidez, o bien [d] cuando se busque mayor acentuación del efecto.

En la práctica, todos estos principios articulatorios están en función de varias cosas, idénticamente como ocurre en el lenguaje hablado, donde el grado de precisión fonética varía según la rapidez con la que se habla, el estilo y las particularidades de quien habla, de modo que la pronunciación cotidiana ondea realmente entre sonidos más o menos aproximados (Hualde. et al. 2009, 50). Hablando en términos de jazz, el tipo de articulación dependerá entonces de la rapidez con que se toque, el estilo de jazz y las cualidades propias del intérprete.

Ahora bien, es necesario llevar todo lo expuesto desde el panorama lingüístico a la boquilla del saxofón, pues ésta una vez introducida en la boca se convierte en un elemento adicional a considerar.

5.3 POSTURAS CONSONÁNTICAS TRASLADADAS A LA BOQUILLA DEL SAXOFÓN

Cuando se toca un saxofón, la boquilla se convierte en una barrera que se interpone entre la punta de la lengua y los dientes superiores, de modo que el procedimiento para hacer los sonidos consonánticos [t], [d] y [ð] utilizado en el lenguaje hablado, debe ser reevaluado para poder aplicarlo al instrumento.

Con la boquilla como nuevo elemento, lo que va a cambiar es el punto de articulación. Ya los dientes superiores no serán alcanzados por el ápice de la lengua, de modo que la caña o lengüeta ajustada a la boquilla se convertirá en el nuevo *articulador pasivo*, en reemplazo de los dientes superiores.

Es frecuente que los saxofonistas principiantes se enfrenten al problema de no saber dónde, cómo y qué parte de la lengua poner en la caña para lograr articular. Cualquier maestro de instrumento basaría su recomendación en lo que personalmente haya encontrado más efectivo para resolver sus propias necesidades. Por esto, el mismo interrogante hecho a diferentes maestros podría tener múltiples respuestas. Sin embargo, aquí se va a considerar un patrón que sirva como guía.

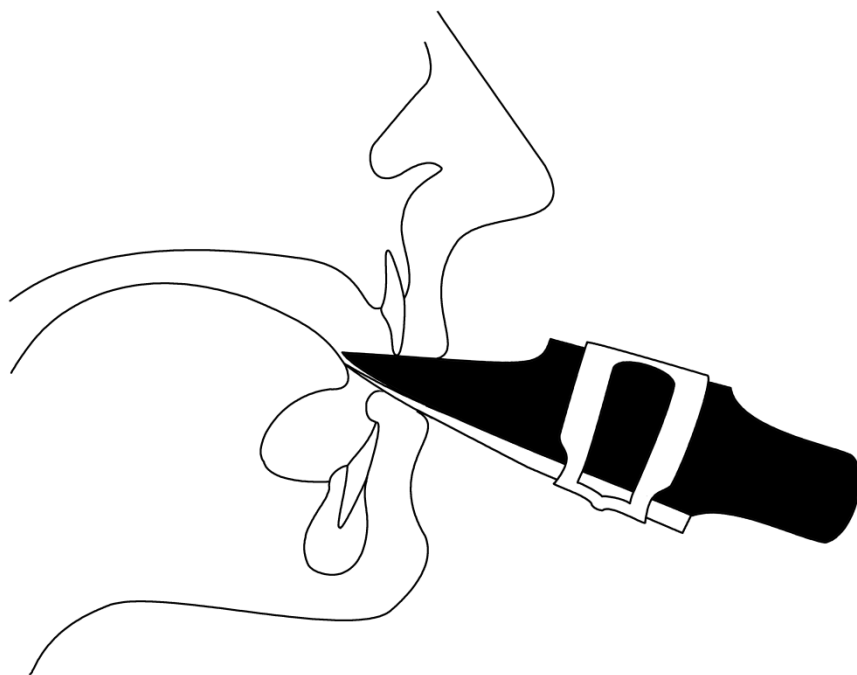


Figura 5. Postura para los sonidos consonánticos [t] y [d]

Para el caso de los sonidos [t] y [d] el punto de articulación es el mismo (Figura 5), tal como sucede en el lenguaje hablado, y se encuentra en el borde frontal de la caña. La forma más aceptada de aproximarse con la lengua a ese punto es utilizando una pequeña porción de la zona que queda ligeramente detrás de su punta o ápice (Bergonzi 2009; McAllister 2009; Teal 1963, 79-80).

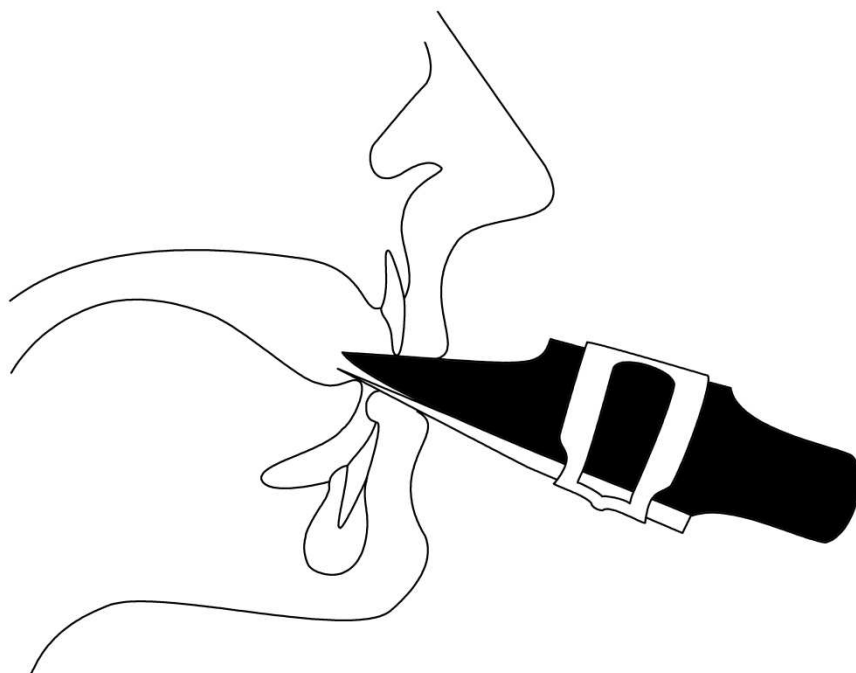


Figura 6. Postura para el sonido consonántico [ð]

Ahora bien, para el sonido consonántico [ð] el punto de articulación cambia ligeramente respecto al de [t] y [d], tal como puede ocurrir en el lenguaje hablado (Hualde. et al. 2009, 69). La razón fundamental es que la abertura entre el borde frontal de la caña y la boquilla (en inglés, *tip opening*) es tan reducida, que de utilizarse el mismo punto de articulación, difícilmente se lograría el efecto de

destacar sutilmente notas sucesivas dentro de una frase ligada y fluida (*staccatos* bajo una ligadura de expresión), dado que se alcanzaría a presentar un leve grado de oclusión, que en el sonido del saxofón resulta amplificado. Así pues, el punto de articulación para [ð] está sobre la superficie de la caña a una distancia de más o menos medio centímetro de su borde frontal, y la forma de aproximarse es con la punta de la lengua, de la manera que al ejecutante le resulte más cómoda y relajada (Figura 6).

PARTE III

6. TÉCNICAS ARTICULATORIAS PARA OBTENER EL EFECTO SWING CON UN SAXOFÓN

Para lograr el efecto *swing* con un saxofón se tienen básicamente dos opciones: articulando con la lengua o haciéndolo por inflexión de aire. Estas dos alternativas se pueden mezclar, intercalar y combinar.

A continuación se dará inicio a un entrenamiento progresivo, que brindará al saxofonista herramientas para poder entender cómo lograr un *swing* efectivo, y de este modo iniciarse satisfactoriamente en la improvisación de jazz.

6.1 RECONOCIMIENTO DE LA LENGUA

Para empezar, es necesario hacer consciencia de uno de los órganos indispensables en el proceso articulatorio: la lengua. Ésta permite al instrumentista de viento generar un sin número de variaciones de sonido, que le proporcionan un vademécum tan amplio como para exponer una misma idea musical de múltiples maneras. Por tal, no es suficiente saber simplemente que existe; resulta imprescindible reconocer sus diversas cualidades.

6.1.1 Ejercicio #1: sensibilidad y control de lengua

Este ejercicio permite aumentar el grado de sensibilidad y control de la lengua, estableciendo una conexión entre ésta y el sonido del saxofón. Los pasos son los siguientes:

1. Se escoge un sonido del registro medio del saxofón cómodo de emitir; por ejemplo, la nota *la* sin portavoz (en inglés, *octave key*).
2. Se hace sonar la nota escogida manteniendo el flujo de aire continuo y estable, a un volumen confortable para el ejecutante; *mezzoforte* es una buena elección.
3. Con la nota sonando, se ubica la punta de la lengua sobre la caña empleando la postura para el sonido consonántico [ð] (Figura 6), conservando continuidad en el sonido. Es probable que, en los primeros intentos, el ejecutante sin querer, genere oclusión y el sonido se interrumpa, debido al exceso de presión de la lengua sobre la caña. Justamente, el propósito del ejercicio es trabajar la sensibilidad y el control de lengua de manera consciente, para que más adelante se consigan hacer mejores articulaciones.
4. Una vez se logre hacer sonar el saxofón con la lengua puesta en la superficie de la caña, se debe buscar un sonido estable, con un color ligeramente asordado, parecido a como cuando un bebé llora con la boca entrecerrada. Para esto, la punta de la lengua debe ponerse muy sutilmente sobre la caña, de modo tal que no impida la vibración de la misma. De hecho, se debe sentir que la lengua vibra con la caña.

La diferencia de color en el sonido, de cuando se sopla libremente a través de la boquilla respecto de cuando se adhiere la lengua a la caña, no debe ser demasiada. Un detalle que ayuda enormemente a cumplir el objetivo es hacer consciente la continuidad del flujo de aire.

5. Cuando se haya ganando algo de control, el ejercicio deberá desarrollarse de manera cíclica, es decir, poniendo y retirando la lengua utilizando el mismo flujo de aire, siempre buscando que la diferencia de color en el sonido sea mínima y que el aire se mantenga constante e ininterrumpido.

Para empezar, lo mejor es hacerlo con sonidos largos sin un pulso específico, concentrándose en conservar el volumen y la entonación de la nota. Lo único diferente debe ser el efecto sordina generado por la adhesión de la lengua (Figuras 7 y 8). Este ejercicio puede hacerse también usando solamente boquilla y tudel, es decir, sin el cuerpo del instrumento, conservando los mismos principios de ejecución.

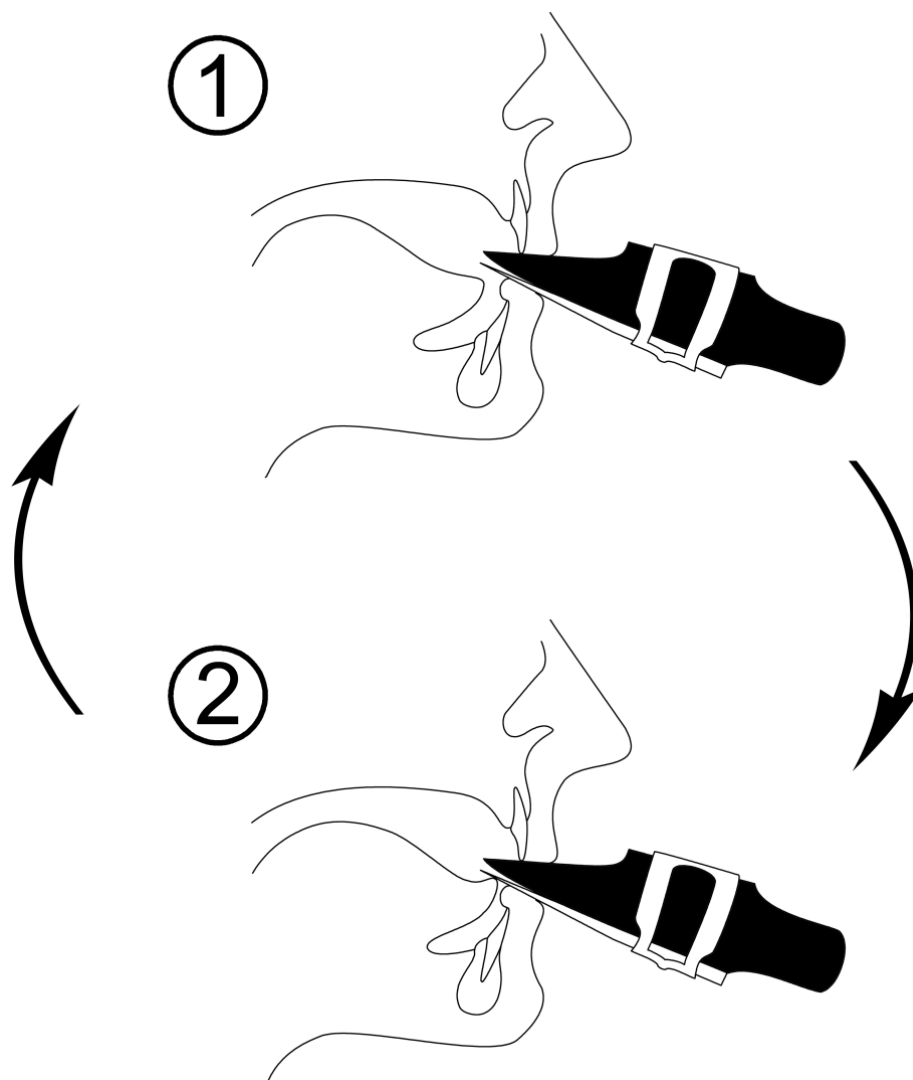


Figura 7. Ciclo articulatorio para el ejercicio #1

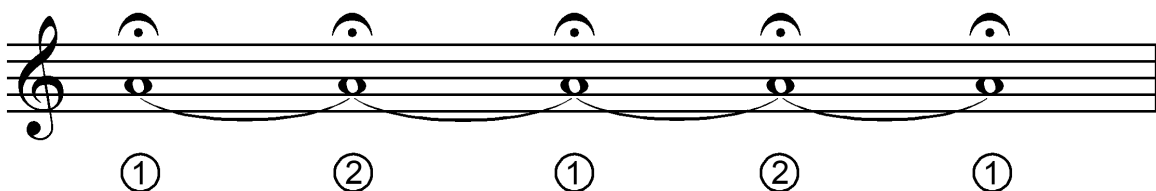


Figura 8. Notación musical del ciclo articulatorio para el ejercicio #1

6.2 ARTICULACIÓN DE LENGUA PARA EL EFECTO SWING

Se trabaja la articulación de lengua antes que la inflexión de aire, dado que, gracias al efecto natural acentuado que imprimen los sonidos consonánticos, ayuda a entender más fácil el concepto de lo que se está buscando.

Algunos autores llaman *lengüeto*, en inglés *tonguing* (Aebersold 1992, 48), a la articulación hecha con la lengua sobre la caña para producir un efecto sonoro parecido a pronunciar *da-a da-a da-a da-a*; característico de la música jazz.

Una de las mayores dificultades que un aspirante a saxofonista de jazz necesita superar es la ejecución adecuada del *lengüeto*, pues es vital para que lo que se toque suene realmente a jazz. Para instrumentistas diferentes a los de viento, éste es un problema con el cual nunca se encuentran, por lo que muchos incluso ignoran su existencia. Sólo los instrumentistas de viento pueden reconocer lo laborioso que es obtener articulaciones de lengua pulidas, precisas y perfiladas.

Reconociendo que el resultado de dicho proceso implica mucho tiempo de práctica y que no se obtiene de la noche a la mañana, el ejecutante no debiera preocuparse si en un principio algunas notas no suenan tan limpias, sino más bien ocuparse en enfocar

su atención en buscar una buena articulación. Más adelante, cuando ésta ya se tenga afianzada, se podrán perfeccionar los otros detalles inherentes.

6.2.1 Ejercicio # 2: articulación sobre una nota

Este ejercicio es de iniciación en la práctica del *lengüeto*. Se realiza sobre una sola nota con el propósito de poder focalizarse netamente en la articulación.

Los pasos son los siguientes:

1. Se escoge un sonido del registro medio del saxofón cómodo de emitir. Nuevamente, la nota *la* sin portavoz es un buen comienzo.
2. Se hace sonar la nota elegida, con un flujo de aire continuo y estable, a un volumen confortable para el ejecutante.
3. Sin interrumpir el flujo de aire, se aproxima la punta de la lengua hasta el punto articulatorio indicado para el sonido consonántico [ð] (Figura 6) y luego se desliza hacia atrás, como si la superficie de la caña fuera un lienzo y la lengua un pincel. El efecto sonoro que se debe generar es algo parecido a pronunciar *da-a* (Figura 9).

Descripción del ciclo:

Paso 1: la lengua se aproxima hacia la caña.

Paso 2: la punta de la lengua toca sutilmente la caña en el punto articulatorio indicado para el sonido consonántico [ð].

Paso 3: se desliza la lengua hacia atrás sin hacer mucha presión sobre la caña.

Paso 4: la lengua libera la caña, produciendo así el sonido consonántico.

Pasos 5 y 6: se acomoda la lengua en busca de repetir el ciclo.

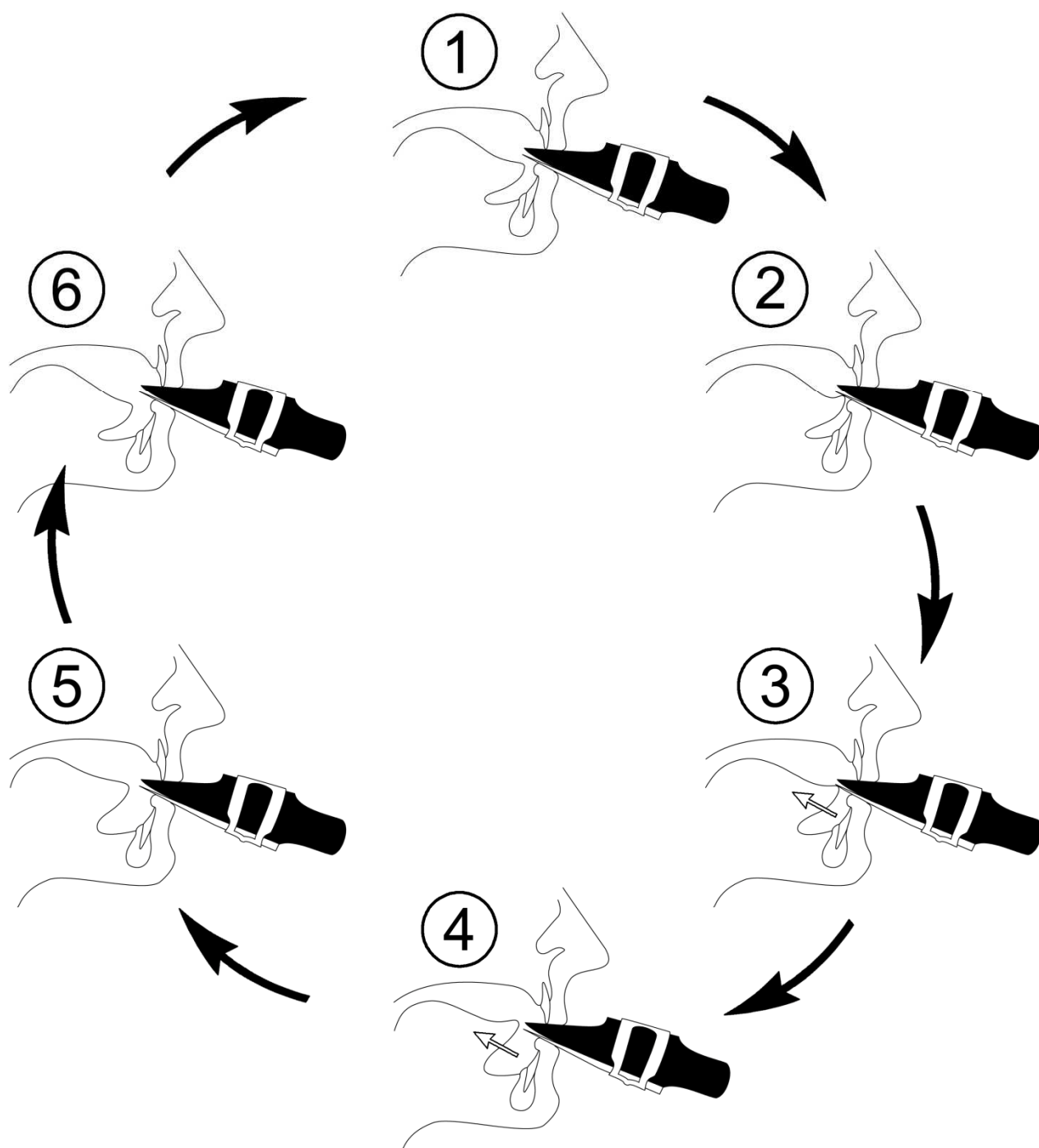


Figura 9. Ciclo articulatorio de lengua para el efecto *swing*

Nótese que la articulación de la sílaba *da* se da justo en el momento en que la lengua libera la caña, es decir, en el paso 4 de la secuencia. Si la lengua se demora mucho tiempo sobre la caña, o sea, si los pasos de 2 y 3 se ralentizan, la articulación suena como frenada, sin fluidez.

4. Entendido el concepto, se debe ahora desarrollar el ejercicio de manera repetitiva, utilizando una misma columna de aire. El resultado será algo parecido a pronunciar *da-a da-a da-a da-a* (Figura 10).

Inicialmente debe hacerse lento, sin estar tan pendiente de un pulso específico y, más bien, concentrándose en ir puliendo la articulación. Es importante no perder volumen y tratar de mantener la entonación.

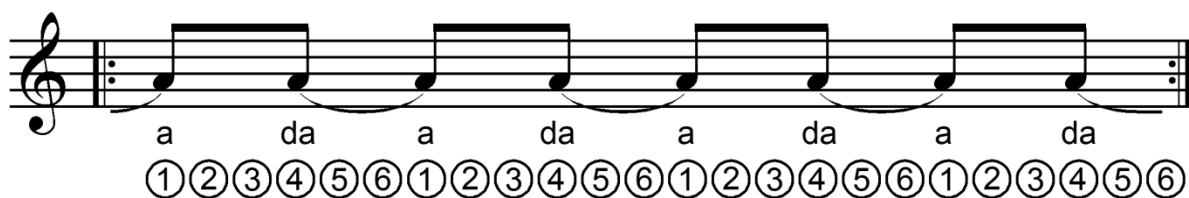


Figura 10. Notación musical correspondiente al ciclo articulatorio de lengua para el efecto *swing* de la Figura 9.

5. Cuando ya se tenga una articulación aceptable, se recomienda trabajar el ejercicio buscando precisión rítmica. Para esto, la referencia del metrónomo es una buena ayuda. Se puede empezar con *tempo* de negra igual a 60 pulsaciones por minuto, e ir subiendo en la medida que se vaya adquiriendo dominio.

Este ejercicio ha sido diseñado y esquematizado de forma tal que resulte entendible procedimentalmente para el ejecutante. Sin embargo, aunque ya se dijo algo referente, es necesario remarcar un detalle importante: cuando el ejercicio se desarrolla a *tempo* lento, por ejemplo negra igual a 60, los pasos 2 y 3 de la secuencia (Figuras 9 y 10) deben hacerse más cortos que el resto, mucho más cercanos al paso 4, de modo que la articulación no suene frenada. En cambio, si se ejecuta el ejercicio a una velocidad mayor, por ejemplo a *tempo* de negra igual a 160 pulsaciones por minuto, la esquematización puede interpretarse tal y como se ha formulado, dado que el tiempo que se invierte en pasar de una nota a otra (en este caso el mismo *la*) es más estrecho y proporcional a la velocidad articulatoria, por lo cual el esquema coincide sin problema.

Otro aspecto a considerar es que puede ocurrir que para algunos el pensar en *da-a* como sonido resultante no arroje el efecto esperado o llegue a ser incómodo. Así pues que se recomienda explorar con otras vocales, por ejemplo *de-e* ó *du-u*, hasta encontrar aquella con la que mejor salga el efecto, sea cómoda y ofrezca el mejor sonido.

Dado que la configuración anatómica de cada persona es diferente, la postura correcta de la lengua dependerá del tamaño y forma de la boca y de la cavidad oral del ejecutante. Lo que hay que precisar es que el ciclo articulatorio se sienta confortable y relajado, para que el tocar resulte muy natural. En ningún caso esto debe demandar mucho esfuerzo, ni tampoco generar molestia, como sentir que la lengua es maltratada por el borde filoso de la caña. Si esto llega a ocurrir, sencillamente habrá que reevaluar la colocación hasta encontrar el punto y la posición adecuados.

Por último, el ejercicio puede desarrollarse también usando solamente boquilla y tudel (sin el cuerpo del instrumento), conservando los mismos principios de ejecución.

6.2.2 Ejercicio # 3: articulación sobre una escala

Se ha escogido un ejercicio propuesto por el saxofonista *Sonny Rollins*, un «experto en articulación» (Aebersold 1992, 49). Éste utiliza la escala de *Sol mayor* por comodidad y fácil comprensión del concepto (Figura 11).



Figura 11. Notación musical de la articulación de lengua para el efecto *swing* aplicada sobre la escala de *Sol mayor*

Corrientemente, este tipo de ejercicios abundan en materiales educativos de jazz. El gran problema es que ninguno de dichos materiales muestra qué es lo que debe hacer un saxofonista para lograr tales indicaciones dentro de un contexto jazzístico, ni cómo lo debe hacer, por lo cual un principiante queda en el limbo.

El solo hecho de ignorar que la lengua toma partido en la consecución del efecto *swing*, ya es un obstáculo muy grande. Por tal razón, la posibilidad que ofrece el presente trabajo de aprender cómo debe ser usada la lengua para lograr el efecto, sin duda es de altísimo valor, pues acorta significativamente el proceso de aprendizaje, independientemente de la manera en que cada individuo decida desarrollar luego su propia técnica de jazz.

El ejercicio propuesto por Rollins (Figura 11), debe ejecutarse con el mismo procedimiento visto en el ejercicio #2, pero esta vez pasando de una nota a otra. Hay un elemento adicional y es el acento marcado en cada una de las corcheas de mitad de tiempo; en el argot jazzístico, el acento marcado en los *upbeats*.

Cuando se habló de *swing* se dijo que éste era producido a partir de sutiles diferencias en el acento que creaban una sensación sincopada. Pues bien, cada vez nos vamos acercando más al concepto. En las improvisaciones de jazz es característico que aparezcan notas en serie con la misma figuración rítmica – corcheas o semicorcheas – las cuales navegan fluidamente sobre una base rítmica conducida por la *rhythm section*. Al estar el improvisador desplegando su discurso musical con una articulación que destaca los *upbeats* dentro de un ritmo que marca los *beats*, se genera un efecto particularmente flotante de sensación sincopada que se reconoce como *swing*.

Entrando en materia, se describe a continuación el ejercicio #3. Con éste se afianzará el *lengüeto*, pero ya en combinación con el cambio de llaves, lo cual implica una tarea adicional de coordinación.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 60 pulsaciones por minuto.
2. Se toma el ejercicio de la Figura 11 y se le aplica el ciclo articulatorio de la Figura 9 (similarmemente a lo trabajado en el ejercicio #2), destacando los *upbeats* con el efecto de la articulación de lengua apoyado con una pequeña inflexión de aire o acento de respiración, manteniendo ininterrumpida la columna de aire.
3. Una vez se haya conseguido precisión y fluidez en la articulación, se sugiere incrementar el *tempo* hasta llegar a negra igual 100.

Hay observaciones importantes que se deben hacer respecto al ejercicio:

La inflexión de aire no debe generarse desde el diafragma. Éste no tiene por qué moverse abruptamente con cada nota, sino que debe estar firme, soportando la columna de aire para darle estabilidad. La inflexión se produce aumentando ligeramente la presión de aire en la boca al momento mismo en que la lengua articula, con el fin de obtener un mayor volumen en la nota acentuada.

Hay que tener cuidado de no caer en el típico error de cortar el flujo de aire cada dos corcheas, por ponerse a pensar en el efecto acentuado. Es muy importante hacer consciencia de mantener permanente y estable la columna de aire, para que la articulación tenga un piso sobre el cual soportarse y con éste un desarrollo fluido.

Nótese que en ningún momento se ha advertido de algún cambio en la figuración rítmica. El ejercicio debe desarrollarse con la figuración tal cual está escrita en la Figura 11, corchea igual corchea. Algunos maestros jazzistas recomiendan trabajar primero la articulación y luego incorporar el cambio rítmico si es pertinente (Pietro 2010). Para los *tempi* que hasta este momento se han venido trabajando, si se quisiera hacer *swing* sería pertinente un pensamiento atresillado, pero como lo que se busca inicialmente es afianzar la articulación, por eso se hace de esta manera.

Si al realizar el ejercicio a velocidad aparecen problemas de ejecución, es necesario tener en cuenta lo siguiente: antes de ponerse a buscar la falla en la articulación de lengua, se debe verificar si la escala ligada y a velocidad sale con precisión rítmica, claridad en los cambios de nota y con un sonido unificado. Luego de chequear estos detalles, se podrá proceder a practicar la sincronía entre la articulación de lengua y la digitación. Trabajando de esta forma cualquier error emergente podrá ser corregido con mayor facilidad.

Otro punto importante es asegurarse que la lengua esté lo más relajada posible durante todo el ejercicio, por lo que el ejecutante deberá acomodarla de acuerdo a

sus características físicas. Con el tiempo, se irá dando cuenta por sí solo, si realmente es necesario deslizar la lengua sobre la caña o simplemente ponerla y retirarla de manera controlada. Lo que debe precisar es que la articulación sea lo más clara posible y el sonido no salga apretado; debe buscar siempre buen volumen, cuerpo y color de sonido.

6.3 EFECTO SWING PARA TEMPI LENTOS Y MODERADOS

Tal como se indicó en la sección 4.3, la manera en que se debe ejecutar el *swing* está en función del *tempo*. Cuando éste es lento o moderado, es completamente certero el planteamiento de pensar en subdivisión de tresillos para acentuar la sensación sincopada (Pietro 2010).

En el *jazz temprano*, después de Louis Armstrong, los saxofonistas buscaron emplear este recurso expresivo para imprimir en sus notas la sensación de *swing*. En aquel entonces el efecto de *lengüeto* era un poco más cortado, no como se lo ha venido trabajando en el presente documento. El resultado sonoro era más aproximado a pronunciar *ta-tat ta-tat ta-tat ta-tat*. Con este tipo de articulación, una figuración atresillada para imprimir buen *swing*, no solamente era importante, sino absolutamente necesaria.

El jazz después de la aparición del *bebop* se ha orientado hacia un sonido más relajado, parejo y fluido, tanto así que lengüetear con un suave *legato* es esencial en la mayoría de la música jazz (Aebersold 1992, 48; Bay 1979, 8). El resultado sonoro empezó a ser más aproximado a pronunciar *da-a da-a da-a da-a*.

En el jazz de hoy, el pensamiento atresillado es muy útil cuando la secuencia de notas no viaje tan rápido. En casos de baja velocidad de ejecución, la articulación por sí sola no genera el efecto *swing*, tal como se puede constatar en el ejercicio #3. Así pues, en *tempi* improvisatorios lentos y moderados es determinante que la articulación entre en asocio con un pensamiento en subdivisión de tresillos.

Bueno, pero el criterio de lento, moderado o rápido es muy subjetivo, y tratándose de un instrumento veloz como el saxofón, resulta necesario establecer una referencia. Poniéndolo en números, se puede decir que mientras cada una de las notas de una serie con igual figuración rítmica, ya sean corcheas o semicorcheas, viaje a una velocidad inferior a 480 pulsaciones por minuto aproximadamente, el *tempo* no se considera rápido para la inclusión del pensamiento atresillado. Dicho de otra forma, si se improvisa usando corcheas, el pensamiento atresillado tiene cabida sólo si el *tempo* de negra es inferior a 240 pulsaciones por minuto; en cambio, si se improvisa usando semicorcheas, el pensamiento atresillado cabe únicamente si el *tempo* de negra es menor a 120 pulsaciones por minuto. La razón fundamental de poner un límite de velocidad para incorporar el pensamiento en subdivisión de tresillos es que su inclusión en altas velocidades pierde efecto y entorpece la fluidez ejecutoria.

Con el ánimo de dejar lo más claro posible el criterio de referencia en velocidad, se pone el siguiente ejemplo:

Suponiendo que se tiene una canción propuesta a *tempo* de negra igual 132, que en un contexto jazzístico corresponde a un *medium tempo* (*tempo* medio o moderado). Si el solista decide improvisar en corcheas, cada corchea viajaría a una velocidad de 264 pulsaciones por minuto, por lo que el pensamiento atresillado cabría perfectamente, ya que la velocidad ejecutoria sería inferior a 480. Ahora bien, si en la misma canción el improvisador decide exponer su discurso musical con series de semicorcheas, cada semicorchea viajaría a una velocidad de 528 pulsaciones por minuto, y estando este valor por encima de 480, el *tempo* improvisatorio se consideraría entonces rápido y el pensamiento atresillado no tendría cabida.

El ejemplo deja claro que el *tempo* de referencia para decidir si usar o no el pensamiento en figuración de tresillos, es el *tempo* improvisatorio o velocidad de la serie de notas que el improvisador ejecuta. El valor 264 resulta de multiplicar 132

por 2 (*tempo* de la canción por el número de corcheas que abarcan una negra). El valor 528 resulta de multiplicar 132 por 4 (*tempo* de la canción por el número de semicorcheas que abarcan una negra).

Es necesario decir que el efecto *swing* que se ha venido trabajando en los ejercicios previos y el que se seguirá practicando en los ejercicios posteriores, es aplicable sólo a figuración de corcheas y semicorcheas. El lector debe saber que cuando aparezcan otras figuras como negras, blancas o redondas, no hay que ponerse a pensar si tienen alguna técnica especial de jazz. Simplemente, deben ser vistas como las figuras que son dentro del fraseo propio del estilo de jazz al que pertenezcan.

De esta manera, si se toma el ejercicio de la Figura 11 y se le incluye el pensamiento en subdivisión de tresillos se tiene:

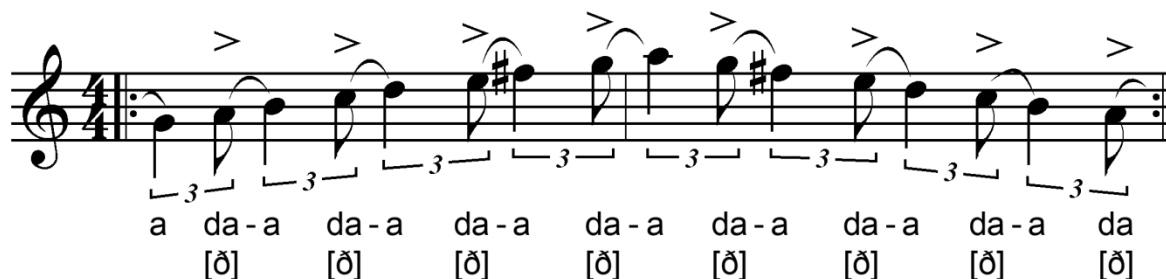


Figura 12. Notación musical del efecto *swing* para *tempi* lentos y moderados, con articulación de lengua y pensamiento atresillado, aplicado sobre la escala de *Sol mayor*

Téngase presente la correspondencia articulatoria entre la sílaba *da* y el sonido consonántico [ð], pues de aquí en adelante se seguirá manejando esta última como convención, significando el mismo efecto.

6.3.1 Ejercicio # 4: *swing* a *tempo* lento (articulación de lengua más inflexión de aire)

Este ejercicio permite experimentar la sensación de *swing*, poniendo en práctica los conceptos previamente explicados.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 60 pulsaciones por minuto.
2. Se toma el ejercicio de la Figura 12 y se le aplica el ciclo articulatorio de la Figura 9, destacando los *upbeats* con el efecto del sonido consonántico [ð] apoyado con una pequeña inflexión de aire o acento de respiración, manteniendo ininterrumpida la columna de aire.
3. Una vez se haya conseguido precisión rítmica y fluidez en la articulación, se debe incrementar el *tempo* hasta llegar a negra igual 100.

Es importante hacer consciencia de la subdivisión en tresillos y de los acentos *upbeats*, para ir interiorizando el *swing*. El acento de respiración se hace en el momento mismo que la lengua articula, y al ser dos eventos simultáneos, se debe prestar atención en no cortar el sonido después de hacerlo. La columna de aire debe mantenerse continua y estable.

Al incrementar la velocidad, el ejecutante seguramente se dará cuenta que el hecho de insertar más aire cada dos corcheas para acentuar la nota, al tiempo que se articula con la lengua, puede llegar a generar fatiga y en algunos casos hacer que la sensación sonora resulte muy distante de lo esperado.

Como se dijo anteriormente, después del *bebop* la forma de tocar se tornó más relajada y fluida. Por eso, en este punto del proceso es importante saber que cuando a una nota se le aplica *lengüeto*, ésta se enfatiza o acentúa de manera natural gracias

al efecto mismo de la articulación consonántica, lo cual hace que se destaque por sobre las notas que le anteceden y las que le siguen (Aebersold 1992, 49).

Con lo anterior se quiere decir simplemente que, aunque combinar la articulación de lengua con la inflexión de aire es completamente válido, existe la opción de acentuar sólo con la articulación de lengua. Obviamente, de esta manera el acento va a ser más sutil y no tan marcado. La decisión de incluir la inflexión de aire, va a depender del estilo de jazz y de lo que el ejecutante quiera para su sonido personal.

6.3.2 Ejercicio # 5: *swing* a *tempo* moderado (articulación de lengua)

Este ejercicio permite experimentar la sensación de *swing*, aplicando el concepto de acentuación sólo por articulación de lengua. Se puede aprovechar para trabajar detalladamente el control y la sensibilidad de la lengua, dado que dependiendo de la presión de ésta sobre la caña y de su movimiento, el acento resultante será mayor o menor.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 100 pulsaciones por minuto.
2. Se toma el ejercicio de la Figura 12 y se le aplica el ciclo articulatorio de la Figura 9, manteniendo una columna de aire estable e ininterrumpida. Los acentos *upbeats* serán destacados por el efecto mismo de la articulación de lengua. Podrá variarse la forma de contacto y presión de la lengua sobre la caña, para explorar las diferentes opciones de sonido articulatorio.
3. Una vez se haya conseguido precisión rítmica y fluidez en la articulación, se debe incrementar el *tempo* hasta llegar a negra igual 140.

Quien hasta este punto aún no haya entendido el objetivo de los ejercicios previos, es necesario que empiece a escuchar saxofonistas de jazz como Coleman Hawkins, Dexter Gordon, *Sonny* Rollins y Wayne Shorter, para que pueda comprender cuál es el efecto sonoro que se está buscando. El jazz sigue siendo una forma de arte auditiva y las probabilidades de llegar a ser un verdadero músico de jazz sin escuchar la música que ha existido antes son muy escasas (Aebersold 1992, 48).

Continuando con las posibilidades articulatorias para obtener el efecto *swing*, en el siguiente ejercicio se emplea la articulación por inflexión de aire de manera independiente.

6.3.3 Ejercicio # 6: *swing* a *tempo* moderado (inflexión de aire)

Este ejercicio permite experimentar la sensación de *swing*, empleando únicamente acentos de respiración o por inflexión de aire en los *upbeats*. El control del diafragma y la estabilidad de la columna de aire son especialmente trabajados.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 100 pulsaciones por minuto.
2. Se ejecuta el ejercicio de la Figura 13, resaltando los *upbeats* con acentos de respiración. Éstos son los mismos que se emplearon en los ejercicios #3 y #4, pero esta vez no se hacen conjuntamente con la articulación de lengua; el elemento articulador será únicamente el aire. Por convención se designa «0» para indicar la inflexión.

La forma en que debe trabajarse es tratando de copiar o imitar el sonido y efecto obtenidos en el ejercicio #5, pero cambiando la articulación de lengua por inflexión de aire. El flujo de aire no debe cortarse en cada inflexión; hay que pensar en que todas las notas están bajo una gran ligadura de expresión.

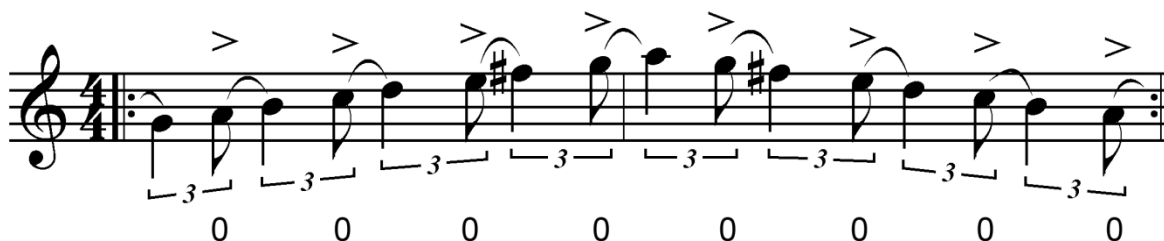


Figura 13. Notación musical del efecto *swing* para *tempi* lentos y moderados, con inflexión de aire y pensamiento atresillado, aplicado sobre la escala de *Sol mayor*

3. Una vez se haya conseguido precisión rítmica y fluidez en la articulación, se debe ir incrementando el *tempo* lo que más se pueda. La idea es poder llegar hasta *tempo* de negra igual 240, que es equivalente a *tempo* de blanca 120 y *tempo* de corchea 480, que, como se dijo, es el límite después del cual resulta infructuoso y contraproducente incluir un pensamiento atresillado.

Es importante remarcar que la inflexión no se hace con el diafragma. Éste debe estar soportando firmemente la gran columna de aire, sin moverse agitadamente con cada nota. La inflexión debe hacerse generando un ligero cambio de presión de aire en la boca de manera intermitente, tratando de impulsar más aire hacia la boquilla justo en las notas acentuadas, de modo que su volumen sea mayor al de sus notas vecinas.

Hay que tener cuidado de no confundir «aumentar la presión de aire en la boca» con «aumentar la presión de los labios sobre la boquilla». Son dos cosas distintas. La embocadura debe estar firme y la colocación de los labios ligera y estable, lo que cambia es la presión del aire dentro de la cavidad oral. En un principio puede que haya una tendencia natural a querer morder la boquilla o aprisionarla fuerte con los labios para conseguir el efecto, pero mientras se tenga clara la forma de trabajar, con

el tiempo y la práctica se podrá ver cómo este proceso resulta más relajado y dicho conflicto desaparece.

6.4 EFECTO SWING PARA TEMPI RÁPIDOS

Con la llegada del *bebop* los ritmos empezaron a tornarse más rápidos y perfilados. La percusión recurrió más al empleo de pequeños golpes y fintas que de golpes rotundos. A diferencia de las síncopas directas y acentuadas de las décadas anteriores, esta música se hizo menos nítidamente articulada (Gioia 1997, 271- 273).

Dada la velocidad y el nuevo concepto sonoro, los saxofonistas sumergidos en sus largas líneas improvisatorias atiborradas de series de corcheas y semicorcheas, requerían una forma de tocar más ligera, que pudiese fluir junto a la *rhythm section*. Por eso casi no utilizaban la lengua y la mayoría de los fraseos los realizaban empleando acentos de respiración (Bay 1979, 34).

Continuando, pues, con este proceso de aprendizaje, se trabaja ahora la articulación por inflexión de aire a velocidad.

6.4.1 Ejercicio # 7: swing a tempo rápido (inflexión de aire)

El ejecutante pudo haber notado, desde la sección anterior, que a medida que se aumenta la velocidad, el pensamiento atresillado va perdiendo utilidad y empieza a entorpecer la fluidez ejecutoria. Ya no es más un recurso provechoso; es un obstáculo. De hecho, ya desde un *tempo* de negra de 200 pulsaciones por minuto, se puede sentir cómo los dedos tienden a hacer corcheas simétricas, y al llegar a *tempo* de negra 240, las corcheas físicamente se emparejan (corchea igual corchea). Así pues, resulta incongruente que en la cabeza se tenga una subdivisión de tresillos mientras los dedos buscan seguir una tendencia natural binaria debida a la velocidad.

Si alguien se detiene a analizar una improvisación de alguno de los saxofonistas de jazz posteriores al *bebop* y para ello utiliza algún programa computacional que

permita ralentizar el audio, es muy probable que se encuentre con un planteamiento atresillado dentro de las largas series de corcheas o semicorcheas, aunque no en todos los casos, pero, sin embargo, éste no es consecuencia de que el ejecutor se haya puesto a pensar en subdivisión de tresillos al momento de tocar, sino por el pequeño retraso inherente al efecto mismo de la articulación.

De aquí es de donde se desenfunda el gran conflicto conceptual respecto a la asociación tajante de los tresillos con la música jazz. Los ojos de muchos parecen haber quedado puestos sólo en el concepto de jazz de los primeros periodos.

Lo que se busca remarcar con todo esto es que cuando se pretende tocar *swing* a velocidad, la manera de pensar no debe estar en subdivisión de tresillos, porque sencillamente tal abordaje obstruye la fluidez ejecutoria. La inflexión de aire que acentúa los *upbeats* permite dejar viva la sensación de *swing*, sin tener que recurrir a un cambio en la figuración. Así pues, el enfoque debe estar sobre la articulación; es el elemento sobre el cual hay que concentrar la atención.

Expuesto lo anterior, se procede a explicar el ejercicio #7. Éste permite experimentar la sensación de *swing*, con un trabajo intenso en la sincronía de los dedos en relación a la articulación por inflexión de aire.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 140 pulsaciones por minuto.
2. Se ejecuta el ejercicio de la Figura 14, resaltando los *upbeats* con acentos de respiración o inflexión de aire. El flujo de aire no debe cortarse después de cada acentuación; hay que pensar en que todas las notas están bajo una gran ligadura de expresión.
3. A medida que se vaya ganando dominio se debe ir incrementando el *tempo* lo que más se pueda. Hay que procurar mayor velocidad cada vez que se toque.



Figura 14. Notación musical del efecto *swing* para *tempi* rápidos, con inflexión de aire, aplicado sobre la escala de *Sol mayor*

Algo que suele pasar es la lucha del intérprete para lograr que la inflexión de aire responda al mismo tiempo que los dedos accionan las llaves. La solución a este problema es trabajar las notas primeramente ligadas y a velocidad, buscando precisión rítmica, y posteriormente aplicar la articulación.

La medida de la inflexión de aire será particular para cada ejecutor. En otras palabras, el grado de acentuación que se busque estará a criterio de quien toque. Es bueno contar con la referencia auditiva del estilo que se quiere imitar. Por ejemplo, *Sonny Stitt*, *Gene Ammons* y *Grant Green* siempre emplearon un *swing* fuerte y acentuado en estilo *bebop* (Minzter 1996, 32), mientras que el de *Charlie Parker* era un poco más suavizado.

La práctica hará ver este ejercicio cada vez más fácil, por lo que el *tempo* puede ir aumentándose en la medida que el ejecutor evolucione con su instrumento. No hay que entrar a desesperarse; éste es un proceso que toma su tiempo y saber esto debe dar tranquilidad.

6.4.2 Ejercicio # 8 : *swing* a *tempo* rápido (articulación de lengua)

A medida que la velocidad de ejecución se incrementa, la técnica instrumental va cobrando mayor importancia y la precisión interpretativa es llevada al extremo del virtuosismo.

Este ejercicio trabaja una técnica que requiere de mucha práctica, usada por numerosos saxofonistas importantes. Involucra la articulación de lengua a alta velocidad y permite que el fraseo suene más nítido, dándole un carácter puntillista a las interpretaciones. Al igual que en el ejercicio #7 aquí tampoco se incluye el pensamiento atresillado.

Los pasos son los siguientes:

1. Se establece *tempo* de negra igual a 140 pulsaciones por minuto.
2. Se ejecuta el ejercicio de la Figura 15 aplicándole el ciclo articulatorio de la Figura 9, manteniendo una columna de aire estable e ininterrumpida. Los acentos *upbeats* serán destacados por el efecto mismo de la articulación de lengua; similarmente a lo trabajado en el ejercicio #5, pero sin cambio de figuración rítmica.

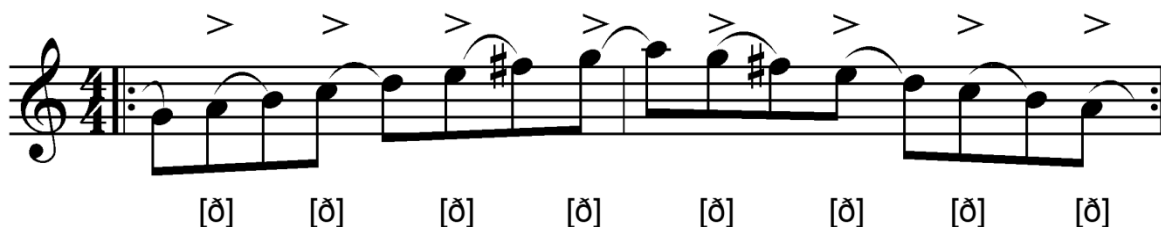


Figura 15. Notación musical del efecto *swing* para *tempi* rápidos, con articulación de lengua, aplicado sobre la escala de *Sol mayor*

3. A medida que se vaya ganando dominio se debe ir incrementando el *tempo* lo que más se pueda. La idea es poder superar el límite de 240 pulsaciones por minuto en *tempo* de negra (equivalente a 480 en *tempo* de corchea) y entrar al terreno de la alta velocidad.

Dado que el planteamiento articulatorio presentado en la Figura 9 empieza a tornarse inútil a medida que la velocidad se incrementa, es preciso mostrar una alternativa ejecutoria que puede facilitar el proceso.

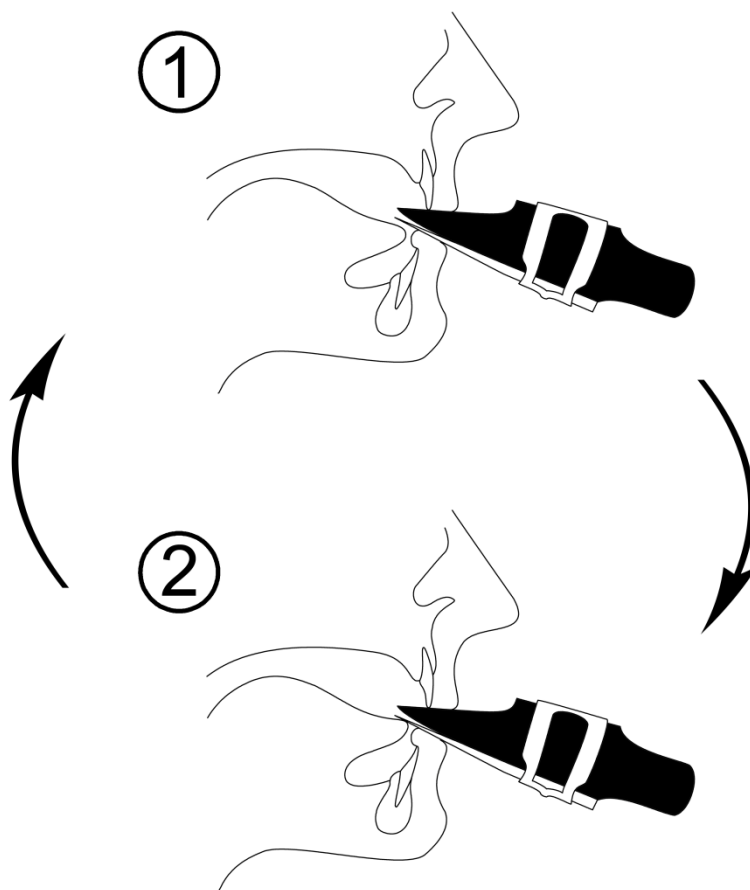


Figura 16. Ciclo articulatorio de lengua para el efecto *swing* a *tempi* rápidos

En la Figura 16 se muestra la manera de lograr un efecto aproximado al sonido consonántico [ð] para destacar los *upbeats* cuando se toca a alta velocidad. La lengua, en un movimiento relajado, busca el contacto sutil con la superficie de la caña, de modo que la articulación sea veloz y fluida.

Este nuevo planteamiento articulatorio, a largo plazo entrará a suplir el presentado en la Figura 9 (que muestra un ciclo ejecutorio propicio para la etapa de iniciación), dado que después de que pase el tiempo en el que el ejecutante haya asimilado bien el concepto de *swing*, éste por sí solo se dará cuenta que basta con un toque adecuado de la lengua en la caña para obtener una buena articulación, por lo que el ciclo de la Figura 16 podrá ser usado incluso en *tempi* lentos y moderados.

Esta forma de articular dará rapidez a la ejecución, sin embargo, es probable que se presente el conflicto de hacer que la articulación responda al mismo tiempo que los dedos accionan las llaves. Frente a esto, el único camino es practicar. La lengua es un músculo y como tal se agota, así que el proceso de lograr una buena articulación toma su tiempo, mientras ésta se pone en forma y se habitúa al nuevo movimiento.

Algo que ayuda bastante cuando se pretende tocar a velocidad es pensar que la articulación se hace flotar a lo largo de una gran columna de aire, mientras los dedos accionan las llaves con ligereza (Minzter 2004, 40). Otra cosa que ayuda mucho es pensar en términos de unidades grandes. Es decir, en lugar de ponerse a marcar los tiempos de negra de todos los compases, pensar más bien en un gran *beat* marcado, por ejemplo, cada compás, imaginando que todo dentro de ese gran *beat* es ligero y está sutilmente interconectado. Esto hará que el cerebro esté más cómodo con el paso rápido de las notas (Minzter 1994, 38).

7. EJERCICIOS GENERALES DE APLICACIÓN

La articulación de jazz puede empezarse a practicar sobre la serie de corcheas y semicorcheas que se quiera. Sin embargo, los ejercicios presentados a continuación se sugieren para ganar control en la articulación y sincronía con los cambios de llave.

Ténganse en cuenta los siguientes pasos para practicar cada ejercicio:

1. Con notas ligadas. Primero lento y luego rápido, para asegurarse de que sin ningún tipo de articulación, hay precisión rítmica y el sonido está unificado.
2. Con articulación de lengua y sin cambio de figuración rítmica, a *tempo* lento (como Figura 11), para focalizarse en la articulación.
3. Con articulación de lengua y pensamiento atresillado, a *tempo* lento (como Figura 12), para empezar a percibir la sensación de *swing*.
4. Aumentar el *tempo* de ejecución y practicar articulación de lengua, por un lado, e inflexión de aire, por el otro. Para *tempi* moderados incluir el pensamiento atresillado (como Figuras 12 y 13) y para *tempi* rápidos conservar corchea igual corchea (como Figuras 14 y 15).

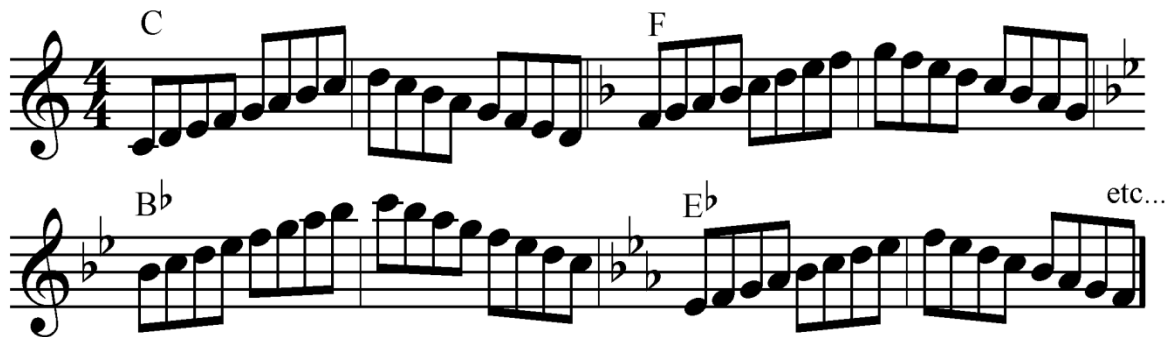


Figura 17. Escalas mayores en progresión por cuartas.

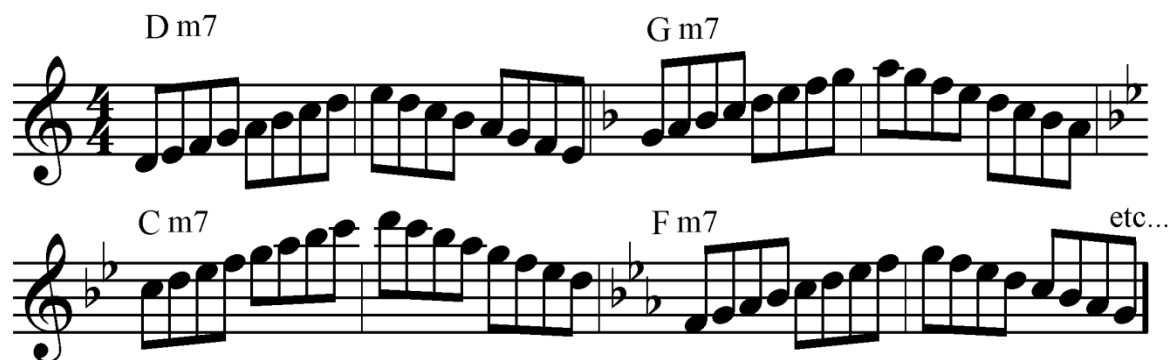


Figura 18. Escalas menores dóricas en progresión por cuartas.

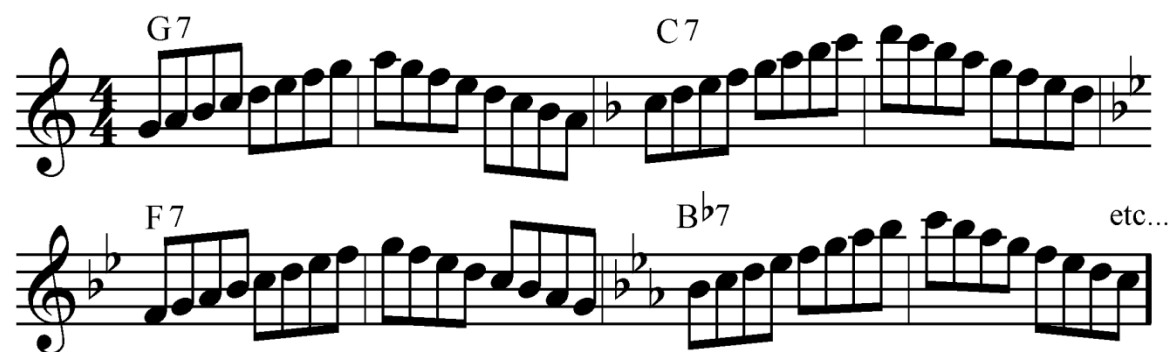


Figura 19. Escalas con séptima de dominante en progresión por cuartas.



Figura 20. Cromatismo descendente y ascendente.



Figura 21. Motivo cromático en ascenso por tono.



Figura 22. Motivo cromático en descenso por tono.

Estos ejercicios pueden tocarse libremente primero y luego con metrónomo. El objetivo es pasar de nota a nota de manera limpia, ágil y precisa. Las articulaciones deben hacerse de manera consciente y pensada antes de que salgan por sí solas de

forma automática y natural. Para esto, el ejecutante tiene que escucharse a sí mismo mientras toca. Es posible que en el registro grave del instrumento se presente algo de dificultad; si es necesario, los ejercicios pueden empezarse en el registro medio.

No se recomienda apresurar el *tempo* dejando baches ejecutorios; los errores deben corregirse antes de aumentar la velocidad. Al escuchar a grandes estilistas del jazz, como Lester Young, Sonny Rollins y Wayne Shorter, se puede observar que todos coinciden en tener la capacidad de crear melodías convincentes, fundamentadas en una manera de tocar suave, limpia y detallada, con un buen sentido del *swing*, aunque cada uno de ellos tenga su propia forma de encadenar o conectar las notas. No se encuentra en estos grandes saxofonistas mucho de ese juego abstracto lleno de velocidad y notas resbaladizas donde parece que se esconden unas notas detrás de las otras (Minzter 2004, 8). Esta habilidad se consigue revisando a baja velocidad lo que no está sonando bien y corrigiendo. Sin embargo, tampoco hay que quedarse practicando por semanas solamente en *tempi* cómodos, pues se cultivará un letargo mental y físico, provocando un estancamiento musical. Es importante practicar en *tempo* lento para pulir los detalles técnicos y trabajar expresión, pero tras el minucioso trabajo es necesario configurar el metrónomo en un *tempo* que literalmente parezca imposible de tocar, con el fin de ganar agilidad mental, ligereza en los dedos, velocidad de respiración, capacidad cardiovascular y, en general, mejores tiempos de respuesta físicos. Además, es el indicador que permite ver si el estudio a baja velocidad realmente se está haciendo adecuadamente (Pozzi 1997, 13).

PARTE IV

8. TRANSCRIPCIÓN DE TRES FRAGMENTOS IMPROVISADOS DE JAZZ Y ANÁLISIS ARTICULATORIO

A continuación se presenta el análisis articulatorio de tres fragmentos improvisados, que corresponden a intérpretes, estilos y épocas diferentes: el saxofonista tenor Coleman Hawkins con un *solo* de la canción *Body and Soul* de 1939, el saxo alto Julian Cannonball Adderley con uno de la canción *Cobbweb* de 1957, y el también tenor Michael Brecker con un fragmento de *Delta City Blues* de 1998. En ellos se muestra cómo los saxofonistas mezclan, intercalan y combinan diversos tipos de articulación, para darle forma y sentido a su discurso musical. El efecto *swing*, explicado detalladamente en el presente documento, registra aquí algunas variaciones y se encuentra jugosamente enriquecido: los acentos se desplazan, aparecen frases ligadas, *staccatos* y muchos otros recursos que los improvisadores utilizan buscando la más alta expresividad.

Para el análisis articulatorio se emplean las siguientes convenciones:

Δ : ataque con sólo aire (sin utilizar la lengua)

0 : acentuación por inflexión de aire

[d] : ataque utilizando la lengua

[ð] : acentuación por articulación de lengua

8.1 *BODY AND SOUL* – COLEMAN HAWKINS (1939)

Se ha escogido un *solo* legendario de uno de los pioneros del saxofón en el jazz – Coleman Hawkins – grabado en 1939, después de que el músico retornara a los Estados Unidos de Norteamérica, luego de haber pasado casi 6 años en Europa (Fordham 1994, 102-103).

La canción *Body and Soul* está incluida en el álbum del mismo nombre, de la casa disquera RCA, que reúne grabaciones del periodo entre 1939 y 1956. Además de haber obtenido un implacable éxito comercial, se convirtió en un clásico del jazz y en una obra maestra de la improvisación, con un aplomo, un equilibrio, una forma y una relajación en los *tempi* dobles y en el registro agudo, que han sido motivo de admiración entre los entendidos. Se le considera uno de los mejores registros de antesala hacia el *bebop*, pues la improvisación se sucede en series de semicorcheas dentro del *tempo* lento de la pieza, rasgo muy característico del jazz en la década de 1940.

Tiene forma estructural *AABA*, que consiste en una melodía *A* de 8 compases que se repite, para luego pasar a una parte *B* de también 8 compases, y finalmente retornar a la melodía inicial, sumando un total de 32 compases. En este caso particular, prácticamente toda la pieza está improvisada y se encuentra cimentada sobre la misma progresión armónica original; sólo un esbozo inicial del tema planteado por Hawkins permite reconocer que se trata de *Body and Soul*. Se analiza, pues, la primera vuelta improvisada, que en el audio corresponde a la sección entre 0:08 y 1:29 (minutos:segundos).

El saxofonista expone el tema los primeros 8 compases, pero a partir del compás 9 despliega su talento improvisatorio, abriendo con *swing* en semicorcheas. Nótese que, dado el *tempo* lento, emplea un pensamiento rítmico atresillado que aplica de allí en adelante. Es importante resaltar que no utiliza ataque de lengua; sus sonidos

son iniciados sólo con aire. De la misma manera, la articulación que utiliza es por inflexión de aire, con un *swing* relajado y un sonido dulce, enalteciendo el carácter ligero de la pieza.

Obsérvese que no en toda la improvisación las series de semicorcheas se hacen con *swing*. Puntualmente no hay *swing* en los compases 2, 3, 6, 8, 22 y 29. Esto es simplemente porque en el jazz, como en cualquier otra música, los recursos están a merced de la expresión, por lo que no necesariamente cuando aparezca alguna serie de corcheas o semicorcheas se debe hacer *swing*.

El efecto *swing* para *tempo* lento, tal cual ha sido explicado en el presente documento, aparece en los compases 13 (tercer y cuarto tiempo), 24 (tercer y cuarto tiempo) y 25 (primer tiempo).

Se presenta *swing* sin más que un cambio de figuración rítmica en los compases 9 (cuarto tiempo), 10 (primer tiempo), 17 (primer y segundo tiempo), 18 (del primer al tercer tiempo), 19 (del segundo al cuarto tiempo), 26 (primer y segundo tiempo), 27 (cuarto tiempo) y 30 (tercer y cuarto tiempo). Téngase en cuenta la época; aún el pensamiento atresillado por sí solo llegaba a ser efectivo.

Se formula un *swing* con desplazamiento de acentos hacia los tiempos *fuertes* en los compases 12 (primer y segundo tiempo), 14 (segundo y tercer tiempo), 15 (tercer y cuarto tiempo), 16 (cuarto tiempo), 18 (cuarto tiempo), 20 (del segundo al cuarto tiempo), 28 (segundo y tercer tiempo), 29 (primer tiempo) y 31 (cuarto tiempo). En el jazz es común encontrar que mientras la *rhythm section* acentúa los tiempos *débiles*, el improvisador tiende a subrayar los tiempos *fuertes*, otorgándole mayor presencia a la intervención improvisada (Gioia 1997, 187).



BODY AND SOUL

(1939)

Saxofonista tenor: Coleman Hawkins

Album: Body and Soul (RCA)

Región de audio analizada: 0:08 - 1:29

Transcripción para instrumentos en *si bemol*

Convenciones para el análisis articulatorio

Δ : ataque con sólo aire (sin utilizar lengua)

0 : acentuación por inflexión de aire

♩ = 96

Δ : ataque con sólo aire (sin utilizar lengua)
0 : acentuación por inflexión de aire

swing por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica

swing por cambio de figuración rítmica

11 $E^b\text{Maj7}$ A^b7 $G\text{m7}$ $F^\#\text{dim}$

— swing por inflexión de aire —
y cambio de figuración rítmica

13 $F\text{m}$ $F\text{m}/E^b$ $D\text{m7}(\text{b}5)$ $G\text{7b}9$

— swing por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica —

15 $C\text{m}$ $F\text{m7}$ B^b7 $E^b\text{Maj7}$ $F^\#\text{m7}$ $B7$

— swing por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica —

17 $E\text{Maj7}$ $F^\#\text{m7}$ $G^\#\text{m7}$ $A\text{m}$

— swing por cambio de figuración rítmica —

— swing por cambio de figuración rítmica —

— swing por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica —

19 $G^{\#}m7$ $C^{\#}7$ $F^{\#}m7$ $B7$ $E\text{ Maj}7$

0 0 0 0 Δ 0 0 0

— *swing* por cambio de figuración rítmica — — *swing* por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica —

21 $E\text{ m}7$ $A7$ $F^{\#}m$ $F\text{ dim}$

0 0 0 0 Δ 0 0 0 0

— *swing* por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica — — no *swing* —

23 $E\text{ m}7$ $A7$ $D7$ $D^{\flat}7$ $C7$ $C7^{\flat}9$

Δ 0 0 0 0 Δ 0 0 0 0

— *swing* por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica —

25 $F\text{ m}7$ $C7^{\flat}9$ $F\text{ m}7$ $B^{\flat}7$

0 0 0 0 Δ 0 0 0 0

— *swing* por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica — — *swing* por inflexión de aire y cambio de figuración rítmica — — *swing* por cambio de figuración rítmica —

27

0 0

Δ

swing por
cambio de
figuración rítmica

0 0 0 0

swing por
inflexión de aire
y cambio de figuración rítmica

29

0 0

Δ

swing por
inflexión de aire
y cambio de
figuración rítmica

no swing

3

swing por
cambio de
figuración rítmica

31

0 0 0 0 0

Δ

swing por inflexión de aire
y cambio de figuración rítmica

8.2 COBBWEB – JULIAN CANNONBALL ADDERLEY (1957)

Sólo un puñado de saxofonistas altos en la década de 1950 tuvo la capacidad de tomar la antorcha de *Charlie* Parker y la visión para sostenerla, y Julian *Cannonball* Adderley lideró ese grupo. Su talento no sólo se demuestra en el dominio sin esfuerzo de la técnica de Parker, siendo capaz de edificar sobre las innovaciones del *bebopper* sin limitarse a copiarlo, sino también en su portentoso sonido e increíble lirismo (Tesser 2000, 126).

La canción *Cobbweb* está incluida en el álbum *Sophisticated swing*, de la disquera EmArcy, grabado en febrero de 1957. Corresponde a un *blues* de jazz de 12 compases. Es necesario aclarar que cuando se habla de *blues* en este contexto, no se está haciendo referencia al género musical, sino a la forma. Idénticamente como pasa en la música erudita con el término *sonata*, al hablar de *blues* se remite a una forma estructural precisada en segmentos de 12 compases, con una progresión armónica que se mueve fundamentalmente entre tónica, dominante y subdominante, la cual, en efecto, corresponde a la misma forma primigenia de las estrofas del *blues* cantado, aunque, en sus orígenes, éstas también podían tener 13 compases, 15 o incluso más. La estandarización de los 12 compases responde a la estricta necesidad europea de esquematizar la música (Gioia 1997, 24-25). Así pues, estamos hablando de una pieza de jazz con forma de *blues*; o simplemente un *blues* de jazz.

El fragmento improvisado elegido corresponde en el audio a la sección entre 0:36 y 0:59 (minutos:segundos). Adderley empieza su *solo* dos compases antes de entrar en el círculo armónico del *blues*, espacio que en el argot jazzístico se conoce como *break*, y desarrolla su discurso musical durante dos vueltas.

La pieza está planteada en *tempo* de negra igual a 276 pulsaciones por minuto y la improvisación se desarrolla sobre figuración de corcheas, por lo que el *tempo* improvisatorio se clasifica como rápido (cada corchea viaja a una velocidad de 552

pulsaciones por minuto). Por supuesto, aquí el pensamiento atresillado no tiene cabida y por eso no se advierte en la partitura sobre algún cambio rítmico, como sí se hizo en el análisis de *Body and Soul*.

Adderley combina los dos tipos de articulación, con lengua y por inflexión de aire. Su improvisación está fundamentada en series largas de corcheas a alta velocidad: empieza con una avalancha de corcheas ininterrumpidas hasta el compás 10, donde hay un respiro; luego una sucesión de corcheas durante 4 compases, desembocando en una elocuente frase en los compases 15 y 16; de allí en adelante se desencadena otra nueva avalancha de corcheas durante otros 10 compases, salvo por dos negras emergentes y un silencio.

Este *solo* es un ejemplo del jazz de la tendencia *hard bop*, estilo que destaca y acentúa el material desarrollado en el *bebop*. Nótese la importancia de la articulación de lengua para matizar los acentos, haciendo que el fraseo sea más articulado de lo que se puede encontrar en un *solo* de *Charlie Parker*. Sin embargo, el discurso musical de Adderley es aún fluido y puede deslizarse sin problemas sobre el ritmo desenfrenado de la percusión. Esto es porque las articulaciones de lengua que él utiliza para generar el efecto *swing* son del tipo [ð], que como ya se explicó, ofrecen acentuaciones sutiles con fluidez.

El efecto *swing* para *tempo* rápido, tal cual ha sido explicado en el presente documento, Adderley lo utiliza muy seccionado; aparece fielmente en los compases 2 y 4. Por otro lado, formula un desplazamiento de los acentos hacia los tiempos *fuertes* en los compases 5 y 13, empleando inflexión de aire. Hace uso del sonido consonántico tipo [d] para destacar tiempos *fuertes* (compases 3, 4, 5, 8, 9, 11, 15, 17, 22, 25 y 26) y acentos de expresión en tiempos *débiles* (compases 8 y 23), aprovechando la naturaleza explosiva de dicho sonido. En conclusión, este genio de la improvisación ha buscado mezclar, intercalar y combinar diferentes posibilidades articulatorias en el saxofón para darle vida a sus ideas musicales.

E♭

COBBWEB

(1957)

Saxofonista alto: Julian Cannonball Adderley

Album: Sophisticated swing (EmArcy)

Región de audio analizada: 0:36 - 0:59

Transcripción para instrumentos en *mi bemol*

Convenciones para el análisis articulatorio

Δ : ataque con sólo aire (sin utilizar lengua)

0 : acentuación por inflexión de aire

[d] : ataque utilizando la lengua

[ð] : acentuación por articulación de lengua

♩ = 276

Δ [ð] [ð] 0 [ð] 0 [ð] [ð] [ð]

swing por articulación de lengua

swing por articulación de lengua

D7

3 [d] [ð] [ð] [d] [ð] [ð] [ð]

swing por articulación de lengua

swing por articulación de lengua

5 [d] 0 0 0 0 [ð] 0 0 [ð]

swing por inflexión de aire

articulación de lengua

swing por inflexión de aire

G7

7 [ð] 0 0 [d] [ð] [d] [ð] [ð]

swing por articulación de lengua

swing por inflexión de aire

swing por articulación de lengua

9 **D Maj7** **B7**

[ð] [ð] 0 [d]

— swing por articulación de lengua — — swing por inflexión de aire —

se apoya con el efecto percusivo de las llaves al cerrar en la posición de *re*

11 **E m7** **A7**

Δ [d] [ð] [ð] [ð] 0 0

— swing por articulación de lengua — — swing por inflexión de aire —

13 **D7** **B7(b9)** **E m7** **A7**

0 0 0 0 3 0 [ð] 0 [ð]

— swing por inflexión de aire — — swing por articulación de lengua —

15 **D 7(#9)**

[d] [d] [ð]

se apoya con el efecto percusivo de las llaves al cerrar en la posición de *re*

17 **A m7** **D7**

[d] [ð] 0 Δ

— swing por articulación de lengua — — swing por inflexión de aire —

19 *G7* *C7*

[ð] 0 0 Δ

articulación de lengua swing por inflexión de aire

21 *F#m7* *B7*

[ð] [ð] 0 0 0 [ð] [ð] [d] [ð]

—swing por inflexión de aire— —swing por articulación de lengua—

23 *E m7* *A7*

0 0 [d] [ð]

—no swing— —swing por inflexión de aire— —swing por articulación de lengua—

25 *D7* *A 7(#5)*

[d] 0 [ð] [ð] [d] 0 0

—swing por articulación de lengua— —swing por inflexión de aire—

8.3 *DELTA CITY BLUES* – MICHAEL BRECKER (1998)

Viajando un poco más adelante en la historia del jazz, tras una evolución técnica instrumental en el saxofón jazzístico, se analiza un fragmento improvisado de uno de los músicos más respetados de los últimos tiempos: Michael Brecker.

Su experiencia incluye el trabajo con Horace Silver en la década de 1960, con la *Brecker Brothers Band* en la década siguiente, gran cantidad de álbumes de jazz como acompañante, y literalmente cientos de grabaciones *pop* y *rock* de alto nivel. Brecker maduró la tradición de Coltrane, imprimiéndole el impulso y la fuerza de los estilos orientados al *rock*, encontrando así una manera de tocar original y admirablemente independiente, además de inconfundible. Su sonido dinámico, cálido y cristalino, se convirtió en el color de referencia para el saxofón tenor en el ámbito de la *fusión*, siendo la guía de toda una escuela de saxofonistas tenores, entre ellos Bob Berg y Bob Mintzer (Berendt 1998, 443; Tesser 2000, 344).

La canción *Delta City Blues* está incluida en el trabajo discográfico *Two blocks from the edge*, de la casa Impulse Records, grabado en 1998. Su forma estructural corresponde a un *blues* de jazz de 12 compases. Se analiza la tercer vuelta del *solo*, que en el audio es la sección entre 3:18 y 3:39 (minutos:segundos). Se ha escogido básicamente a fin de hacer una comparación con el fragmento previamente analizado de Adderley (sección 8.2).

A pesar de que en un caso es saxo alto y en el otro es tenor, el *tempo* improvisatorio utilizado por ambos es muy próximo. Mientras en *Cobbweb* el *tempo* de negra es 276, en *Delta City Blues* es 272. Los dos músicos fundamentan su improvisación en series largas de corcheas, mezclando y alternando los mismos tipos de articulación (con lengua e inflexión de aire) en proporciones similares. Ambos emplean articulaciones tipo [d] para destacar notas dentro de la gran avalancha de corcheas, dándole vitalidad a su discurso musical. Sin embargo, Brecker, a diferencia de

Adderley, es capaz de sostener series de corcheas articuladas con lengua mucho más prolongadas (compases 3 y 4; 5 y 6; 9 y 10). Su estilo es más puntillista, con articulaciones más sutiles y nítidamente contorneadas. Por supuesto, Brecker tuvo la fortuna de absorber los conceptos articulatorios de todo un siglo de jazz y el talento para perfeccionarlos.

Entrando a analizar particularmente este fragmento, se tiene que el efecto *swing* para *tempo* rápido, tal cual ha sido explicado en el presente documento, aparece en los compases 3 (del segundo al cuarto tiempo), 4 (tercer y cuarto tiempo), 5 (del segundo al cuarto tiempo), 6 (del segundo al cuarto tiempo), 8 (primer tiempo), 9 (segundo y tercer tiempo), 10 (tercer y cuarto tiempo), 11 (cuarto tiempo) y 12 (primer y segundo tiempo).

Se formula un *swing* desplazando los acentos hacia los tiempos *fuertes* en los compases 4 (segundo tiempo), 5 (primer tiempo), 7 (cuarto tiempo), 8 (segundo tiempo), 9 (segundo tiempo), 11 (segundo y tercer tiempo) y 12 (tercer y cuarto tiempo).

Se emplean acentos de expresión con aire en los compases 4 (segundo y tercer tiempo), 6 (segundo tiempo), 7 (cuarto tiempo) y 9 (tercer tiempo). Así mismo, acentos de expresión con lengua en los compases 8 (tercer tiempo) y 11 (segundo tiempo).

A partir del compás 3, las series de corcheas no tienen descanso, excepto entre el cuarto tiempo del compás 6 y el segundo tiempo del compás 7; y entre el cuarto tiempo del compás 8 y primer tiempo del compás 9.

Brecker hace uso generoso de las conocidas como *ghost notes* (notas fantasma), cuyo sonido es ligero y sirve de pivote para resaltar las notas siguientes. Usualmente, la cabeza de la nota en cuestión se pone entre paréntesis. Aparecen en los compases 4, 6, 7, 8 y 11.



DELTA CITY BLUES

(1998)

Saxofonista tenor: Michael Brecker

Album: Two blocks from the edge (Impulse Records)

Región de audio analizada: 3:18 - 3:39

Transcripción para instrumentos en *si bemol*

Convenciones para el análisis articulatorio

Δ : ataque con sólo aire (sin utilizar lengua)

0 : acentuación por inflexión de aire

[d] : ataque utilizando la lengua

[ð] : acentuación por articulación de lengua

♩ = 272 C7

Δ Δ [d] Δ [d] 0 [ð]

3 Δ [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] 0 0 0 [ð] [ð] [ð] [d]

— swing por articulación de lengua — swing por inflexión de aire — swing por articulación de lengua

5 F7 [d] 0 0 [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] 0 [ð] [ð] [ð] [ð] [ð]

— swing por inflexión de aire — swing por articulación de lengua — swing por articulación de lengua

7 C7 [d] [ð] 0 0 [ð] [ð] [ð] 0 0 [d] [ð]

— swing por inflexión de aire — swing por articulación de lengua — swing por inflexión de aire — swing por articulación de lengua

9 Dm7 G7

[ð] [ð] 0 0 0 [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] [ð] 0 0 [ð] [ð] [ð] [ð]

swing por swing por swing por swing por

└─inflexión─┐ └─articulación de lengua─┐ └─inflexión─┐ └─articulación─┐

de aire de aire de lengua de lengua

11 C7

0 [d][d] 0 0 0 0 [ð] [ð] [ð] [ð] 0 0 0 0 0

swing por swing por swing por swing por

└─inflexión─┐ └─inflexión de aire─┐ └─articulación─┐ └─inflexión de aire─┐

de aire de lengua de lengua de aire

RECOMENDACIONES

Si bien es necesario tomarse el tiempo de estudiar lento para pulir los detalles, también lo es tratar de tocar a gran velocidad, con el fin de que la mente y el cuerpo vayan respondiendo progresivamente hasta que empiece a parecer fácil. La práctica hará que cada vez los dedos se muevan más rápido, las articulaciones más coordinadas y todo resulte más fluido.

No hay que limitarse a practicar sólo una escala mayor o la escala cromática. Se deben practicar los ejercicios de articulación propuestos con todas las escalas en todas las tonalidades, pues se improvisa en todas, no sólo en las fáciles.

Es importantísimo no quedarse estancado practicando escalas; hay que lanzarse a improvisar. Para ello, cantar o tararear lo que se quiere improvisar es muy provechoso, puesto que ayuda a desarrollar las habilidades auditivas, al punto de que pueden llegarse a reconocer instantáneamente escalas, acordes e intervalos, y reaccionar ante ellos, cuando algún otro músico los toca o cuando de repente aparecen en la cabeza como una idea musical. Es recomendable no obviar este paso, pues además favorece la interiorización del *swing*.

Para adquirir la habilidad de frasear en el idioma del jazz, es necesario escuchar muchas grabaciones y, en nuestro caso, diferentes saxofonistas, de modo que se vaya asimilando todo el abanico de articulaciones que se pueden encontrar. Se deben escoger aquellos saxofonistas que tengan un estilo muy próximo a como se quisiera

tocar. Se toma nota de cómo es su fraseo y se busca imitarlo en el saxofón. No es necesario transcribir todo un *solo*; puede resultar mejor y más dinámico transcribir únicamente las ideas que llamen la atención; un poco de aquí y un poco de allá. De este modo, se terminará tocando con un sonido propio, con percepciones propias, pero con la articulación y el fraseo característicos del jazz. Ya se ha dado en el presente documento una pauta de cómo se puede empezar. Ahora sólo queda escuchar e imitar.

La improvisación debe ser practicada de todas las maneras posibles: con alguna pista de jazz (*play-along*), con metrónomo, con alguna base rítmica, con algún grupo de amigos con quienes se pueda conformar un ensamble instrumental, o simplemente improvisar en solitario, sin base rítmica, ni armónica, dejándose llevar por lo que la inspiración sugiera. Cumpliendo estos procesos es la forma en que se puede saber qué cosas se deben mejorar y hacia dónde debe ir enfocando el estudio diario.

Es preciso escoger piezas que sean buenos trampolines para los *solos*. *Standards* de jazz que no sean muy rápidos, ni de armonía tan cambiante, por ejemplo, *Autumn leaves*, *Beautiful love*, *Black Nile*, *Doxy*, *Just friends*, *Little sunflower* y *Summertime*. También practicar *blues* de jazz mayores, como *Billie's bounce*, *Blue Monk*, *Straight no chaser* y *Tenor madness*; y menores, como *Equinox* y *Stolen moments*.

La práctica es el único camino que llevará al músico a mejorar su destreza instrumental y sus habilidades improvisatorias. La música es un arte que requiere un acercamiento inteligente y efectivo. Estudiar diariamente es fundamental, pues con la repetición se logra mecanizar tanto física como mentalmente todos los procedimientos que un músico necesita para estar cerca de la perfección. Ludwig van Beethoven decía: «el genio se compone de un 2 por ciento de talento y un 98 por ciento de perseverante aplicación» (Osorio 1999, 96).

Para quienes empiezan en el mundo del jazz y todavía lo ven como algo muy difícil, es bueno que conozcan la historia de *Charlie Parker*, una de las leyendas del jazz. Parker no era un prodigio del saxofón y aún así se lo reconoce como uno de los más grandes. Los diversos relatos de sus primeras actividades musicales hacen más hincapié en el entusiasmo que en la profundidad de su talento. Una famosa anécdota acaecida en una *jam session* presidida por el baterista Jo Jones, cuenta que éste lanzó un platillo de su batería por el aire para hacerlo caer con estrépito a los pies de Parker, cuando el joven saxofonista pugnado por el *tempo*, titubeó en su improvisación. Entre risas y mofas, Parker salió del escenario. En lugar de desanimarse ante este fracaso público, se puso a estudiar con mayor determinación (Gioia 1997, 276). Se dice que practicó de 11 a 15 horas diarias durante un periodo de entre 3 y 4 años (Aebersold 1992, 9). Parece un tiempo exagerado, pero al final obtuvo un envidiable resultado. La idea de ponerse a estudiar todo el día, puede no ser necesaria, siempre y cuando exista la disciplina de un aprendizaje inteligente. Lo que sí es definitivo es que la práctica es la única manera de alcanzar los resultados esperados.

Por último, es necesario decir que todo lo depositado en este trabajo es sólo una guía de iniciación y que resulta importante que el músico busque desarrollar y madurar sus propias percepciones. «Los artistas tienen que aprender a pensar y sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse nunca con lo que haya hecho otro» (Stanislavski 1975, 15).

CONCLUSIONES

Para que una improvisación musical se sienta y se entienda como una improvisación de jazz, debe contener el coloquialmente denominado *swing*. Este elemento puede ser decodificado para aplicarlo efectivamente en la técnica del saxofón, entendiendo que está en función del *tempo* y el estilo de jazz.

En *tempi* lentos y moderados un pensamiento en subdivisión de tresillos resulta útil, eficaz y, en algunos casos, necesario, pero en *tempi* rápidos llega a convertirse en un obstáculo ejecutorio. Puede concluirse, pues, que a medida que el *tempo* aumenta, el pensamiento atresillado va perdiendo validez.

Un *swing* efectivo, ya sea lento, moderado o rápido, se logra con una adecuada articulación; es el recurso técnico que le da vitalidad. Para lograr el efecto *swing* se tienen básicamente dos opciones – articulación de lengua e inflexión de aire – las cuales se pueden mezclar, intercalar y combinar, buscando expresión y sentido en el discurso musical.

La variante por articulación de lengua guarda estrecha relación con la *fonética articuladora* de la lengua hablada, desde la cual pueden trasladarse las posturas consonánticas a la boquilla del saxofón, para ser usadas como recurso técnico interpretativo en la consecución de un buen *swing* de jazz.

BIBLIOGRAFÍA

AEBERSOLD, Jamey. *How to play jazz and improvise*. 6ª ed. Vol. 1. New Albany, Indiana, USA, 1992.

ARDILA, Luis. *5 arreglos de piezas colombianas para banda de jazz*. Trabajo de grado, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, 2006.

BARRERA, Edwin. *El jazz como herramienta de apoyo para el desarrollo del pensamiento y habilidades musicales, aplicado a niños del nivel A6 del plan pentagrama*. Trabajo de grado, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, 2007.

BAY, Bill. *Mel Bay's jazz sax studies*. Mel Bay Publications. Missouri, USA, 1979.

BERENDT, Joachim. *El jazz: De Nueva Orleans a los años ochenta*. 4ª ed. Reelaborada y actualizada por Günther Huesmann. Colección Popular: Fondo de Cultura Económica. México, 1998.

BERGONZI, Jerry. *Developing a jazz language*. Inside improvisation series for all instruments, Vol. 6. Advance Music Press. Westwood, Massachusetts, USA, 2003.

—. *Jerry Bergonzi on articulation part 1*. Archivo de videos educativos D'Addario & Company. Publicado el 11 de Febrero de 2009 en <http://www.ricoreeds.com/RicoMedia.Page?ActiveID=2953&MediaId=247>

- CALVACHE, Carolina. *Sistematización metodológica de ejercicios prácticos para la introducción al lenguaje jazzístico en el piano*. Trabajo de grado, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, 2007.
- FORDHAM, John. *Jazz: Historia, instrumentos, músicos, grabaciones*. Editorial Diana. México, 1994.
- GIOIA, Ted. *Historia del jazz*. Turner: Fondo de Cultura Económica. México, 1997.
- HUALDE, José. et al. *Introducción a la lingüística hispánica*. 2ª ed. Cambridge University Press. New York, USA, 2009.
- JONES, LeRoi. *Música negra: Jazz / rhythm'n blues*. Ediciones Júcar. Madrid, España, 1977.
- LARKIN, Philip. *All what jazz: Escritos sobre jazz*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, España, 2004.
- McALLISTER, Timothy. *Dr. Timothy McAllister articulation lesson*. Archivo de videos educativos D'Addario & Company. Publicado el 25 de Agosto de 2009 en <http://www.ricoreeds.com/RicoMedia.Page?ActiveID=2953&MediaId=846>
- MINZTER, Bob. *14 jazz and funk etudes*. Warner Bros. Publications. Miami, Florida, USA, 1994.
- . *14 blues and funk etudes*. Warner Bros. Publications. Miami, Florida, USA, 1996.
- . *15 easy jazz, blues and funk etudes*. Warner Bros. Publications. Miami, Florida, USA, 2000.
- . *12 contemporary jazz etudes*. Warner Bros. Publications. Miami, Florida, USA, 2004.

- MURILLO, David. *La música de Bach y Debussy y su relación con géneros musicales actuales, jazz y góspel*. Trabajo de grado, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, 2006.
- NETTL, Bruno y RUSSELL, Melinda (eds.). *En el transcurso de la interpretación: estudios sobre el mundo de la improvisación musical*. Ediciones AKAL. Madrid, España, 2004.
- NIEHAUS, Lennie. *Intermediate jazz conception for saxophone*. Try Publishing Company. Hollywood, California, USA, 2006.
- OSORIO, Nelson (recop.). *Frases memorables*. Intermedio Editores. Bogotá, Colombia, 1999.
- PIETRO, Dave. *Dave Pietro on jazz articulation*. Archivo de videos educativos D'Addario & Company. Publicado el 5 de Octubre de 2010 en http://www.rico-reeds.com/RicoMedia.Page?ActiveID=2953&MediaId=8934&MediaName=Dave_Pietro_on_Jazz_Articulation
- POZZI, Dave. *An approach to jazz improvisation*. Hal Leonard Corporation Press. Milwaukee, Wisconsin, USA, 1997.
- RANDOLPH, Boots & SHANNON, Mike. *Boots Randolph's rock and roll saxophone. Techniques and fundamentals for today's players*. Hal Leonard Corporation Press. Milwaukee, Wisconsin, USA, 1998.
- RIZZO, Jacques. *Reading jazz: The new method for learning to read written jazz music*. Studio 224, c/o CPP/Belwin. Miami, Florida, USA, 1989.
- SHADWICK, Keith. *Jazz: Legends of style*. Chartwell Books. Edison, New Jersey, USA, 1998.
- STANISLAVSKI, Konstantín. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid, España, 1975.

TAYLOR, Bob. *The art of improvisation*. Taylor-James Publications. California, USA, 2000.

TEAL, Larry. *The art of saxophone playing*. Birch Tree Group. Summy-Birchard Music. Princeton, New Jersey, USA, 1963.

TESSER, Neil. *Guía Playboy de jazz*. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina, 2000.

VALENCIA, Edwin. *Sistematización teórico-práctica preliminar, de la armonía moderna en el jazz, aplicada al piano*. Trabajo de grado, Santiago de Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Música, 2008.