

DOI: <https://doi.org/10.56712/latam.v4i6.1489>

Exploración de la pedagogía del piano jazz: Estrategias para facilitar la comprensión de la improvisación melódica a través del análisis de métodos de piano jazz

Exploring jazz piano pedagogy: Strategies to enhance understanding of melodic improvisation through the analysis of jazz piano methods

Erli Yuren Flores Estrada

erli_jazz@hotmail.com

Universidad Autónoma de Chihuahua, Facultad de Artes
Chihuahua – México

Artículo recibido: 30 de diciembre de 2023. Aceptado para publicación: 15 de diciembre de 2023.

Conflictos de Interés: Ninguno que declarar.

Resumen

El siguiente documento revisó aspectos clave de cinco métodos de improvisación jazzística, desarrollados por Hal Crook, David Baker, Martan Mann, Bill Dobbins y Jerry Bergonzi. De estos métodos, se extrajeron ejercicios que adaptaremos de manera personal con el interés de implementarlos en la materia de piano jazz de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Al utilizar herramientas como la investigación documental, logramos analizar los métodos y definir resultados, incluida la creación de ejercicios para la elaboración de una sugerencia de estudios sobre improvisación, adaptada al entorno cultural estudiantil en el que nos situamos.

Palabras clave: improvisación jazzística, métodos, ejercicios, piano jazz

Abstract

The following document reviewed key aspects of five jazz improvisation methods developed by Hal Crook, David Baker, Martan Mann, Bill Dobbins, and Jerry Bergonzi. From these methods, exercises were extracted and adapted personally with the aim of implementing them in the jazz piano course at the Faculty of Arts of the Autonomous University of Chihuahua. By using tools such as documentary research, we were able to analyze the methods and define results, including the creation of exercises for the development of a suggestion for improvisation studies, tailored to the cultural student environment in which we are located.

Keywords: jazz improvisation, methods, exercises, jazz piano

Todo el contenido de LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons . 

Cómo citar: Flores Estrada, E. Y. (2023). Exploración de la pedagogía del piano jazz: Estrategias para facilitar la comprensión de la improvisación melódica a través del análisis de métodos de piano jazz. *LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades* 4(6), 798 – 820.
<https://doi.org/10.56712/latam.v4i6.1489>

INTRODUCCIÓN

El piano jazz es una amalgama de elementos que interactúan entre sí. El propósito de este documento es investigar la improvisación y cómo varios métodos la han implementado para obtener recursos que nos ayuden a enseñarlo de una manera accesible. Considerando este aspecto, nos proponemos abordarlo y adaptarlo según las características de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Este enfoque también puede ser valioso en otros lugares donde el jazz está ganando importancia y se requieren nuevas herramientas para una enseñanza efectiva.

La exploración de la improvisación abarca diversas perspectivas, como lo han demostrado varios pedagogos. Aunque cada uno posee su propio estilo, resulta fundamental reconocer que están inmersos en un contexto distinto al nuestro, impregnado por la riqueza cultural en general. En nuestro entorno, la familiaridad con el jazz no ha sido tan arraigada como en otros países, lo cual dificulta la aprehensión natural de sus matices. Adicionalmente, considerando que gran parte de los recursos disponibles se encuentran en inglés, la presentación de herramientas en español puede allanar el camino para una aproximación más accesible al fascinante mundo del jazz.

Vamos a abordar y discutir ahora la presión que enfrentan los estudiantes dentro del aula, un tema de gran importancia. Muchos de ellos experimentan estrés durante sus cursos, enfrentando el desafío de aprender jazz, lo cual se suma a la dinámica del aula y la relación con el maestro. En ocasiones, aunque los maestros no tengan la intención de perjudicar, sus métodos pueden tener efectos negativos, generando desánimo en el estudio e incluso llevando a la deserción escolar. Estas situaciones se presentan cuando, a pesar de la preparación académica, falta la empatía fraternal necesaria, como señala Freire (2010), y no se comprende el punto de partida de los alumnos, especialmente desde una perspectiva cultural.

Justificación

Como indicamos en la introducción, este documento se ha desarrollado considerando las demandas específicas de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. En un entorno donde la escena del jazz está experimentando un notable crecimiento, es esencial realizar investigaciones que respalden la creación de programas académicos adaptados a estas nuevas necesidades. El interés de los alumnos por aprender sobre jazz ha experimentado un aumento significativo, lo que subraya la urgencia de revisar y ajustar los programas curriculares actuales de la Facultad de Artes. Mi experiencia como docente en esta institución me ha brindado una perspectiva valiosa sobre las necesidades del programa. Esta experiencia ha motivado la búsqueda de formas para modificar y adaptar los métodos de enseñanza de piano jazz que conozco, con el objetivo de proporcionar a los estudiantes una comprensión más profunda y accesible en el vasto universo de posibilidades que se presenta al abordar este tema.

Objetivo General

Diseñar una metodología para enseñar la improvisación melódica en el piano jazz, partiendo desde un nivel principiante, e involucrando una adaptación al entorno cultural de los estudiantes de la Facultad de Artes de Chihuahua. Este proceso se fundamenta en un análisis de cinco métodos de improvisación jazzística.

Objetivos Específicos

- Realizar una revisión de cinco métodos que se centren en la improvisación melódica, evaluando su relevancia y aplicabilidad.
- Seleccionar cuidadosamente temas específicos de cada método que sean adecuados para la adaptación y propuesta pedagógica, considerando la accesibilidad y la progresión lógica.

- Desarrollar una propuesta de ejercicios pilotos basados en los temas seleccionados de los métodos analizados. Estos ejercicios servirán como herramientas prácticas para la enseñanza efectiva de la improvisación melódica.

Adaptación cultural

En el contexto cultural de la Facultad de Artes de Chihuahua, Tanto Autumn Leaves como So What se han arraigado profundamente en la cultura musical de nuestro entorno, ya que son temas ampliamente escuchados e interpretados. Su presencia frecuente en recitales y presentaciones dentro de la facultad los ha convertido en piezas emblemáticas que forman parte integral de la experiencia musical de los alumnos.

Hemos observado que hay una variedad de músicos de jazz que han dedicado parte de su tiempo tanto a tocar como a educar. Por lo tanto, antes de analizar los métodos, exploramos algunas propuestas sobre educación en el piano jazz a partir de filosofías de aprendizaje de Vijay Iyer, Bill Evans, Chick Corea destacados sobre las cuales fundamentamos y justificamos nuestra propuesta.

Según el pedagogo musical David Elliot (2005), es importante no solo saber tocar un instrumento, sino también estar inmersos en la cultura para poder expresar el lenguaje que se pretende transmitir. En otras palabras, para tocar jazz es necesario conocer aspectos históricos y sociales en los que se desarrolló. No es lo mismo ser una persona que toca jazz en México que una persona que lo hace en Estados Unidos, ya que los aspectos culturales influyen en los diferentes sentimientos y emociones que cada uno transmitirá al improvisar. Teniendo en cuenta el aspecto cultural que influye en la improvisación, será necesario pedir al alumno hacer lecturas sobre la historia del jazz para que tenga una noción clara del porqué del jazz.

También consideremos tener una buena visión de qué es improvisar y cómo hacerle frente sin temor. El pianista y educador Vijay Iyer (2021) menciona en una entrevista sobre cómo improvisamos y qué herramientas se necesitan para hacerlo. En su experiencia de niño, tocar un piano a la edad de tres años, era algo natural para él. No había prejuicios; su deseo de improvisar era libre y sin restricciones, por lo que disfrutaba de lo que hacía. A partir de ahí, nació su gusto por la improvisación. Personalmente, coincido en que muchas veces las personas tienen temor de improvisar debido a lo que los demás puedan decir de ellos. Por lo tanto, un segundo punto sería traducir la improvisación como algo que simplemente se desea hacer. En palabras de Vijay, improvisar es un derecho de nacimiento.

Existen muchos consejos sobre cómo improvisar o qué se necesita para hacerlo, y a menudo los músicos se encuentran con la idea de que "...tienes que tocar las escalas en las doce tonalidades, todos los licks de Powell en diferentes progresiones, etc." La pregunta que surge entonces es: ¿ese niño que desea improvisar no puede hacerlo porque necesita aprender todas esas escalas y ejercicios? Es obvio; muchos responderán que sí puede improvisar, ya que la improvisación es, en realidad, expresar lo que eres, algo natural.

Por otro lado, podemos dar valor al estudio de escalas, licks, arpeggios, entre otros recursos más, pero viéndolo desde el punto de vista de Chick Corea (2020), quien llama a improvisar la analogía de un bebé que primero da un paso, luego camina para después poder correr. Lo mismo ocurre con un músico que está aprendiendo a improvisar: primero tiene que adquirir cierta habilidad básica para después despegar.

Bill Evans (1966), en su entrevista sobre el proceso creativo, también habla de aprender algo con fundamento y básico, en lugar de aprender y ver el mundo de posibilidades que tenemos para improvisar. En otras palabras, Evans hace referencia a que es más valioso tener información que

podamos dominar, aunque sea básica, para, poco a poco, aumentar el nivel de lenguaje y al mismo tiempo disfrutar del proceso.

Podemos definir, por ende, que el primer paso para improvisar es hacer algo que te gusta, disfrutar del proceso, para luego ampliar las ideas y recursos a través de técnicas y teorías que, con el tiempo, el alumno podrá disfrutar. Bill Evans cuenta su proceso creativo desde que empezó con la música clásica a los seis años. Posteriormente, a los catorce años, pudo tocar algo que no estaba escrito, lo que le creó satisfacción. Esa curiosidad por hacer más fue lo que lo llevó hasta donde está. Evans menciona el error más grande de muchos alumnos y maestros, que es querer obtener demasiada información desde un principio, obteniendo solo confusión. Por lo tanto, es importante mencionarlo una vez más: se debe disfrutar cada etapa en la que el alumno esté cursando sin querer apresurar el aprendizaje.

Chick Corea, en sus clases maestras, nos muestra que comenzar con un patrón melódico es suficiente. Podemos alterar este patrón, ya sea cambiando la rítmica o las notas. A partir de esta sugerencia, observaremos que coincide con una variedad de métodos sobre improvisación que han funcionado bastante en mis clases.

METODOLOGÍA

La naturaleza de esta investigación es cualitativa, siguiendo la idea de López y San Cristóbal (2014) de que "mientras que los métodos cuantitativos pretenden medir parámetros en los fenómenos a investigar, los métodos cualitativos persiguen aprehender las cualidades de los mismos" (p. 108). Con base en esta premisa, nuestro objetivo es explorar las cualidades del piano jazz, examinando la improvisación desde la perspectiva de varios pedagogos.

Para lograr este propósito, emplearemos estrategias como la investigación documental. Como señala López Cano y San Cristóbal(2014) "La investigación documental se refiere a la detección, acopio, análisis e interpretación de materiales como libros y revistas, registros de audio como vinilos y CDs, o multimedia como DVDs, páginas web, etc." (p. 83). Se llevará a cabo una recopilación y análisis de secciones de métodos de piano centrados en la improvisación, así como la consulta de entrevistas existentes con músicos de jazz.

Idea y Proceso

He tomado y analizado algunas partes de los cinco métodos mencionados anteriormente, los cuales podrían modificarse y adaptarse para la enseñanza en nuestro entorno cultural. Realicé pequeñas adaptaciones a cada ejercicio de los autores y los apliqué a los standards Autumn Leaves y So What, canciones muy utilizadas en el ámbito escolar en Chihuahua. Esto representa una aproximación para desarrollar propuestas sobre cómo abordar la improvisación.

El estudio de los métodos se llevará a cabo en cinco fases, divididas de la siguiente manera:

Fase uno: Revisaré el método de Hal Crook, del cual extrajo el concepto de "tocar y descansar". Aquí, hacer silencio como parte integral del solo es crucial. Esto ayudará al alumno a relajarse y obtener ideas frescas para su siguiente frase o idea musical.

Fase dos: Me centraré en el método de David Baker, eligiendo el apartado de la improvisación horizontal. Esto implica improvisar usando la escala del centro tonal sobre la armonía diatónica presente.

Fase tres: Enfocaré mi atención en el método de Martan Mann, revisando la parte de la improvisación pregunta-respuesta. Aquí, el alumno toca algún motivo melódico y responde en el siguiente compás de forma inversa. Integrará los conceptos anteriores para proponer ejercicios.

Fase cuatro: Abordaré el método de Bill Dobbins, el cual propone el uso de combinaciones de cuatro notas ascendiendo o descendiendo diatónicamente en forma de escala o arpeggios. Estos se combinarán con los elementos anteriores para crear ejercicios.

Fase cinco: Examinaré el método de Jerry Bergonzi, que propone el uso de permutaciones de notas. Estas servirán como impulsoras de ideas y se complementarán con todos los elementos anteriores.

En este análisis, algunos métodos se centran en la improvisación melódica, mientras que otros abordan el jazz en general con apartados específicos para nuestro tema.

El orden de análisis de los siguientes métodos sigue la forma de estudio que, hasta la fecha, ha demostrado ser la más adecuada para los alumnos de la Facultad de Artes de la UACH. Este enfoque se ha implementado con éxito, especialmente al tocar los estándares de jazz como Autumn Leaves y So What, los cuales abordaremos a continuación su justificación.

Autumn Leaves

Este tema, como hemos mencionado anteriormente, ha gozado de gran popularidad entre los estudiantes de la facultad de artes. Aprovecharemos esta situación para utilizarlo como ejemplo e introducción a las progresiones ii-V-I, tanto en tonalidades mayores como menores.

En la parte A de la canción encontramos que, los primeros cuatro compases contienen la progresión ii-V-I de la tonalidad de Sol mayor, y los siguientes cuatro compases, hacen referencia al ii-V-i de la tonalidad de Mi menor. En la sección B sería de la forma contraria; primero modo menor y luego modo mayor. Mientras que en la sección C resumirías en dos partes de ii-V-i menor.

Dividiendo la armonía de esta manera, podemos mostrar al alumno lo fácil que puede ser aprenderla, centrándonos en la progresión en lugar de los acordes de manera individual. Es común que los alumnos piensen que deben improvisar utilizando una escala específica para cada acorde, pero los siguientes ejercicios buscan liberarlos de este pensamiento que puede resultar abrumador. En este enfoque, el alumno aprenderá cuándo utilizar la progresión ii-V-I en modo mayor y menor, simplificando la percepción y proporcionando una base sólida para la improvisación.

Figura 1

Autumn Leaves con descripción de las secciones ii-V-I mayor y menor

Autumn Leaves

Joseph Kosma

The figure displays musical notation for the song "Autumn Leaves" by Joseph Kosma, focusing on ii-V-I chord progressions. It is divided into three sections: A, B, and C.

- Section A:** Shows a ii-V-I progression in the key of C major. The chords are Am⁷, D⁷, and Cmaj⁷. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The progression is labeled "ii-V-I Tonalidad Mayor".
- Section B:** Shows a ii-V-I progression in the key of C minor. The chords are F#m⁷(b5), B⁷, and Em⁷. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The progression is labeled "ii-V-I Tonalidad Menor".
- Section C:** Shows a ii-V-I progression in the key of C major. The chords are Am⁷, D⁷, and Cmaj⁷. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The progression is labeled "ii-V-I Tonalidad Mayor".

Fuente: elaboración propia.

So What

Este tema también constituye una parte significativa de la cultura musical arraigada en la comunidad estudiantil actual. Gracias a su armonía sencilla, nos brinda la oportunidad de centrarnos en la estructura de la canción, un elemento esencial para llevar a cabo una improvisación efectiva. En ocasiones, nos enfocamos en la idea de improvisar, descuidando la forma y estructura de la canción, e incluso perdiendo la referencia de en qué parte del solo nos encontramos. Por ello, la implementación de ejercicios sobre este tema será de gran ayuda para que el alumno asimile todos estos factores que, de lo contrario, podrían generar presión a la hora de improvisar.

Figura 2

Esquema de la armonía y estructura de So What

So What

Miles Davis

The musical score for 'So What' is presented in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two main sections, A and B, each repeated twice. Section A is marked with a Dm7 chord and contains four measures of eighth notes. Section B is marked with an Ebm7 chord and contains four measures of eighth notes. The score is written on a grand staff with two treble clefs. The first system shows the beginning of section A, followed by a repeat sign. The second system shows the beginning of section B, followed by a repeat sign with first and second endings. The third system shows the beginning of section A, followed by a repeat sign. The fourth system shows the beginning of section B, followed by a repeat sign. The score ends with a double bar line.

Fuente: elaboración propia.

La intención principal es facilitar el camino para que el alumno experimente la sensación de éxito al concluir un periodo inicial de estudio de piano jazz. Desde la perspectiva de Bill Evans, es esencial que el alumno encuentre satisfacción en lo que ha desarrollado por sí mismo. Buscamos ese momento de transformación en el cual, como consecuencia de lo anterior, el alumno comience a descubrir y cultivar más herramientas de manera autónoma, ya que esta es la manera en que la mayoría de los jazzistas han forjado su camino en gran medida

Análisis de métodos

How to Improvise – Hal Crook

Crook (1991) sostiene que la práctica de la improvisación libre no solo es saludable sino también divertida. Esta aproximación consiste en ignorar la abrumadora cantidad de datos relacionados con las posibilidades de la improvisación, eliminando la necesidad de pensar detenidamente en cómo abordar el infinito mundo de opciones. En cambio, aboga por abrir los sentidos y permitir que fluya lo que deba fluir, confiando en la intuición y el oído. Aunque esta aproximación tiene la ventaja de fomentar la creatividad y resultar divertida, no está exenta de la desventaja de que puede no funcionar. Al liberarse de las barreras impuestas por reglas armónicas y conceptos musicales académicos, se permite experimentar libremente, conectando con las teorías de Vijay sobre trabajar de manera creativa, e incluso disfrutable, ya que es cierto que trabajar en muchas ideas al mismo tiempo puede hacer que no nos centramos en una sola cosa, y si hacemos lo contrario, resultará en más beneficios.

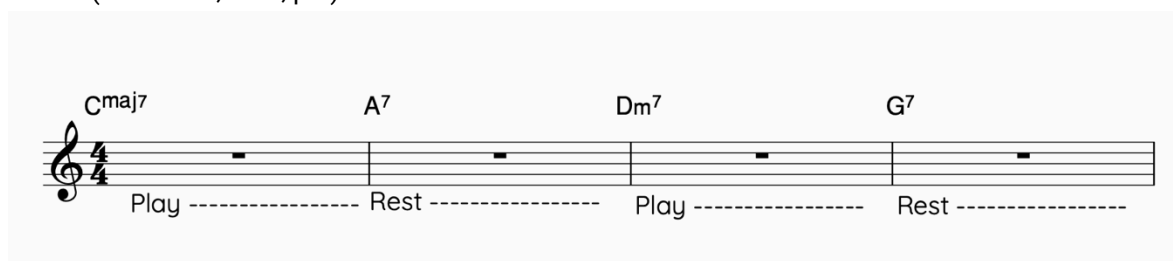
La primera propuesta de este método se basa en la filosofía de estudio de tocar y descansar. Esta filosofía ha sido especialmente efectiva para iniciar a los alumnos en el arte de la improvisación. En los primeros ejercicios de Crook, propone improvisar utilizando solo notas del acorde o notas guías sobre una progresión I-iv-ii-V.

Un ejemplo de los ejercicios de Crook serían los siguientes:

Figura 3

Transcripción de ejercicio Play and Rest

Fuente: (Hal Crook, 1991, p.3)



Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians - David Baker

David Baker (1988) presenta una amplia gama de herramientas que abarcan desde lo más tradicional hasta lo contemporáneo. Inicia con el estudio exhaustivo de escalas mayores en todas las tonalidades, proponiendo su práctica a lo largo del círculo de cuartas y quintas, e incluso elevándolas a la ejecución con acordes o arpeggios. Baker también recomienda el uso de métodos melódicos clásicos como Hanon, Czerny y Arban, entre otros, proporcionando al estudiante una sólida base para el dominio del instrumento. Aunque su enfoque puede distanciarse de las teorías de improvisación de Vijay Iyer, Baker se esfuerza por equipar al alumno con todas las herramientas necesarias de manera progresiva.

Un aspecto destacado del método de Baker es la inclusión de herramientas dramáticas, como el estudio de dinámicas, articulaciones y efectos, como clústeres, trinos y grupetos. Estas adiciones buscan generar interés y captar la atención del oyente durante la ejecución de un solo.

El enfoque en la improvisación melódica la divide en tres tipos: vertical, horizontal y combinado. Estudiar estos enfoques con claridad permite al alumno avanzar de manera gradual y positiva en su desarrollo musical. A continuación, se presentarán ejemplos de cada enfoque según la perspectiva de Baker.

Vertical

Enfoque en las notas del acorde, recorriéndolas en forma de arpeggios

Este primer enfoque se centra en explorar las notas que componen el acorde, desplazándose a través de ellas mediante arpeggios. Es una estrategia que destaca la conexión directa con la estructura armónica subyacente, permitiendo al músico generar líneas melódicas que reflejen la sonoridad específica de cada acorde en la progresión. El estudio detallado de estas verticalidades contribuye a construir solos que se integran armónicamente de manera sólida y consciente.

Figura 4

Transcripción de un ejemplo de ejercicio de improvisación vertical

Fuente: (Baker, 1988, p.21)



Horizontal

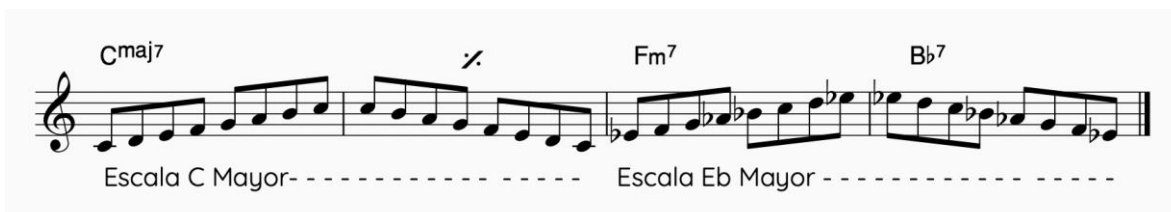
Tocando la escala mayor de la tonalidad correspondiente a los cambios armónicos del tema. En el tercer compás, se ejecuta la escala de Eb sobre los acordes Fm7 Bb7, dado que son los grados ii y V de Eb.

Este segundo enfoque se orienta hacia la exploración horizontal de la tonalidad específica en la que se desarrolla la progresión armónica. Al tocar la escala mayor asociada a los acordes de la secuencia, el músico expande su rango melódico de manera más extensa. En el ejemplo mencionado, se utiliza la escala de Eb sobre los acordes Fm7 y Bb7 en el tercer compás, resaltando la relación armónica entre estos grados ii y V con la tonalidad principal de Eb. Este enfoque horizontal aporta amplitud y fluidez a la improvisación.

Figura 5

Transcripción de un ejemplo de ejercicio de improvisación horizontal

Fuente: (Baker, 1988, p.22)



Combinación de Vertical y Horizontal

La combinación de ambos enfoques requiere que el pianista tome decisiones contextuales. Por ejemplo, si se tienen ocho compases de Dm7, tocar el arpeggio de ese acorde durante todo ese tiempo puede resultar monótono. En este caso, sería más efectivo optar por tocar una melodía que esté en C mayor.

En este tercer enfoque, se busca una síntesis entre los enfoques vertical y horizontal. La elección entre tocar vertical u horizontalmente se basa en la situación musical. Si, por ejemplo, se enfrenta a una secuencia prolongada de un acorde, como los ocho compases de Dm7 mencionados, optar por una melodía contextual en la tonalidad principal (C mayor en este caso) puede agregar variedad y evitar la monotonía que podría surgir al tocar el arpeggio vertical de manera continua. Esta combinación permite una flexibilidad estratégica en la improvisación.

Optamos por el enfoque de improvisación horizontal para desarrollar nuestra propuesta. Generalmente, los alumnos comienzan aprendiendo escalas, en parte debido a los diversos beneficios que conlleva su estudio. En nuestro caso, las utilizaremos como herramienta inductora para la improvisación.

Jazz improvisation for the Classical Pianist Martan Mann

Martan Mann, pianista y educador de jazz, se formó inicialmente como músico clásico, pero su curiosidad lo llevó a explorar más allá de la partitura escrita. Recibió la recomendación de su maestro de piano clásico para estudiar con un maestro de piano jazz. Su visión entre el clásico y el jazz destaca que en el clásico interpretar la música como el compositor lo pretendía, mientras que en el jazz te descubres a ti mismo, explorando lo que se busca expresar.

La recomendación de Mann(1989), de estudiar piano clásico durante uno o dos años tiene como objetivo lograr un dominio técnico sólido del instrumento. Posteriormente, enfatiza la importancia de internalizar la técnica en el subconsciente, ya que la fluidez en el lenguaje del jazz requiere una ejecución intuitiva, sin pensamientos conscientes, similar a hablar un idioma.

En relación con el inicio de la improvisación, Mann utiliza el enfoque pedagógico de pregunta-respuesta, incorporando motivos melódicos y variaciones rítmicas, sobre una progresión armónica I-V-I. La clave está en fomentar el uso natural de la imaginación y la intuición musical. Esta herramienta de estudio para introducirse en la improvisación permite al alumno concebir esta práctica como un diálogo musical, tomando en cuenta la armonía.

Figura 6

Transcripción del ejercicio Pregunta – Respuesta

Fuente: (Mann, 1989, p.66)

The Contemporary Jazz Pianist – Bill Dobbins

Bill Dobbins(1984) señala que el jazz es expresarse en los límites de la melodía, armonía y ritmo que se escuchan en este género. Hace una analogía del jazz con el aprendizaje de un idioma nuevo donde el estudiante tiene que tener estudios sobre reglas gramaticales, así como poner en práctica el habla y a la vez el escucha, así como oír y reconocer las características del jazz a través de personajes con experiencia. Por lo anterior es necesario tener en cuenta que la mente y el oído tienen que ir desarrollándose por igual según menciona Dobbins. A partir de la adquisición de este vocabulario el alumno podrá seguir sus propias maneras de improvisar las cuales son infinitas.

Para el comienzo adecuado de este tema es conocer la relación acordes escala, por lo que utilizaremos los ejercicios de escala, triada y de acordes de séptima diatónica, que a continuación obtuvimos del método.

Figura 7

Transcripción de los ejercicios de escala diatónica

Ejercicios Bill Dobbins

Ejercicio diatonico 1 en forma de escala



Ejercicio diatonico 2 en forma de arpeggio de triada



Ejercicio diatonico 3 en forma de arpeggio de séptimas



Fuente: (Dobbins, 1984, p.60,62,63)

El método continúa con el desarrollo melódico a través de variaciones rítmicas de estos patrones y menciona que puedes utilizar ritmos de melodías que ya conoces, aplicándolos directamente en los ejemplos anteriores. La recomendación del autor es que practiques estas ideas rítmicas de escalas sobre una progresión modal, como, por ejemplo, cuatro compases de un solo acorde para evitar complicaciones con los cambios armónicos. Asimismo, sugiere estudiar cada ejercicio en las doce tonalidades, llegando al punto en que ejecutarlos sea natural.

Estructuras melódicas-Jerry Bergonzi

En este primer ejemplar de una serie de libros, Bergonzi sugiere el estudio melódico a partir de patrones usando números y permutándolos los cuales varían dependiendo si el acorde es mayor o menor. Cabe señalar que el autor empieza con este tema como una sugerencia de iniciación al lenguaje de improvisación, mencionando que pueden existir diferentes maneras de abordar este tema coincidiendo con las afirmaciones de Chick Corea y Bill Evans que explicamos anteriormente sobre tomar pequeñas herramientas y dominarlas. En el siguiente cuadro podemos observar las asignaciones de los números a las notas, así como las posibles permutaciones entre ellas.

Tabla 1

Asignación de números interválicos

1	2	3	5	Mayor y Dominante
1	3	4	5	Menor

Fuente: (Bergonzi, 1994, p.10)

Tabla 2

Posibilidades de permutaciones en acordes mayores

1235	2153	3125	5123
1253	2135	3152	5132
1325	2315	3215	5213
1352	2351	3251	5231
1523	2513	3512	5312
1532	2531	3521	5321

Fuente: (Bergonzi, 1994, p.10)

Tabla 3

Posibilidades de permutaciones en acordes menores

1345	3154	4135	5134
1354	3145	4153	5143
1435	3415	4315	5314
1453	3451	4351	5341
1534	3514	4513	5413
1543	3541	4531	5431

Fuente: (Bergonzi, 1994, p.11)

Este método en lo personal es de gran utilidad, aunque sea difícil pensar en una permutación en específico a la hora de improvisar, con el estudio continuo de permutaciones sobre determinadas secuencias armónicas puede que se ejecuten de manera natural, como lo plantea Bill Evans, donde menciona que es importante llevar estos ejercicios a un nivel del subconsciente.

RESULTADOS

Resultado de la adaptación personal del método de Hal Crook

En relación con la adaptación, utilizamos la progresión ii-V-I en clase con el propósito de interpretar Autumn Leaves, como se mencionó anteriormente. Proponemos improvisar realizar con una sola nota, inicialmente la nota raíz, en un ritmo de negras. No obstante, también hemos experimentado brindando a los alumnos libertad rítmica para ejecutarla sin preocuparse por la armonía, simplemente escuchando y experimentando.

El resultado de emplear una sola nota es beneficioso para internalizar los cambios armónicos y mantenerlos en mente durante la improvisación. Además, este enfoque facilita el aprendizaje y reconocimiento ágil de las notas raíz o guías correspondientes a cada acorde, como las séptimas y terceras de los acordes, introduciendo información gradualmente, siguiendo la sugerencia de Chick Corea. Posteriormente le agregamos la dinámica de empezar a improvisar en el segundo tiempo como variación del ejercicio.

La práctica de tocar y descansar de Crook fue reveladora para muchos alumnos. Aunque algunos experimentaron temor y limitación en su expresión personal al improvisar, al final de la sesión, la sensación de logro fue evidente. Incluso algunos se sintieron lo suficientemente inspirados como para experimentar con notas e intervalos alternos, llevando su creatividad un paso más allá.

Figura 8

Adaptación resultante del ejercicio de Hal Crook

ii-V-I

Tocando notas raíz con valor de negras

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Empezando en el segundo tiempo

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocando notas raíz con valor de corcheas

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Empezando en el segundo tiempo

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocando notas guías con valor de negras

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Empezando en el segundo tiempo

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocando notas Guías con valor de corcheas empezando en segundo tiempo

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Fuente: elaboración propia.

Resultado de la adaptación personal del método de David Baker

La improvisación horizontal fue uno de los primeros temas abordados en clase. Se considera que puede ser más fácil para los alumnos pensar en una escala mayor todo el tiempo en lugar de considerar las escalas que corresponden a cada acorde en la progresión. Por lo general, la mayoría de los alumnos que han estudiado piano o teclados previamente están familiarizados con escalas mayores o menores. Al decirles que pueden improvisar con una escala mayor sobre cualquier acorde de la progresión, experimentan una sensación de tranquilidad, ya que cuentan con suficiente experiencia para hacerlo. Este enfoque puede considerarse una forma elemental de jazz modal, sin la necesidad de preocuparse por los nombres de los modos y su estructura. Al adoptar la postura constructivista de Piaget, que sugiere que es más fácil para el alumno aprender a partir del conocimiento que ya posee, utilizamos el

conocimiento previo como base para construir, fomentando un uso crítico de la escala mayor o menor y su aplicación práctica sobre una progresión armónica.

Dentro de la adaptación y aplicación de las escalas, como se destacó en el análisis, se instruyó a los alumnos a pensar en la escala de Sol mayor sobre los primeros cuatro compases de la A, ya sea iniciando desde la nota raíz del acorde o desde la nota de sol en todos los acordes. En la parte B, se consideró pensar en las escalas de Mi menor armónica y melódica.

Como resultado de los diálogos con los alumnos, la implementación de las escalas mayores y menores les ha proporcionado un punto de partida claro y específico para comenzar a improvisar, generando en la mayoría de ellos una pérdida del temor asociado con la improvisación.

A continuación, algunos ejemplos de adaptación:

Figura 9

Adaptación resultante del ejercicio de David Baker

Autumn Leaves
Improvisación Melódica Horizontal Joseph Kosma

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}
Escala Mayor de Sol empezando de la nota de cada acorde

F^{#m7(b5)} B⁷ Em⁷
Escala Menor Armonica y melódica de Em

Am⁷ D⁷ G^{maj7} C^{maj7}
Escala Mayor de Sol Sobre acordes de la progresión

Fuente: elaboración propia.

Resultado de la adaptación personal del método de Martan Mann

El ejercicio que se diseñó con esta técnica implica ejecutar una escala ascendente en forma de pregunta y responder de manera descendente sobre la progresión de "So What". Aunque puede parecer bastante sencillo, para el alumno es satisfactorio saber que está logrando un avance significativo. Al tocar las escalas mayores y menores habituales, pueden reconocer que están aplicando dos técnicas de improvisación, y además, se puede considerar el uso de la escala dórica, si se piensa de esa forma. Esto resulta motivador para ellos, generando un alto nivel de participación y entretenimiento entre los alumnos.

Los resultados obtenidos del diálogo con los alumnos revelaron que para ellos, algo tan sencillo puede desencadenar ideas para improvisar. Aunque algunos lo perciben como un ejercicio, muchos consideran que es una excelente manera de animarse a improvisar.

Figura 10

Adaptación resultante del ejercicio de Martan Mann

So What
Pregunta - respuesta

Miles Davis

Tocar Descansar Tocar Descansar

Tocar Descansar Tocar Descansar

Fuente: elaboración propia.

Resultado de la adaptación personal del método de Bill Dobbins

Retomando mi opinión, considero que la forma de comenzar a improvisar sobre So What es acertada, ya que he observado una respuesta positiva por parte de los alumnos al explorar la improvisación sobre un solo acorde como una iniciación para trabajar ideas rítmicas y melódicas. La idea de pensar en una escala que se toca comenzando desde una nota de los grados de la escala diferente nos introduce de manera discreta y amigable al jazz modal, o la simple combinación de notas que podemos tocar sobre un acorde, eliminando la restricción de tocar solo notas del acorde y permitiéndonos usar todas las de la tonalidad.

Este enfoque se puede replicar utilizando arpeggios de triadas y séptimas de manera más vertical para obtener más sonoridades y recursos para improvisar. Una vez que se domina sobre un acorde, se puede ampliar el ejercicio a los acordes de Autumn Leaves de una manera más espaciada, es decir, no siguiendo el ritmo armónico original, sino repitiendo varios compases de los acordes de la armonía del tema. Es fundamental recordar que estos ejercicios se pueden combinar con los temas anteriores.

Uno de los ejercicios resultantes del análisis consistió en colocar en el primer compás dos grupos de cuatro notas de forma ascendente, comenzando desde Re y luego desde Mi. Luego, en el tercer compás, se realizaba una respuesta descendente. Este mismo proceso se podía llevar a cabo utilizando el arpeggio de séptima.

Los resultados obtenidos de la aplicación de estos ejercicios a los alumnos fueron, en primer lugar, muy positivos. Manejar grupos de cuatro notas fue relativamente sencillo según su opinión, lo que no les impidió seguir improvisando. Muchos comentaron que se sintieron cómodos al tocar una variedad de notas dentro de la tonalidad, reflejando distintos colores y teniendo la oportunidad de tocar notas

que no eran del acorde, pero que resultaron ser funcionales. A continuación, algunos de los ejemplos creados:

Figura 11

Adaptación resultante del ejercicio de Bill Dobbins

So What
Grupos de cuatro notas ascendiendo y descendiendo diatonicamente
Miles Davis

En forma de escala:

Dm⁷ Pregunta Dm⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

Dm⁷ Pregunta Dm⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

En forma de arpeggio de septimás:

Dm⁷ Pregunta Dm⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

Dm⁷ Pregunta Dm⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

Fuente: elaboración propia.

Figura 12

Acordes de *Autumn Leaves*

En forma de arpeggio de triadas:

Am⁷ Pregunta Am⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

D⁷ Pregunta D⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

Gmaj⁷ Pregunta Gmaj⁷ Respuesta

Tocar Descansar Tocar Descansar

Adaptación resultante del ejercicio de Bill Dobbins

Fuente: elaboración propia.

Resultado de la adaptación personal del método de Jerry Bergonzi

Bergonzi lleva este ejercicio a una progresión de blues avanzado, sin embargo, en mi opinión, para evitar que el alumno lidiará al mismo tiempo con la armonía y la permutación, sugiero comenzar a realizarlo en la misma progresión de So What y ii-V-I, con la idea de tocarlo en un futuro sobre Autumn Leaves.

Estar liberado de la armonía, como lo mencionaba Miles Davis, proporciona más tiempo para pensar en el desarrollo melódico horizontal y hacerlo en grupos de cuatro notas, como propone Dobbins, resulta bastante sencillo. La incorporación del elemento de la permutación sobre grupos de cuatro notas nos proporciona la capacidad de comenzar a desarrollar la creatividad para improvisar, ya que el elemento de combinación, nos da muchas posibilidades, estimulando a la mente en pensar nuevas ideas de las que ya hemos tocado.

El ejercicio resultante de este recurso consiste en tocar el primer compás con la permutación 1345, y en el tercer compás, responder con la permutación 3145, y así sucesivamente. Las permutaciones pueden realizarse utilizando notas negras, como corcheas, y también comenzando en el segundo tiempo. Además, se pueden incorporar descansos en los compases impares.

Los resultados obtenidos de la aplicación de estos ejercicios a los alumnos fueron muy positivos. Manejar grupos de cuatro notas fue relativamente sencillo según su opinión, lo que no les impidió seguir improvisando. Muchos comentaron que se sintieron cómodos al tocar una variedad de notas dentro de la tonalidad, reflejando distintos colores y teniendo la oportunidad de tocar notas que no eran del acorde, pero que resultaron ser funcionales. El resultado de la implementación de estos ejercicios fue muy enriquecedor, ya que los alumnos sentían que estaban más cerca de la improvisación como tal. Además, la suma de todos los elementos anteriores les proporcionaba una amplia gama de posibilidades, contribuyendo a que en cualquier momento surgieran ideas nuevas. Se observaba que, en este punto, los alumnos ya eran más independientes de los ejercicios y comenzaban a crear sus propios enfoques, cumpliendo así con el objetivo establecido.

A continuación, presento los ejercicios creados a partir de la propuesta de Bergonzi:

Figura 13

Adaptación resultante del ejercicio de Jerry Bergonzi sobre So What y progresión ii-V-I

So What
Permutaciones

Miles Davis

Permutación #1:

Dm⁷ Dm⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Permutación #2:

Dm⁷ Dm⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Permutación #1 Comenzando en el segundo tiempo:

Dm⁷ Dm⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

ii-V-I
Permutaciones

Permutación #1

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Permutación #2

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Permutación #1 empezando en segundo tiempo:

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Permutación #2 empezando en segundo tiempo:

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Tocar Descansar Tocar Descansar

Fuente: elaboración propia.

Resultado final

A continuación, presentaré cómo resumimos todos los ejercicios en uno solo, planteándose como una prueba final para los alumnos que, hasta este punto, han demostrado un avance significativo en cada

uno de ellos. La creación de estos ejercicios nos proporcionó una guía de improvisación para los alumnos, logrando resultados favorables y significativos, incluso cuando al inicio del curso no tenían conocimientos sobre improvisación.

Es crucial destacar que, gracias al trabajo de los autores de los métodos, obtuvimos una visión amplia de cómo enseñar improvisación. Esta investigación nos ha permitido comprender que se pueden generar propuestas específicas de acuerdo a las necesidades de cada lugar.

En primer lugar, nos sumergimos en el tema de So What, dividiendo nuestra improvisación entre tocar un compás y descansar otro, al estilo de Hal Crook. Luego, en el primer compás de la parte A, añadimos la escala ascendente de Re menor dórica para implementar la idea de David Baker, utilizando una rítmica de corcheas. En el tercer compás, aplicamos la misma escala, pero de manera descendente, siguiendo el concepto de pregunta-respuesta.

En el quinto compás, incorporamos dos grupos de cuatro notas a ritmo de corcheas, el primer grupo en dirección ascendente y el segundo grupo medio tono más arriba, siguiendo la metodología de Bill Dobbins. De manera similar, en el séptimo compás, pero respondiendo descendentemente al patrón melódico. En el noveno compás, añadimos dos grupos de cuatro notas en forma de arpeggio de séptima. En el onceavo compás, recurrimos a la permutación, utilizando tanto la permutación número uno como la número dos, como último recurso. En las siguientes secciones, el objetivo es replicar esta idea. Todo el ejercicio se puede realizar con una pista de audio de la canción.

Con este ejercicio resultante, logramos que el alumno practique todos los ejercicios, internalizando cada concepto y cambiando de uno a otro según su preferencia. El objetivo principal es que el alumno pueda disfrutar de este proceso de aprendizaje.

Figura 14

Adaptación resultante de la unión de todos los ejercicios

So What

David Baker Miles Davis

The figure shows a musical score for the jazz standard "So What" by Miles Davis, adapted for improvisation exercises. The score is divided into two main sections, A and B. Section A is in D minor (Dm7) and Section B is in E minor (Em7). Each section contains four staves, each representing a different improvisation exercise by David Baker, Bill Dobbins, and Jerry Bergonzi. The exercises are designed to be played in a call-and-response format, with "Tocar - pregunta" (Play - question) and "Tocar - respuesta" (Play - answer) sections, followed by "Descansar" (Rest) periods. The score includes musical notation for each exercise, showing scales, arpeggios, and rhythmic patterns.

Fuente: elaboración propia.

CONCLUSIÓN

La mayoría de los autores coinciden en muchos fundamentos para la iniciación en la improvisación, especialmente en la cuestión del conocimiento armónico. Aunque entendemos que la improvisación puede ser tan libre como uno desee, como conclusión, se pudo verificar satisfactoriamente el progreso de los alumnos, algunos de los cuales nunca habían tocado el piano antes. Con la investigación y sustentación de estos métodos, podemos considerar la creación de programas académicos que fortalezcan el área de jazz en la facultad de artes. Como mencionamos anteriormente, la demanda por aprender jazz está creciendo cada vez más.

REFERENCIAS

- Arion. (2022, 18 diciembre). What is improvisation in jazz? [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=kchWUnVApF4>
- Baker, D. (1988). David Baker's Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians. Alfred Publishing Company.
- Bergonzi, J. (1994). Melodic structures. Alfred Music.
- BillEvansArchive. (2016, 28 febrero). Universal Mind of Bill Evans (1966 documentary) [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqlaUahI>
- Chick Corea. (2020, 12 agosto). How to practice improvisation [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YfG1P0nm2v8>
- Crook, H. (1991). How to improvise: An Approach to Practicing Improvisation.
- Dobbins, B. (1984). The Contemporary Jazz Pianist: A Comprehensive Approach to Keyboard Improvisation.: Vol. I. Charles Colin.
- Elliot, D. J. (2005). Praxial Music education: Reflections and Dialogues. Oxford University Press on Demand.
- Freire, P. (2010). Cartas a quien pretende enseñar / letters to who intends to teach. Siglo Veintiuno Editores.
- Jose Gurria-Cardenas /Gurrisonic Orchestra. (2021, 31 julio). VIJAY IYER interview with José Gurriá-Cárdenas [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xP4oj4otqzs>
- López & San Cristóbal. (2014). Investigación Artística en Música: Problemas, métodos, experiencias y modelos. CONACULTA, FONCA, ESMUC.
- Mann, M. (1989). Jazz improvisation for the classical pianist. Omnibus Press.
- Schuller, G. (1968). Early Jazz: Its Roots and Musical Development: VOLUME I (1.a ed.). Oxford University Press, USA.

Todo el contenido de **LATAM Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales y Humanidades**, publicados en este sitio está disponibles bajo Licencia Creative Commons .