



Estudio performativo y técnico de la trompa como instrumento de *jazz* y música moderna

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Remigi Roca Mollà
DNI: 20880690W
Director/a del TFG: Inmaculada Torres
Peñarrocha

Grado Superior de Música

Curso académico
2023 – 2024



RESUMEN

La incorporación de la trompa en la música *jazz* se produce de forma tardía, a finales de 1930, debido principalmente a que se trata de un instrumento fuertemente arraigado en la tradición clásica, así como a las dificultades técnicas que presenta en su ejecución frente a otros instrumentos más usuales en el género. Sin embargo, el crecimiento y evolución de la música *jazz* ha atraído a diferentes profesionales del sector, que han encontrado en este estilo una mayor libertad interpretativa. Las primeras intervenciones se produjeron de forma esporádica y a menudo llevadas a cabo por instrumentistas de viento-metal no especializados en el instrumento, situación que con el transcurrir de los años fue regularizándose hasta que al fin se hizo un hueco de forma estable en las diversas agrupaciones de *jazz* y pasó a interpretarse por trompas profesionales.

Esta investigación pretende analizar la relación que guarda la trompa con el *jazz* desde sus primeras manifestaciones hasta el presente, y por otra parte poner en evidencia la ausencia de estudios relacionados con este tema, ya que mi intención en este trabajo es usar el *jazz* como otra herramienta de aprendizaje en las capacidades técnicas del instrumento y de esta manera complementar y enriquecer la enseñanza mediante este estilo musical, con sus técnicas, lenguaje e improvisaciones que ayudarán al trompista a desarrollar su formación como intérprete y su manera de entender la música más allá de leer una partitura.

Palabras clave

Trompa, *jazz*, estilo, música moderna, *Blues*, *swing*, improvisación, *growl*, multifónicos, escalas, *standard*, modos, círculo de quintas, arpeggios, *bebop*.

ABSTRACT

The incorporation of the horn in jazz music occurred late, in the late 1930s, mainly because it is an instrument strongly rooted in the classical tradition, as well as the technical difficulties it presents in its execution compared to other more common instruments in the genre. However, the growth and evolution of jazz music has attracted different professionals of the sector, who have found in this style a greater interpretative freedom. The first interventions were sporadic and often carried out by brass players not specialized in the instrument, a situation that over the years was regularized until it finally made a stable place in the various jazz ensembles and began to be played by professional horns.

This research aims to analyze the relationship between the horn and jazz from its first manifestations to the present, and on the other hand to highlight the absence of studies related to this subject, since my intention in this work is to use jazz as another learning tool in the technical capabilities of the instrument and thus complement and enrich the teaching through this musical style, with its techniques, language and improvisations that will help the horn player to develop his training as a performer and his way of understanding music beyond reading a score.

Keywords:

Horn, jazz, style, modern music, *blues*, swing, improvisation, growl, multiphonics, scales, *standard*, modes, circle of fifths, arpeggios, bebop.

RESUM

La incorporació de la trompa en la música *jazz* es produeix de manera tardana, a la fi de 1930, degut principalment al fet que es tracta d'un instrument fortament arrelat en la tradició clàssica, així com a les dificultats tècniques que presenta en la seva execució enfront d'altres instruments més usuals en el gènere. No obstant això, el creixement i evolució de la música *jazz* ha atret a diferents professionals del sector, que han trobat en aquest estil una major llibertat interpretativa. Les primeres intervencions es van produir de manera esporàdica i sovint dutes a terme per instrumentistes de vent-metall no especialitzats en l'instrument, situació que amb el transcórrer dels anys va anar regularitzant-se fins que a la fi es va fer un lloc de manera estable en les diverses agrupacions de *jazz* i va passar a interpretar-se per trompes professionals.

Aquesta recerca pretén analitzar la relació que guarda la trompa amb el *jazz* des de les seves primeres manifestacions fins al present, i d'altra banda posar en evidència l'absència d'estudis relacionats amb aquest tema, ja que la meua intenció en aquest treball és usar el *jazz* com una altra eina d'aprenentatge en les capacitats tècniques de l'instrument i d'aquesta manera complementar i enriquir l'ensenyament mitjançant aquest estil musical, amb les seves tècniques, llenguatge i improvisacions que ajudaran al trompista a desenvolupar la seva formació com a intèrpret i la seva manera d'entendre la música més enllà de llegir una partitura.

Paraules clau:

Trompa, *jazz*, estil, música moderna, *blues*, *swing*, improvisació, *growl*, multifònics, escales, *standard*, modes, cercle de quintes, arpegis, *bebop*.

AGRADECIMIENTOS

En primer lloc, voldria agrair a tot el professorat del Conservatori Superior de Música *Òscar Esplà* d'Alacant del qual he sigut alumne aquests darrers 4 anys per la seua tasca docent, en especial a Inma Torres Peñarrocha, qui m'ha ensenyat, ajudat guiat i aconsellat en tot moment durant el meu pas pel centre i ha fet de tutora en aquest treball.

En segon lloc, als companys i amics que he fet durant esta etapa tant important i valuosa, els quals, en gran mesura m'han donat el suport necessari en cada moment, agraisc al CSMA per haver-me donat l'oportunitat de conèixer a esta gent. Gràcies Carlos, Pablo, Blanca, Llorenç, Laura, Fernando, Àlvaro. Al meu germà, Arnau, qui ha sigut, és i continuarà sent un pilar fonamental en la meua vida.

Agraisc també als excel·lents músics i persones que m'acompanyaran en la defensa del treball: Pep Soler i Adolfo García.

A mon pare, Remigi Roca Fernández, per ser el meu referent, per donar-me sempre el seu suport en els meus encerts i també en els errors, per guiar-me sempre i desitjar-me el millor, per ser la persona de la que més música he après mai, i junt a ma mare, sou qui heu fet en gran part que jo hui haja arribat fins aquest punt i m'agrade tant el que faig. Per la sort que he tingut que precisament ell siga el millor músic que he conegut mai. M'ha ajudat sempre en tots els aspectes tant de la meua vida, com precisament ara en aquest treball, qui també estarà acompanyant-me en la defensa.

I per últim, a ma mare, Andrea, per fer-me costat sempre, per fer-me aprendre contínuament i per ser qui m'ha ensenyat a estimar i a valorar les coses. Per donar-me la lliçó de resiliència més gran que algú pot tindre en esta època tan difícil i mostrar-me la força i la energia que calen per tirar endavant a pesar de les adversitats. Gràcies.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	1
1.1	Objeto de estudio y justificación	1
1.2	Estado de la cuestión	1
1.3	Objetivos.....	2
1.4	Metodología y estructura	2
1.5	Dificultades y facilidades	3
2	HISTORIA DEL JAZZ Y LA INCORPORACIÓN DE LA TROMPA.....	4
2.1	El <i>Jazz</i> desde sus inicios	4
2.2	La incorporación de la trompa en el <i>jazz</i>	4
2.3	Características del <i>jazz</i>	7
2.4	Intérpretes de <i>jazz</i>	9
3	FORMAS, LENGUAJE DEL JAZZ Y SU APLICACIÓN A LA TROMPA.....	12
3.1	Formas y lenguaje del <i>jazz</i>	13
3.1.1	El ritmo <i>swing</i>	13
3.1.2	Otros tipos de ritmos del <i>jazz</i>	15
3.1.3	El <i>Blues</i>	19
4	TÉCNICAS INTERPRETATIVAS E INICIACIÓN A LA IMPROVISACIÓN.....	24
4.1	Técnicas extendidas y efectos interpretativos de la trompa en el <i>jazz</i>	24
4.2	Ejercicios técnicos para el desarrollo del instrumentista	28
4.3	Transcripción	34
4.4	Improvisación	35
4.5	Repertorio a interpretar	36
5	CONCLUSIONES	37
	BIBLIOGRAFÍA	39
	WEBGRAFÍA.....	40
	ÍNDICE DE TABLAS	41

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	42
APÉNDICE DOCUMENTAL.....	44

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

La trompa es un instrumento que generalmente se asocia a la música clásica y de forma ocasional, se ha utilizado en la música moderna o en el *jazz*. Pese a no ser tan común como lo son otros instrumentos de viento metal dentro del estilo (trombón o trompeta generalmente), la trompa puede ser un instrumento realmente válido en dicho estilo.

Este será un estudio de investigación de carácter performativo en el cual profundizaré sobre la historia del instrumento en el mundo del *jazz*, los pioneros en esta especialidad, las agrupaciones en las que suele aparecer y los recursos técnicos interpretativos, así como las diferentes variantes que ofrece y sus estructuras armónicas, para intentar darle otro enfoque a las capacidades del instrumento de adaptarse en otros estilos como lo es la música moderna.

Como justificación, he decidido este tema porque es un campo bastante olvidado en los centros de estudio y creo que es necesario por lo que aporta técnicamente a los instrumentistas en general, no sólo a los trompistas, y también como un enfoque diferente a la manera convencional en la que se entiende la música en los conservatorios, en mi opinión muy enriquecedor en muchos aspectos en cuanto a la interpretación y desarrollo mental del músico, pero también como personas.

1.2 Estado de la cuestión

Actualmente hay varias tesis y artículos que hablan sobre la trompa en el *jazz* (*Julius Watkins and the evolution of the jazz french horn genre, An Oral History of the Horn in Jazz*. J. Stanley Spinola (2013), *The Horn Can Swing: A Guidebook for Teaching Jazz Style and Improvisation to College Horn Students*. L. Heidi A. (2007), entre otros) sus capacidades interpretativas, agrupaciones, historia, técnicas, estudios, etc. Además de intérpretes que se dedican íntegramente a esta especialidad. Estas son algunas de las diversas fuentes que existen sobre el tema, de las cuales he extraído la información y me han servido para proponer una idea general sobre el tema y resumir un campo tan extenso como lo es el *jazz* y su interpretación.

1.3 Objetivos

- Conocer la historia que tiene la trompa en el mundo del *jazz*.
- Adquirir los conocimientos armónicos necesarios y aplicarlos a la improvisación.
- Conocer las diferentes variantes, formas y lenguaje del *jazz*.
- Profundizar e investigar sobre las técnicas y recursos interpretativos de la trompa dentro del estilo.
- Realizar una interpretación fluida dentro de los parámetros estilísticos.

1.4 Metodología y estructura

A través de los contenidos y la metodología pretendemos alcanzar los objetivos propuestos anteriormente.

Inicialmente llevaré a cabo una metodología cualitativa, ya que profundizaré sobre la historia de la trompa en este género. Algo esencial para contextualizar el trabajo, aprender sobre músicos que han utilizado la trompa en estas tradiciones, como Julius Watkins o Adam Unsworth, puede proporcionar una base histórica importante. También incluiría la investigación y conocimiento del repertorio específico de *jazz* y que involucra la trompa. Esto puede incluir transcribir solos de trompa (u otros instrumentos de viento metal comunes en el género) en grabaciones clásicas y estudiar partituras contemporáneas que incluyan la trompa en grupos de *jazz* o ensembles modernos.

Seguidamente, una metodología analítica para poder llevar a cabo el estudio necesario y lograr aspectos que creo que son esenciales como la adaptación a la música *jazz* y la música moderna y el diferente enfoque que se requiere en cuanto a armonía, tono, estilo y articulación en comparación con la música clásica, por tanto, se debe aprender a adaptar la técnica de trompa para encajar en estos estilos, incluyendo el uso de efectos como el *growl* y el *flutter-tonguing*, la exploración de escalas y acordes utilizados en el *jazz* y la música moderna.

Por último, pretendo llevar a cabo la metodología performativa para conseguir la interpretación adecuada del estilo. Para ello, creo que la base es una buena técnica del instrumento. Esto proporcionará mayor facilidad para explorar nuevos estilos y géneros, incluyendo el estudio de escalas, emisiones, trinos, control del aire, etc.

También creo que es necesaria la escucha activa del estilo para poder adaptarse y responder a las improvisaciones y cambios en tiempo real.

Para finalizar, uno de los aspectos que considero que son más importantes es el estudio del estilo mediante la improvisación, esto implica desarrollar habilidades auditivas, conocimiento de escalas y acordes, y la capacidad de crear solos creativos al momento. Para ello es necesaria una experimentación constante para alcanzar un buen nivel interpretativo en el *jazz*.

1.5 Dificultades y facilidades

En cuanto a las facilidades que he encontrado, son que no he tenido prácticamente problemas para encontrar material útil para el trabajo, tanto contextual como técnico o de lenguaje del estilo. Además, he tenido la suerte de poder conocer y preguntar de primera mano a gente especializada en el *jazz* que se dedica profesionalmente a ello como lo son en el caso de la trompa Giovanni Hoffer o Pau Moltó Biosca, quienes me han recomendado y proporcionado material, métodos y contenido en general, además de clases magistrales que han servido de guía para entender el lenguaje de este amplio estilo.

También tengo la suerte de poder contar con el trio que me acompañará en la defensa del trabajo: Adolfo García al piano, Pep Soler a la batería y Remigi Roca al bajo. Más conocidos profesionalmente como *Fun Jazz Project*. Quienes serán de gran ayuda para la interpretación.

En cuanto a dificultades, cabe resaltar que se trata de un tema muy extenso que requiere mucho estudio y dedicación. Para alguien no muy familiarizado con el *jazz* (como era mi caso al inicio de este trabajo), resulta bastante difícil tratar de entender un estilo de tal magnitud por diferentes motivos, como por ejemplo la gran rapidez mental y concentración que requiere su estudio, aprender la cantidad de recursos y posibilidades

que existen, o el hecho de improvisar en sí, tanto como la realización de transcripciones. En definitiva, la dificultad es aprender este estilo musical nuevo para mí desde cero, con todo lo que ello comporta.

2 HISTORIA DEL JAZZ Y LA INCORPORACIÓN DE LA TROMPA

2.1 El Jazz desde sus inicios

Este estilo musical nace a principios de la década de los 1900, en la ciudad estadounidense de Nueva Orleans y poblaciones cercanas, como resultado de las influencias étnicas que por aquel entonces habitaban en esta zona del delta del Mississippi. Tiene como raíz la música procedente de África occidental junto a la música culta europea. Toda esta influencia se debe al intercambio de esclavos negros que llegaron a los EE. UU por parte de la población europea que vivía en el país americano.

Los esclavos negros, llegados y asentados en el sur de EE. UU a partir del siglo XVIII para trabajar en los campos de algodón propiedad de familias blancas ricas, bailaban y cantaban al son del banjo o de diferentes instrumentos de percusión. La tradición africana les hacía utilizar melodías sencillas con técnica de «llamada-respuesta» que, posteriormente, combinaron con otros elementos armónicos procedentes de la música europea, obteniendo un resultado muy enriquecedor. (Cabrelles Sagredo, M. S. 2016)

Como se explica en el artículo, las canciones interpretadas por los esclavos se conocían como *work songs* (canciones de trabajo) que cantaban durante las largas jornadas de trabajo que tenían que soportar (generalmente eran canciones tradicionales con melodías sencillas y técnicas de «llamada-respuesta»). También lo hacían en la celebración de rituales originarios africanos para mantener la memoria colectiva de sus raíces.

A estas canciones tradicionales con patrones rítmicos afrodescendientes de los esclavos se le añaden la instrumentación, armonías y el fraseo de la música europea exportada a los Estados Unidos junto con la búsqueda de una sonoridad y estilo propio y diferenciador de los propios intérpretes. Y es así como aparecen las primeras variantes del *jazz* y el *blues*, como una mezcla de culturas étnicas y musicales para conseguir un nuevo estilo de música con grandes símbolos reivindicativos, destacando por su énfasis en la improvisación, la polirritmia y los ritmos sincopados.

2.2 La incorporación de la trompa en el jazz

La trompa se incorpora de forma tardía al *jazz* por su fuerte tradición musical clásica, ya que a su vez este instrumento tiene una mayor dificultad técnica en su ejecución en

comparación con otros instrumentos de viento utilizados en este género, por ejemplo, la trompeta o el saxofón. Por consiguiente, hay una diferencia considerable con la trompa respecto a los instrumentos de viento en el *jazz*, ya que normalmente estos instrumentos proyectan el sonido de frente, a diferencia de la trompa que su sonido es proyectado hacia atrás dificultando al oyente la identificación del sonido.

Al inicio, la trompa adquiere un papel secundario, ya que el papel principal lo llevaban las trompetas que empleaban una técnica similar, debido a que el mismo músico podía tocar la trompa y la trompeta. El trompetista Oran Thaddeus, fue uno de ellos, e interpretó con la trompa algunos de los temas con su orquesta. Tras los primeros contactos, que fueron al principio, unos contactos tímidos con el género, la trompa se establece de forma permanente en la orquesta de Claude Thornhill, quien estudió en el conservatorio de Cincinnati y formó allí su banda que combinaba estilos clásico, *pop* y *jazz*.

Fue en el año 1940 cuando se trasladó a California una nueva vertiente y una búsqueda de nuevas sonoridades, el cual dio lugar a que se incorporaran nuevos instrumentos al conjunto instrumental del *jazz*, de esta manera, es como se incorpora la trompa a la formación, dándole también un papel más relevante.

En esta época aparece uno de los trompistas más destacados en la historia del *jazz* y sin duda, el más importante hasta ese momento: Julius Watkins. Finalizó sus estudios de trompa clásica, pero debido a su raza negra le era imposible formar parte de alguna orquesta o simplemente dedicarse a ser intérprete de música de este ámbito, es por eso que desarrolló una gran afición al *jazz* y empezó a estudiar e indagar sobre este estilo, pese a ello, nunca dejó de interpretar y practicar repertorio orquestal y clásico en general, de hecho, incluyó algunos fragmentos reconocidos del repertorio para trompa como *Till Eulenspiegel* o *Sigfried* de Richard Strauss en algunos de sus *standards* de *jazz*. Finalmente formó junto a unos amigos la banda *Denver*, de manera que podía desarrollarse como trompista en ella. Watkins, al paso de los meses, se convirtió en el líder del grupo y tuvo que tomar la decisión de disolverlo por falta de disciplina de los componentes. Durante su carrera musical, siguió colaborando con los mejores músicos de *jazz* de la época y marcó un punto de inflexión en la inclusión de la trompa en este estilo.

El primer registro discográfico en el que aparece la trompa es una grabación de 1943 en formato V-Disc82. Es una versión de Glenn Miller y Bill Finegan, del tema *Stardust* que incorpora a la formación habitual de *jazz* una sección de cuerdas y un solo de trompa. La segunda grabación se puede encontrar en el álbum *Birth of the Cool* (El nacimiento del *Cool*) del trompetista Miles Davis. La formación que utiliza es de nueve componentes, uno de ellos es la trompa, utilizada del mismo modo que usa los demás instrumentos cuyos intérpretes fueron: Miles Davis a la trompeta, Mike Zwerin al trombón, Bill Barber con la tuba, Lee Konitz al saxofón alto, Gerry Mulligan al saxofón barítono, John Lewis al piano, Al McKibbin con el bajo, Max Roach a la batería, y Junior Addison Collins con la trompa. Se hicieron dos grabaciones de este álbum; la primera en 1948 por la *Royal Roost* y la segunda en un estudio de grabación por la discográfica *WOR*. Esta última grabación se llevó a cabo en tres sesiones, en la primera de ellas en 1949, donde se introduce la trompa con Junior Addison Collins quien grabó los temas *Birth of the Cool Theme*, *Symphony Sid announces the band*; *Godchild* y *S'ilVousPlait*. La segunda también en 1949 pero con Sandy Siegelstein a la trompa y la última sesión se realiza en 1950 con Gunther Schuller a la trompa, quien grabó los temas *Move*, *Symphony Sid introduction*, *Budo* y *Moon Dreams*.

En cuanto a los diferentes tipos de agrupaciones *jazzísticas*, debemos distinguir dos aspectos diferentes en la utilización de la trompa: la primera como acompañamiento dentro de las agrupaciones de *jazz* (ya sea en propios grupos o *Big Bands*) y la segunda como solista (bastante posterior respecto a la primera). Por eso hallamos artistas que emplean la trompa en algunos de sus temas de forma principal o de forma secundaria, sin incluirla en la plantilla. Algunos ejemplos son: *Thelonious Monk* en sus trabajos *Monk* y *Thelonious Monk and Sonny Rollins*; el tema *Word from Bird* del percusionista Teddy Charles, o Stan Kenton y Gil Evans, que incluyen a la trompa en sus plantillas orquestales de forma continua, pero con un papel secundario.

No solo se halla en este tipo de agrupaciones, sino que con el tiempo nació el *West Coast*, un nuevo estilo donde destacamos al músico Oliver Nelson, que incorpora a su formación dos o tres trompas en función de los temas que interpretaban, dándole más o menos protagonismo al instrumento. Siguiendo la evolución del estilo nos detenemos con el movimiento *Cool*, donde se relaciona la música clásica con el *jazz*. Estas dos fusiones

crean un estilo nuevo, potenciado por el trompetista Miles Davis quien incorpora la trompa a la orquesta, dando un gran paso para fortalecer el instrumento como uno más en las agrupaciones *jazzísticas*, pero siguen teniendo un papel secundario. Hay que hacer alusión a la primera grabación donde se incluye la trompa como solista principal, *Stardust* dentro del género *jazzístico*, afianzado aún más la argumentación. Pese a todos estos avances, los trompistas más destacados o que más han trascendido dentro de este estilo musical son John Grass y Julius Watkins, nombrado anteriormente, pero fue John Grass el que alcanzó su éxito con el álbum *French Horn Jazz*.

En los años 60 aparece el *free-jazz*, donde se incorpora la trompa definitivamente como un instrumento más en el género. A partir de los 70 se observa que la trompa coexiste con diversos estilos, que veremos en el siguiente apartado, otorgando a este instrumento una gran variedad de posibilidades para incorporarse al *jazz*. Este es el periodo donde se consolida la participación de la trompa y hay una gran demanda de este instrumento en el estilo, pero con el paso del tiempo el género fue evolucionando y la trompa también llegando al *jazz-fusion* género musical, donde la trompa tiene un gran papel protagonista. Un ejemplo es el tema *Okonkole y trompa* de Jaco Pastorius (compuesta para bajo eléctrico, trompa y percusión), un claro referente en este estilo.

La trompa en este periodo ya empieza a dar sus primeros pasos como instrumento solista. La producción de *jazz* se vio reducida en 1980 y 1990 por la aparición del rock. Debido a esto la trompa se afianza y aparece como un instrumento líder en el *jazz*, ya que las demás formaciones dejaron el género un poco apartado, así se crearon diversos trabajos discográficos. Esto llevó a la consolidación de la trompa al frente de las agrupaciones *jazzísticas*, pasando de tener un papel secundario a pasar a tomar parte de los instrumentos esenciales dentro de la agrupación. En época moderna o mejor dicho ya entrado en el nuevo milenio, se incrementan las grabaciones de *jazz* mediante el uso de la trompa, destacando a Mark Taylor.

2.3 Características del *jazz*

Durante toda su historia, el *jazz* ha sabido evolucionar y adaptarse a las necesidades del espectador desarrollando diferentes estilos o subgéneros. Estos subgéneros poseen

grandes diferencias entre sí, pero al mismo tiempo han aprendido a mantener íntegras las raíces del *jazz*. Su característica más predominante, en todos los estilos, es la improvisación por parte del músico, así como los diferentes elementos musicales que la componen como la armonía, la melodía o el ritmo.

A la hora de improvisar el intérprete recrea su propia melodía con una determinada base armónica, anteriormente acordada con los componentes del grupo. Para ello, debe de tener un conocimiento de todo lo mencionado con anterioridad, con el fin de englobar todos los elementos a la composición que se está llevando a cabo. Con el tiempo los músicos de *jazz* se dedicaron a buscar una identidad propia que las diferenciara del resto de los músicos. Este aspecto únicamente podría ser un minucioso estudio del fraseo y de la melodía, tras un estudio del sonido. Se debe recordar que, durante los inicios del *jazz*, no se había consolidado una estructura que englobase los componentes teóricos. Este rasgo tendrá solución con la introducción del *bebop*, donde su estructura es muy parecida a la forma sonata clásica.

JAZZ	Introducción	Head	Solo	Reexposición	Coda
FORMA SONATA	Introducción	Exposición	Desarrollo	Reexposición	Coda

Tabla 1: Comparativa de la estructura entre la forma sonata y el *jazz*

En la introducción, que según en qué casos aparece o no, se establece el carácter de la pieza, en el *head* se encuentra la melodía principal, la sección del solo es el lugar donde el *jazzmen* improvisa y empieza la rueda de solos, a continuación, en el *head out* o reexposición, vuelve a aparecer de nuevo la melodía principal y la coda que al igual que en el repertorio clásico, marca el final de la obra. A pesar de que casi todas las formas de *jazz* se ajustan a este modelo de estructura, también las hay que optan por opciones diferentes. Por lo que muchos intérpretes han compuesto música de *jazz* sin tener la necesidad de ceñirse a un esquema determinado, como el anteriormente citado.

Por otra parte, la mayoría de los acordes utilizados en el *jazz* son de triada y de cuatriada, (acordes formados por tres y cuatro notas). Con ellos se crea una diversidad de combinaciones capaz de generar una gran variedad de progresiones armónicas que proporciona un estilo propio al intérprete, además de aportarle el color característico del *jazz* al añadir notas al acorde triada que conocemos, como acordes de séptima, novena, etc. Sonoridades que cabe recordar que no surgen en el siglo pasado con el *jazz* sino que se remonta a la época del barroco, donde Bach ya componía con estos acordes.

Los acordes más comunes eran los grados II-V-I o también podrían ser los grados I-VI-II-V de la tonalidad, y como en gran parte de la historia de la música, las progresiones, patrones y secuencias de acordes giran en torno a estas tres funciones de acordes conocidas como grados tonales (tónica, subdominante y dominante). Aunque las posibilidades eran infinitas y no hay ninguna regla que impida la utilización de las secuencias armónicas que cada vez ha ido teniendo mayor importancia, dejando a un lado a la melodía con el paso de los años. Por esta razón los intérpretes ya no improvisaban sobre la melodía, sino que ahora lo hacían sobre los acordes.

2.4 Intérpretes de *jazz*

Los trompistas más trascendentes que ha habido en la historia de la música moderna son (dejando de lado al intérprete ya nombrado anteriormente Julius Watkins como referente):

John Clark: Trompista y compositor francés que ha trabajado tanto en el ámbito clásico como en el *jazz*. Ha colaborado con músicos de *jazz* reconocidos y ha explorado la fusión de estilos. Publicó un método de *jazz* para trompa: *Exercises for Jazz French Horn*.

Willie Ruff: Trompista y contrabajista americano, fue una figura destacada en la escena del *jazz* y del ámbito clásico. Su versatilidad lo llevó a colaborar con artistas de renombre como Louis Armstrong, Count Basie, Duke Ellington, y Dizzy Gillespie.

Vincent Chancey: Trompista de corno francés que ha trabajado en diversas áreas de la música, incluyendo el *jazz*. Ha sido reconocido por su habilidad para incorporar la trompa en contextos *jazzísticos*.

Arkady Shilkloper: Trompista y virtuoso del corno de caza, ha explorado territorios que van más allá del *jazz* tradicional, fusionando elementos de música étnica y contemporánea en su obra.

Adam Unsworth: Conocido por su versatilidad, Unsworth es un trompista de corno francés que ha trabajado en varios géneros, incluyendo el *jazz*. Ha participado en numerosas grabaciones y colaboraciones.

Giovanni Hoffer: Se ubica como uno de los mejores e innovadores trompistas de la escena musical italiana. A lo largo de su carrera clásica, ha sido miembro permanente del Teatro la Scala de Milán y ha trabajado con directores como Lorin Maazel, Riccardo Muti, Georges Pretre, Daniele Gatti y muchos más. Al mismo tiempo, Hoffer ha realizado ambiciosos proyectos de *jazz*. Desarrollando su propio lenguaje tonal y dando forma a una técnica de *jazz* y un enfoque contemporáneo de la improvisación como líder de banda, solista y en conjuntos más grandes. Giovanni Hoffer enseña y actúa en el Seminario Internacional de *Jazz* i música latina de Valencia en colaboración con el *Berklee College of Music (Boston)*, *Italian Brass Week*, *Etna horn festival*, *Mediterranean horn academy*, *Lydian Sound Orchestra*, *Umbria Jazz Orchestra*, *Italian Jazz Orchestra*. Durante su fecunda carrera, Hoffer, ha trabajado con Wayne Shorter, Kenny Wheeler, John Patitucci o Paolo Fresu; fuera de los ámbitos del *jazz*, también ha cruzado su camino con músicos pop como Vasco Rossi, Francesco Renga o Niccolò Fabi.

A nivel nacional:

Pau Moltó Biosca: A los ocho años inició sus estudios musicales en el CMD Nazaret. En 2005 obtuvo el Título Superior de Música en el CSM Joaquín Rodrigo de Valencia, tras ganar el Concurso Nacional de Jóvenes Intérpretes Ciutat de Xàtiva. Posteriormente cursó estudios de posgrado en *Schule für Musik* de Karlsruhe (Alemania) y el Máster Oficial en Enseñanzas Artísticas, Interpretación Musical e Investigación Aplicada, en la especialidad de Música Contemporánea y Moderna. Ha colaborado con algunas de las mejores orquestas del panorama nacional como la Orquesta Municipal de Valencia, Palau de Les Arts Reina Sofía, Gran Teatre del Liceu de Barcelona, Orquesta Pablo Sarasate de Pamplona y Orquesta Sinfónica de Extremadura, al tiempo que ha impartido clases de trompa en el Conservatorio Superior de Música de Valencia, CSM Óscar Esplá de Alicante y CSM de Aragón en la actualidad. En la última década se ha adentrado en el

mundo del *jazz*, a través del colectivo *Sedajazz*, para indagar las posibilidades de la trompa en este género y ha participado en numerosos proyectos relacionados con el *jazz*, la música creativa y la improvisación, como *Breaking Brass*, *Russafa Ensemble* y *French Horn Jazz Project*, su nuevo proyecto Junto a Giovanni Hoffer

3 FORMAS, LENGUAJE DEL JAZZ Y SU APLICACIÓN A LA TROMPA.

Los instrumentistas de trompa tienen un dominio establecido que incluye literatura como solista, de cámara y orquestal. Su formación a nivel de conservatorio combina el estudio de dicha literatura y sus prácticas interpretativas tradicionales con la exploración de metodologías diseñadas para fomentar su desarrollo musical. Este sistema educativo de rigor académico y performativo pretende preparar al estudiante para desenvolverse con éxito en el mundo musical actual y hacer frente a las exigencias de diversas oportunidades de enseñanza e interpretación. Sin embargo, a menudo se pasa por alto la categoría del *jazz*. Muchos trompistas no son conscientes de que el *jazz* es un campo abierto para ellos. Para muchos, es un estilo desconocido e intimidatorio, especialmente en lo que se refiere a los aspectos de improvisación, algo frecuente tradicionalmente en la música clásica, concretamente en las cadencias de muchos de los conciertos más famosos y populares escritos para el instrumento.

Visto así, la improvisación puede parecer menos importante. Se podría llegar a pensar que los diferentes estilos y articulaciones del *jazz* son demasiado difíciles de integrar en una rutina de práctica ya de por sí desbordante. Si unimos este elemento al hecho básico de que para la mayoría de los trompistas ya es bastante difícil conseguir que la nota deseada salga del instrumento, es fácil comprender las dudas que pueden surgir cuando los trompistas se enfrentan a la perspectiva de aprender estilos de *jazz* y técnicas de improvisación. Un último inconveniente puede ser que durante mucho tiempo no hubo materiales disponibles en el mercado que hicieran accesible el *jazz* para los trompistas. Esto a su vez significaba que un intérprete de trompa tendría que transportar todos los materiales que pudiera conseguir. Añadir esta tarea a una lista de retos ya de por sí larga podría hacer que el objetivo final pareciera bastante imposible o, como mínimo, demasiado largo de abordar. Es por esto que en este apartado del trabajo intentaré desglosar los diferentes elementos estilísticos e interpretativos, y por otra parte crear una base sobre la que poder construir un marco de conocimiento y práctica de la improvisación, y de esta manera complementar y reforzar la formación de orientación clásica. La mejora del ritmo, la subdivisión, el entrenamiento del oído, la confianza y el

matiz musical serian algunos de los beneficios que se podrían lograr implementando este estilo en una rutina de estudio.

3.1 Formas y lenguaje del jazz

El lenguaje del *jazz* y su práctica es algo que conlleva mucho tiempo y dedicación, dominar el estilo y desarrollar una práctica interpretativa convincente no es posible sin una base técnica y uno de los aspectos más cruciales: la escucha. Esto nos ayuda a conocer la forma en la que se interpreta, también debido a su forma de transmitir la información, la música impresa es incapaz de manifestar estas habilidades. En concreto, la notación utilizada para definir la música puede resultar a menudo más confusa que útil cuando se trata de dar a entender un estilo específico de interpretación musical por tanto escuchar *jazz* es necesario para comprender todos los aspectos que voy a tratar.

Hay una gran variedad de formas y modos, pero lo más básico para la interpretación de *standards* son el *swing*, el *blues* y saber sus estructuras, generalmente con forma AABA.

3.1.1 El ritmo *swing*

En el caso del *jazz*, el estilo *swing* es el más comúnmente asociado a la interpretación del estilo, y sin embargo es uno de los más difíciles de notación. Una buena interpretación del estilo *swing* implica articulación, fraseo y énfasis en el tiempo débil frente al tiempo fuerte. Este énfasis en el tiempo débil o *backbeat* es una práctica bastante común en la mayor parte del lenguaje del *jazz*. En la tradición clásica, los tiempos sobre los que recae el peso son normalmente el tiempo 1 y 3, al contrario que en el *jazz* o la música moderna en general, donde se acentúan los tiempos débiles del compás. Es por ello que el *swing* es lo que realmente hace que esta música suene a *jazz*. Para explicarlo mejor, estas son algunas características de este ritmo:

- Tranquilo (en cuanto a sensación, sin ser verdaderamente tardío).
- Muy conectado y enlazado (en la mayoría de los casos).

- Relacionado más con una subdivisión triple que con una doble, a pesar del compás escrito.
- Rítmicamente conducido sin sentir que está encima del compás.

A continuación, muestro diferentes representaciones escritas de las notaciones del ritmo de *swing* para hacernos una idea de cómo debería de sonar. Todos los ejemplos tendrían una sonoridad similar pero la escritura siempre será como en el Ilustración 1:



Ex. 1.1 Swing Rhythm Notation 1



Ex. 1.2 Swing Rhythm Notation 2



Ex. 1.3 Swing Rhythm Notation 3



Ex. 1.4 Swing Rhythm Notation 4

Ilustración 1: Ejemplos de notación del *swing*. Fuente: Heidi, L. (2007). University of Georgia

Es importante diferenciar entre los tipos de *swing*. Uno de los estilos más utilizados es el *swing* ligero. Esto significa que las notas se mueven, pero no tan deliberadamente como en el *bebop*. Las notas se alargan ligeramente, a pesar de los tempos rápidos. Esto permite que las notas sigan teniendo presencia. Para reforzar este estilo, puede ser útil trabajar en un patrón que fomente un nivel de comodidad con la acentuación de diferentes tiempos y diferentes partes del tiempo. Además, practicar la lectura a primera vista con tipos diferentes de patrones u otras obras ayudará a crear un nivel de comodidad con la técnica necesaria para ejecutar patrones convincentes.

Para entender mejor la comparación entre los acentos de la música clásica y los del *jazz*, debemos pensar en las partes fuertes y débiles del compás, como he dicho anteriormente, aquí muestro unos ejemplos en los que se ven las partes que se enfatizan en cada uno de los estilos:

1. La interpretación clásica enfatizaría los tiempos fuertes.



Ilustración 2: Ejemplo de interpretación de una escala en lenguaje clásico. Elaboración propia

2. En la interpretación del *jazz*, la misma escala se percibiría como una subdivisión ternaria con los tiempos débiles enfatizados.



Ilustración 3: Ejemplo de interpretación de una escala en lenguaje de *swing*. Elaboración propia

Por tanto, vemos explicado uno de los aspectos más importantes en este estilo de música. Dominar el *swing* es la base para empezar a profundizar en el *jazz*.

3.1.2 Otros tipos de ritmos del *jazz*

Existen otros muchos tipos de ritmos a parte del *swing* dentro del mundo *jazzístico*, pero al ser un tema bastante extenso y específico en cada uno de ellos, no me adentraré tanto como lo he hecho en este último, más bien haré un repaso sobre los más frecuentes. Cada subgénero tiene sus propias características distintivas en términos de ritmo, armonía, melodía e improvisación, lo que contribuye a la diversidad y riqueza del género en su conjunto. Surgieron como fusiones de diferentes estilos musicales con la sonoridad de *jazz*, lo que dio lugar a esta serie de subgéneros.

- **Dixieland:** El *Dixieland* es uno de los estilos de *jazz-hot*, con predominio de los instrumentos de metal y de la improvisación mezclado con *ragtime*, que comenzó a ser interpretado por músicos blancos a partir de 1910 aproximadamente. La *Original Dixieland Jazz Band* fue la primera banda del género. Los tres instrumentos que destacan son el clarinete, la trompeta y el trombón. El contrabajo fue sustituido por la tuba. Este estilo era tocado por músicos blancos que imitaban al estilo New Orleans, que era tocado principalmente por músicos negros. En los años 40 el *Dixieland* adquirió gran popularidad en Nueva York, siendo algunos de los principales intérpretes del género músicos como: Jack Teagarden, Eddie Condon, Bix Beiderbecke y Bobby Hackett. Es uno de los pilares fundamentales de la historia del *jazz*, dejando discos, bandas de *jazz* y músicos muy importantes.

- **Ragtime:** fue un estilo pianístico derivado del *jazz* que se creó como no podía ser de otra manera en los Estados Unidos. Su nombre deriva de la unión de las palabras *Ragged-time*, tiempo rasgado. Proviene de la marcha y se caracteriza por su melodía sincopada. El principal compositor del género y quien contribuyó a darle la forma definitiva fue Scot Joplin, que se dio a conocer en 1899 con la publicación de su tema *Maple Leaf Rag*, el cual entre otros éxitos le dieron la armonía y estructura clásica al *ragtime*. El *ragtime* contribuyó a la aparición de los primeros pianistas de *jazz*, allá por los primeros años de su origen, aunque no puede ser considerado como tal ya que estaban totalmente escritos y carecían de improvisación. Su fusión con el *blues* le dieron el toque de piano *jazz* que luego fue evolucionando hasta nuestros días. James Price Johnson fue el principal eslabón en la evolución del *ragtime* al *jazz*. Fue el gran salto del *jazz* como músicaailable a una expresión musical de gran desarrollo.

- **Big Bands:** Fue una corriente de los años 60 donde los músicos se reunían para tocar *jazz* y creaban agrupaciones numerosas, dando como resultado sonoridades muy brillantes y armonías muy características que nos recuerdan a estilos como

el de Sinatra, Glen Miller, Duke Ellington, etc. Una época en la que comienza a desaparecer la segregación racial tan severa que había hasta el momento, pese a seguir estando mal visto.

- **Bebop:** Después de la era del *swing*, fue el primer estilo contemporáneo en aparecer en el movimiento del *jazz*, y se convierte en uno de los desarrollos musicales más importantes del siglo XX. Es conocido por sus ritmos rápidos y complejos, así como por sus armonías avanzadas.

Los músicos de *bebop* a menudo realizan solos virtuosos y elaborados sobre progresiones de acordes rápidos e intrincados. La improvisación es una parte central del *bebop*, y los solos suelen ser altamente creativos y técnicamente exigentes.

La principal diferencia con el *swing* es que en el *Bebop* los solistas usan acordes, en vez de la melodía, para hacer sus improvisaciones, a menudo desechando la melodía después del primer coro.

Charlie Parker está considerado, junto con el legendario trompetista Dizzy Gillespie, como los padres de este estilo, que surgió principalmente para romper con el acartonamiento que sentían los músicos al tener que atarse a las formas del *swing* de las orquestas donde trabajaban. La idea era tocar muy rápido y llenar el solo con tantas notas o melodías pudieran.

Nació como un movimiento de resistencia musical y también teñido de características sociales bien definidas, era predominantemente tocado por los músicos negros y el ambiente estaba poblado de los excluidos de los lujosos locales donde se tocaba y bailaba el *swing*. Artistas de todo tipo se reunían en torno a este movimiento y según la leyenda cuando alguien le preguntó a Charlie Parker por qué se llamaba *Bebop*, respondió con su habitual tono irónico al decir que ese era el ruido que la porra de un policía hace sobre la cabeza de un negro, donde se refleja claramente el carácter social que tenía el movimiento.

Como sucedió en todos los tiempos la mayoría de la gente prefiere el espectáculo y por eso el *bebop* nunca llegó a ser tan popular como el *swing*. Sumado a las prohibiciones y diversos problemas que los músicos del *bebop* tenían para poder grabar, lo que hizo que mucha música se perdiera en el olvido. Sin embargo, las

composiciones creadas por Gillespie y Parker sentaron las bases para el desarrollo del jazz contemporáneo. Más tarde surgirían variantes como el *hard-bop*. Algunos de los temas más reconocidos pueden ser *Donna Lee*, *A Night in Tunisia* o *Anthropology*.

- **Free Jazz:** El *free jazz* es un subgénero del jazz que surgió a finales de la década de 1950 y principios de la década de 1960. Se caracteriza por la improvisación libre, la ausencia de estructuras armónicas y rítmicas preestablecidas, y una mayor libertad en la expresión musical, en la que predomina un énfasis en la expresión emocional y la textura sonora y una interacción colectiva. El *free jazz* se desarrolló como una reacción a las limitaciones percibidas en el *jazz bebop* y *hard bop*, buscando una mayor libertad de expresión. Artistas como Ornette Coleman, Cecil Taylor y John Coltrane fueron pioneros en este estilo.

- **Funk:** El denominado *Jazz-funk* o *Jazz-fusion* es un subgénero de la música de jazz, el cual se caracteriza principalmente por predominar en sus composiciones un ritmo fuerte, llamado comúnmente como *groove*, sonidos de instrumentos eléctricos y el uso de sintetizadores analógicos. El *jazz-funk* constituye la integración de *funk*, el *soul* y el R&B (*rythm and blues*) con arreglos de *jazz*, *riffs* y solos. El *Jazz-funk* es un género nacido en Estados Unidos, donde se popularizó en los años 70 y principios de los 80, aunque también fue muy bien recibido en la Inglaterra de mediados de los 70. En el jazz, el *funk* se combina a menudo con elementos de improvisación y armonías avanzadas para crear un estilo único y moderno.

La evolución del *jazz-funk* desde sus orígenes hasta nuestros días consta de cientos de artistas que fueron moldeando el ritmo y las melodías que son representativos del género. Algunos de los *standards* más conocidos del estilo son *On the Corner*, *Live Evil* o *Root Down*.

- **Latin Jazz:** Se nutre de la fusión de ritmos y formas originarias de la música latina, sobre todo de la música caribeña, y en especial de la cubana, con elementos propios del jazz. Su conformación como un subgénero definido se produce en la

década de 1940, aunque la influencia de la música latina en el *jazz* está presente desde los primeros tiempos de este. El *jazz* latino comenzó como una fusión del son cubano y el *jazz*, pero con el tiempo abarcó también músicas procedentes de Puerto Rico, República Dominicana, Brasil y Argentina.

En los primeros años del siglo XX, ya se produjo una temprana incorporación de elementos latinos a la música *hot*. De hecho, los ritmos de habanera, calinda, contradanza o fandango eran usuales en la música de Nueva Orleans. Fue uno de los compositores de los que bebió profundamente el *hot*, Louis Moreau Gottschalk, estuvo muy influenciado por la música cubana y, especialmente, por el compositor Manuel Samuël. Tanto el *ragtime* como las primeras bandas *hot* recogieron abundantemente el material de Gottschalk. Pero, en general, toda la cultura que genera el primigenio *jazz*, es una cultura criolla, con una música propia resultado de la fusión de otras.

En los últimos años 20 y comienzo de los 30, la música de origen latino alcanza un gran impacto en Estados Unidos, que se traduce en la adaptación al *jazz* de un importante número de temas latinos: tangos como *El Choclo*; pregones-son: *El manisero*; o rumbas: *Rumba Negro*. Ya por entonces trabajaban en Nueva York destacados músicos latinos, integrados en big bands de *swing*, como Nilo Menéndez, Alberto Socarrás, el portorriqueño Juan Tizol, o Mario Bauzá.

- ***Bossa Nova***. La *bossa nova* es un sub-estilo de *jazz* influenciado por la música brasileña que se caracteriza por sus ritmos suaves y relajados, así como por sus armonías melódicas y suaves. Los ritmos de *bossa nova* suelen ser suaves y rítmicos, con un énfasis en la melodía y la armonía sobre la percusión y el ritmo.

3.1.3 El Blues

El *blues* se considera uno de los pilares principales en el marco del lenguaje del *jazz*. Aunque sus orígenes exactos no están claros y no existen registros que explícitamente detallen su génesis o síntesis, el *blues* puede remontarse a los campos de esclavos de los

Estados Unidos. Se trata de una tradición arraigada en la voz, que se transmite de generación en generación por transmisión auditiva. Un intento de definir específicamente el *blues* podría resultar temerario, inútil y difícil. Abarcando muchas ideas, tanto musical como no musicalmente, el *blues* evoca una gran variedad de respuestas. Definir un estilo como el *bebop* es una tarea más fácil, ya que se interpreta principalmente de forma instrumental y tiene características muy específicas y una historia mucho más clara.

El *blues*, por otro lado, ha sufrido muchos tratamientos y desarrollos y procede tanto de tradiciones de la música africana como de la europea. Se ha convertido en una de las formas más comunes del *jazz*.

El *blues* representa una forma concreta de canción o de un tema. No debe confundirse ni interpretarse como un estilo musical, sino que es una canción que consta de 12 compases con una progresión de acordes concreta y que se repite una y otra vez. Su estructura es la siguiente:



Ilustración 4: Estructura *Blues*. Elaboración propia

Como vemos en la imagen, la conocida como «rueda de *blues*» consta de doce compases que se dividen en tres partes de 4+4+4, es decir, empieza con cuatro compases de tónica o grado fundamental como inicio para identificar la tonalidad, dos compases de subdominante o cuarto grado, otros dos de tónica y por último a modo de conclusión, un compás de dominante (Vº grado), otro de subdominante y dos de tónica.

Por otra parte, el *blues* no solo es una forma concreta de canción con su progresión de 12 compases, sino que tiene una sonoridad propia que la diferencia del resto de formas y

estilos, y es que posee una escala característica: la escala *blues*. Esta escala consiste en añadirle a la escala pentatónica menor (hablando en do: do, mi bemol, fa, sol y si bemol), la cuarta aumentada de la fundamental, o quinta disminuida, en este caso, el sol bemol. Esta nota que se le añade a la escala se conoce como *blue note*, y es la que le aporta esta sonoridad al *blues*. Aquí dejo un ejemplo de la escala *blues*:



Ilustración 5: Escala Blues. Elaboración propia

La particularidad de esta escala es que cualquiera de sus notas, caben dentro de la progresión *blues* que hemos visto, aunque no es lo más común. Lo habitual en el caso de un *blues* en C, es que, sobre el acorde de tónica, se utilice la propia escala *blues* de C; sobre el acorde IV, la escala *blues* de F y sobre el V, la escala *blues* de G. El sonido de cada escala ayuda a reforzar los cambios entre acordes. Una versión más completa que también se utiliza de esta escala es cuando se le añaden también los grados 3º y 7º de la escala mayor (mi natural y si natural respectivamente, en este caso).

El rango de aproximadamente cuatro octavas de la trompa ofrece al intérprete una gran amplitud con la que trabajar. Al abordar la improvisación, esta amplitud de opciones de notas puede parecer asombrosa. Se suele argumentar que cualquier nota podría utilizarse al improvisar sobre un *blues*, sin embargo, claramente transmiten una idea sobre la progresión de acordes asociada a la forma del *blues*. Como con cualquier música improvisada, la elección depende del intérprete.

En el caso del *blues* hay notas que pueden sonar más dentro (*in*) y notas que suenan más fuera (*out*). Esta terminología se utiliza para categorizar vagamente las notas que encajan o chocan, respectivamente, con las armonías implícitas denotadas por un acorde en particular dentro de la progresión. Por ejemplo, si el acorde I es un Si bemol 7, y el intérprete opta por utilizar las notas del modo Si lidio el efecto final puede ser interesante y atractivo, pero no necesariamente dentro de las esperadas opciones de notas, que en este caso podrían ser las notas de la escala de Si bemol u otra escala o modo relacionado. Para

algunos oídos, esta elección sonaría *out*, es decir, fuera del conjunto esperado de elecciones de notas.

Muchos intérpretes de mediados y finales parte del siglo XX rompieron con las convenciones de las elecciones de notas tradicionalmente esperadas, para tocar sonidos más *out*. Se pueden encontrar ejemplos de ello en el álbum *Blues and the Abstract Truth* de Oliver Nelson. Un intérprete en particular, Eric Dolphy, fue pionero en la idea de tocar fuera de los cambios. La serie de conciertos de Leonard Bernstein, *Young People's Concerts*, abordó el *jazz* y sus orígenes en un episodio titulado *Jazz in 79 the Concert Hall*. Hacia el final del episodio, un grupo de *jazz* toca e improvisa, ahí se puede ver y oír a Eric Dolphy tocando su solo, y si se escucha con atención puede observarse que este difiere mucho de los que le preceden y le siguen, ya que está experimentando con elecciones de notas decididamente *out*.

Como estamos viendo, hay muchos recursos disponibles en la actualidad que describen las numerosas opciones de notas e innovaciones para crear un nuevo sonido sobre un *blues*. Para los fines de este trabajo, las elecciones de notas se limitarán a sugerencias de escalas de *blues* y *bebop*, es decir, algo más básico. Esto proporcionará una manera tradicionalmente arraigada para empezar a improvisar; creando un conjunto más finito de notas entre las que seleccionar haciendo este enfoque menos intimidatorio con el que trabajar.

La familiaridad con la forma de un *blues* puede lograrse a través de unos sencillos pasos. El primer paso consiste en escuchar e identificar auditivamente los cambios en la forma. Siendo capaces de oír la progresión de acordes nos ayudará a identificar un lugar dentro de la forma. Un truco es escuchar la línea de bajo, ya que suele ser la forma más fiable de reconocer qué acorde se está tocando. A pesar de que muchos bajistas utilizan sustituciones y no se centran necesariamente en la nota fundamental del acorde, sigue siendo posible identificar la calidad y la posición del acorde relacionándolo con los acordes circundantes.

El ritmo también desempeña un papel a la hora de facilitar el cumplimiento de la forma. Construir un vocabulario de *blues* es una tarea que también se verá favorecida por la escucha, al escuchar diferentes licks, patrones y frases y luego descifrarlos en la trompa,

un alumno puede mejorar su vocabulario de *blues*. Existen varios recursos que proporcionan licks y patrones de práctica para el *blues*. Algunos ejemplos son *Blues Improvisation Complete*, *Comprehensive Jazz Studies and Exercises* de Eric Marienthal, y *Reading Key Jazz Rhythms* de Fred Lipsius.

Para improvisar en un estilo de *blues* convincente es necesario conocer los elementos del estilo de *blues*. Estos elementos incluyen: articulación, fraseo, elección de notas, tempo, *feel* y, en algunos casos, timbre. Escuchar ayudará a saber cómo estos recursos se distinguen como elementos del *blues*.

Se utilizan notas más separadas para dar forma a la frase, en lugar de transmitir una sensación ligera. Rara vez se utilizan acentos fuertes; esto hace que las notas acentuadas parezcan aún más contrastadas, especialmente cuando se colocan en *offbeats*. El fraseo suele aparecer bien en una agrupación 4+4+4, bien en una agrupación 8+4 o bien en una agrupación 2+2+2+2+1+1+2. Una forma fácil de abordar el fraseo es elegir una nota y utilizarla para crear un solo. Esto centra los elementos que pueden manipularse en la improvisación. En una improvisación de una nota, las principales formas de crear ideas son a través del ritmo, el fraseo y la dinámica. Aprender a controlar dichos aspectos ayudará a un solista a crear y desarrollar una línea solista cuando se utilicen otras notas.

Los elementos relacionados con el *swing feel* que se han aparecido anteriormente pueden aplicarse. Sin embargo, dado que el *blues* ha pasado por muchas fases y evoluciones diferentes, es difícil precisar los fundamentos específicos de un estilo de *blues* convincente.

4 TÉCNICAS INTERPRETATIVAS E INICIACIÓN A LA IMPROVISACIÓN.

Una vez hemos contextualizado sobre este estilo de música, en este último punto, mi intención es llevar a cabo y mostrar una metodología básica para iniciarse como trompista en el *jazz*.

4.1 Técnicas extendidas y efectos interpretativos de la trompa en el jazz

Uno de los primeros conceptos que debemos conocer acerca de la interpretación en el *jazz*, son las técnicas y posibilidades de la trompa, así como los efectos, que son herramientas de gran utilidad para expandir el vocabulario sonoro de la trompa en el contexto de este estilo.

A continuación, explicaré algunas técnicas y efectos para explorar las posibilidades interpretativas dentro de este contexto con las que lograr nuevas sonoridades tímbricas complementarias al sonido natural del instrumento. La riqueza tímbrica que estas técnicas aportan se refleja en gran parte de las intervenciones de trompistas de *jazz*.

- ***Bending***: El *bending* es una técnica que la mayoría de los instrumentistas (sobre todo de viento metal y en concreto las trompetas), conoce o ha debido practicar alguna vez ya que como ejercicio técnico tiene múltiples beneficios a largo plazo en cuanto a afinación, columna de aire, flexibilidad, un sonido centrado, etc.

Su significado literal es doblar o flexionar. Con estos términos, nos podemos hacer una idea de en qué consiste, que es en modificar una nota de su centro óptimo de sonoridad empleando normalmente la embocadura ya sea para subirla de afinación o bajarla. A esta técnica se le pueden atribuir variantes como el *wah-wah* muy común en las trompetas con una sordina característica para este efecto, o en el caso de los trombones utilizando la vara, que consiste en atacar una nota más baja de lo habitual y subirla inmediatamente después del ataque consiguiendo así un efecto parecido al de un *glissando* ascendente pero muy corto y generalmente a distancia de no más de un tono.

Bien aplicado a la trompa se podría lograr mediante la embocadura como ya he dicho para conseguir el *bending*, y en el caso del *wah-wah* utilizando la mano derecha abriendo

o cerrando suavemente en el ataque para conseguir un efecto similar al de la trompeta con la sordina o el trombón con la vara.

Es así como esta técnica en el caso de los trompistas puede ser muy útil y recurrente sobre todo en solos o para imitar alguno de ellos en una transcripción proveniente de otros instrumentos de viento metal. Es uno de los recursos más utilizados en la interpretación de *jazz*.



Ilustración 6: Ejemplo de *bending*, pasaje perteneciente al 2º compás de *Happy Blues*. Fuente: Zsolt, N. (2004)

- ***Growl* o *flutter-tonguing*:** El *growl* es un efecto también muy conocido que en música clásica no es otro que el *frullato*, un recurso que consiste en una vibración de la lengua mientras se interpreta una nota, explicado de una manera más sencilla, usando el sonido «R» a la vez que tocamos una nota, creando así un sonido áspero y vibrante. Este efecto puede agregar un toque de intensidad y agresividad a la interpretación, especialmente en pasajes de improvisación o solos enérgicos.



Ilustración 7: Ejemplo de *flutter-tonguing*, pasaje perteneciente al compás 34 de *Happy Blues*. Fuente: Zsolt, N. (2004)

- ***Glissando*:** Consiste en el paso de una nota a otra pasando por las notas cromáticas intermedias de forma deslizada; es el efecto que se produce cuando nos movemos continua y arrastradamente de una nota musical a otra. En la trompa, esto se puede lograr moviendo la mano dentro de la campana para ajustar la afinación mientras se toca, o manipulando las válvulas y también a través del incremento en la velocidad del aire pasando por todos los armónicos.



Ilustración 8: Ejemplo de *glissando*, pasaje perteneciente al compás 24 de *Happy Blues*. Fuente: Zsolt, N. (2004)

- **Uso de sordina (*mute*):** La sonoridad que aporta la sordina a la trompa como a cualquier otro instrumento de metal, es un sonido que apaga en cierto modo el brillo sonoro de la trompa. Se acopla al instrumento y cambia el mecanismo acústico, lo que permite obtener diferentes efectos sonoros. Un recurso también bastante recurrente para sonidos más suaves.

- **Trinos:** Un efecto muy común en toda la historia de la música hasta la actualidad que consiste en la alternancia repetida de dos notas adyacentes, sea de tono, semitono, etc. En el caso de la trompa se puede conseguir mediante la digitación, pero a diferencia de la trompeta, resulta mucho más difícil la coordinación entre dedos y embocadura para sincronizarlo y conseguir el trino, por este motivo, los trompistas usamos mayoritariamente los tinos de labio o en inglés *lip thrill*, el cual nos permite hacer el efecto con mayor velocidad y claridad.



Ilustración 9: Ejemplo de trino, pasaje perteneciente al compás 30 de *Happy Blues*. Fuente: Zsolt, N. (2004)

- **Multifónicos:** Los multifónicos implican la producción de más de una nota al mismo tiempo. Se consigue tocando una de las notas con la trompa (normalmente la más grave) y cantando otra a la vez dentro del instrumento en la misma columna del aire. Esto produce una alteración sonora sobre la nota tocada y puede resaltar ciertos armónicos superiores, lo que daría sensación de hasta tres notas al mismo tiempo. Se utiliza en el *jazz*, por ejemplo, para imitar sonidos del bajo en un piano.



Ilustración 10: Ejemplo de multifónicos, pasaje perteneciente a los cc. 13-14 de *Happy Blues*.
Fuente: Zsolt, N. (2004)

- **Notas Fantasma (*Ghost Notes*):** Es una nota musical con un valor rítmico, pero sin una altura discernible cuando se toca. En notación musical, se representa con una «X» para la cabeza de la nota en lugar de un óvalo, o con paréntesis alrededor de la cabeza de la nota. No debe confundirse con la notación en forma de X (doble sostenido) que eleva una nota a doble sostenido.

En los instrumentos de cuerda, se toca haciendo sonar una cuerda muda o silenciada hasta el punto de que su sonido es más percusivo que obvio y claro en afinación. Hay un tono, sin duda, pero su valor musical es más rítmico que melódico o armónico y por tanto, añaden ímpetu y empuje a cualquier línea de bajo. En la batería de la música popular, las notas fantasma son las que se tocan de manera suave frente a las notas principales, más a menudo en la caja de una batería. Este efecto lo utilizan a menudo los bajistas eléctricos y los contrabajistas en una serie de estilos de música popular y tradicional. En la música vocal, este estilo de notación representa palabras que se pronuncian rítmicamente en lugar de cantarse. Las notas fantasma en el caso de la trompa, se tocan de manera que apenas suenan. Esto se logra suavizando la embocadura y reduciendo la columna de aire, creando un efecto sutil y casi inaudible.



Ilustración 11: Ejemplo de *ghost notes*, pasaje perteneciente al compás 91 de *Happy Blues*. Fuente: Zsolt, N. (2004)

4.2 Ejercicios técnicos para el desarrollo del instrumentista

En este punto, mi intención es proponer una metodología de *jazz* desde un punto de vista didáctico y en mi caso, al tener muy poca formación, empezaré por pequeños objetivos y aspectos básicos para no sobrecargar de contenido muy complejo y saturarse a la hora de practicar o trabajar sobre el estilo. Proponer ejercicios atractivos y saber en todo momento cuál es el objetivo es muy importante para el desarrollo y la interiorización de los mismos y de esta manera saber aplicarlos a una interpretación.

Como es obvio y para el estudio de cualquier estilo musical, una buena base técnica es imprescindible para desenvolverse en él. Con esto quiero decir que la base técnica y las rutinas que se estudian en los conservatorios encarados a la música clásica son totalmente válidos y no dejan de ser ejercicios que nos ayudan a tener un mayor control sobre nuestro instrumento. Lo que propongo aquí son ejercicios con lenguaje de *jazz* complementarios a la enseñanza clásica, pero al final se asemejan bastante a los habituales ya que pretenden trabajar lo mismo desde otro punto de vista.

Un estudio completo en este caso se dividiría en los tres elementos que se requieren en una interpretación, que son la rítmica, melodía y armonía. Teniendo estos tres aspectos interiorizados será óptimo para una interpretación adecuada.

Estos ejercicios son una propuesta didáctica básica para la iniciación al *jazz*, por tanto, lo primero que debemos dominar son las escalas, acordes y modos.

En cuanto a tener una rutina, he de destacar que todos los patrones de ejercicios propuestos a continuación son aplicables a cualquiera de los modos que voy a tratar, la idea es estudiar un mismo ejercicio en todos los modos y tonalidades y de esta manera poder interiorizarlo correctamente. Es preferible trabajarlo de este modo y no ir alternando de ejercicio por cada modo o parte que practiquemos de la rutina, de esta manera no se asimila de la misma manera un ejercicio, ya sea una escala con corcheas, un arpeggio ascendente y descendente o cualquier figuración rítmica. Insisto, aquí propongo una serie de diferentes ejercicios, pero lo ideal es cada día por ejemplo practicar un solo ejercicio, patrón o fragmento que queramos estudiar en cada una de las tonalidades y cada uno de los modos.

Dicho esto, empezaremos por las escalas mayores y los acordes que la forman, en el caso del *jazz* más básico, se trata de acordes cuatríadas en la mayoría de los casos, lo que significa que se le añade la séptima (si natural) al acorde tríada, representado en cifrado americano como C7.

- **Escalas mayores y sus acordes.**



Ilustración 12: Escala de dos octavas de C. Fuente: Coker, J. (1970)

Partiendo de la escala de Do (C) practicaremos sus acordes de tríada: C, D, E, etc. Pasando por todos los tonos con un patrón rítmico, por lo que practicaremos flexibilidad (arpeggios), rítmica y tonalidades. Aquí un ejemplo:

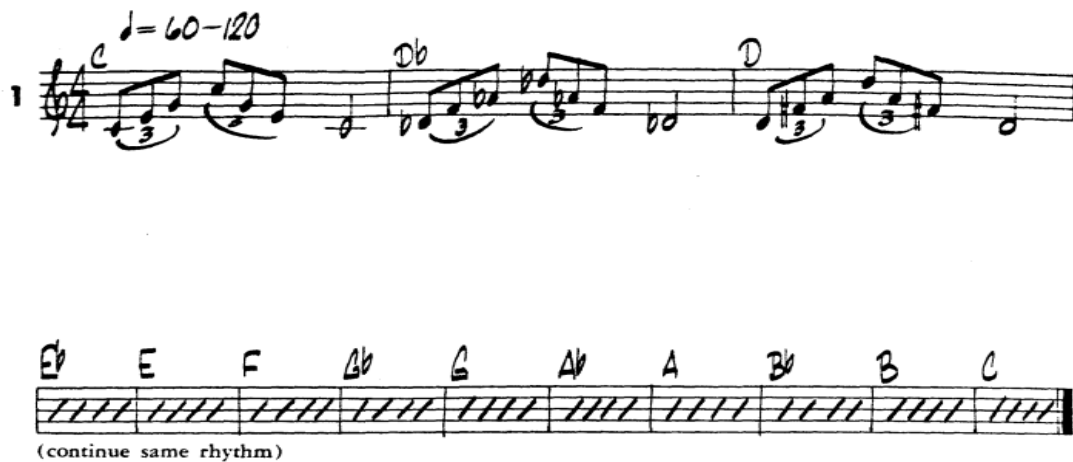


Ilustración 13: Ejercicio de tríadas mayores para la flexibilidad. Fuente: Coker, J. (1970)

Este es uno de los tantos ejercicios que podemos y debemos practicar en el aspecto melódico-armónico, pero debemos aplicar como ya he dicho diferentes patrones rítmicos idiomáticos para interiorizarlos en nuestra cabeza, es decir, proponiendo otros ritmos del estilo ya sean sincopados, melódicos, etc. y aplicarlos como ejercicio. Estos serían otros

ejemplos (cabe destacar que nuestro sólo el patrón rítmico con los primeros compases y que debe practicarse en las 12 tonalidades mayores en este caso, ya sea por tonos contiguos o por quintas):



Ilustración 14: Ejercicio de arpeggios mayores. Fuente: Coker, J. (1970)



Ilustración 15: Ejercicio de arpeggios mayores con variación rítmica. Fuente: Coker, J. (1970)

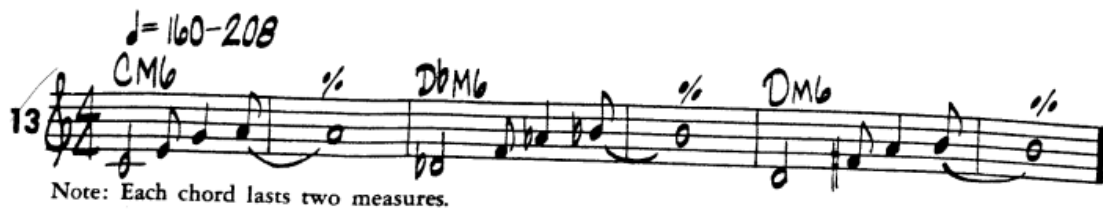


Ilustración 16: Ejercicio de acordes mayores con la 6ª Mayor añadida. Fuente: Coker, J. (1970)

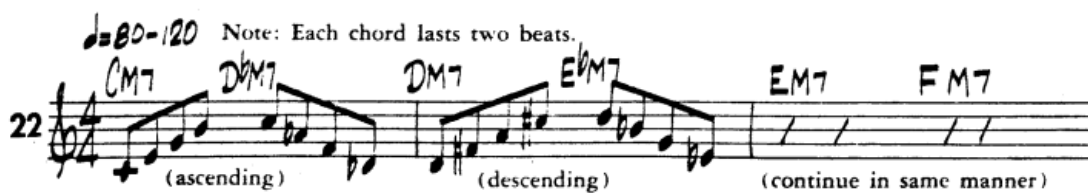


Ilustración 17: Ejercicio de acordes mayores con la 7ª Mayor añadida. Fuente: Coker, J. (1970)

Una vez vistas las escalas mayores diatónicas, sus acordes con 6ª, 7ª y hasta 9ª, seguiremos con el siguiente de los modos naturales. Sabemos que hay 7 modos de la escala natural: el Jónico (mayor), Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Lócrio. Cada uno correspondiente con los tonos respectivos de una escala mayor. Estos modos están presentes en la música occidental desde hace siglos y en el *jazz* no deja de ser también uno de los pilares. En concreto me centraré en los modos más comunes en la música moderna que son el Mayor o Jónico, el dórico (IIº grado), mixolidio o escala de dominante y el menor (ya sea la escala natural, melódica o armónica).

- **Escalas dóricas.**

Para practicar este modo, por ejemplo, propongo ejercicios de escalas comunes que practicamos habitualmente los músicos, pero en este caso, en el modo dórico:



Ilustración 18: Ejercicio adaptado del Clarke 2 en modo dórico. Elaboración propia



Ilustración 19: Escala de Si dórico. Elaboración propia

- **Escalas mixolidias.**

Estas escalas son muy comunes en el *jazz*, ya que, con su función de dominante, sirven muchas veces como acordes puente para modular a tonalidades vecinas. Su estudio en cuanto a acordes se refiere, sería tan simple como practicar acordes de 7ª de dominante.

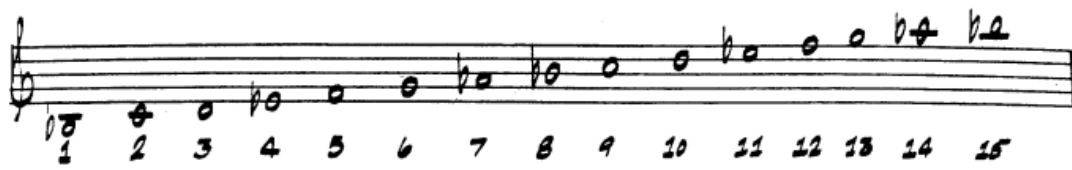


Ilustración 20: Escala de Si bemol mixolidia. Fuente: Coker, J. (1970)

Como rutina del modo mixolidio, estos podrían ser algunos ejercicios:

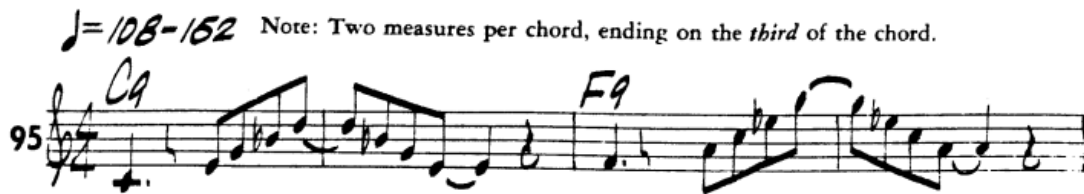


Ilustración 21: Ejercicio de arpeggios en modo mixolidio. Fuente: Coker, J. (1970)



Ilustración 22: Ejercicios de escalas mixolidias de F. Elaboración propia

- Escalas menores.

The image shows the B minor scale on a treble clef staff. The notes are B, C, D, E, F, G, A, B, with fingerings 1 through 15 indicated below. Below the scale are two chord diagrams: Bm (Symbol: Bm, Alternate Symbol: B-) and Bm7 (Symbol: Bm7, Alternate Symbol: B-7).

Ilustración 23: Escala de Si menor. Fuente: Coker, J. (1970)

Se aplicarían los mismos ejercicios que en escalas mayores, algunos de flexibilidad, otros donde se estudien acordes de menor con séptima (por ejemplo, C⁻⁷), menor con sexta (C⁻⁶), etc. La escala menor (o modo eólico), en el *jazz*, muchas veces suele sustituirse por el modo dórico ya que son bastante semejantes, dependiendo de con qué se quiera enlazar se usa un modo u otro.

- Escalas pentatónicas

The image shows the Bb minor pentatonic scale on a treble clef staff, starting at measure 31 with a Bbm7 chord. The notes are Bb, C, D, F, G, with accidentals shown for each note.

Ilustración 24: Escala pentatónica de Si bemol. Fuente: Coker, J. (1970)

Como explico en el punto 3.1.3, de esta escala nace la Escala *Blues*, con la que practicaremos los mismos patrones que hemos visto hasta ahora.

- Patrón armónico II-V-I

Esta es una progresión muy habitual, que está presente en gran cantidad de temas de *jazz*. Consiste como su nombre indica, en una secuencia de acordes (normalmente de forma resolutive) con los grados II (función de subdominante), V y I. Al ser una secuencia por quintas, da lugar a préstamos modales y también se emplea en modulaciones. Es muy común la resolución de un II-V-I menor a resolver en modo mayor. Por tanto, es una sonoridad que debemos tener familiarizada. Algunos ejercicios podrían ser los siguientes:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Trompa en Fa' and the bottom staff is labeled 'Trmp.'. Both staves are in 4/4 time and feature a II-V-I progression in D minor: Dm7, G7, and Cmaj7. The melody consists of eighth notes in the first three measures, followed by a quarter note in the fourth measure. The chord symbols are placed above the notes: Dm7, G7, Cmaj7, and Cmaj7. The Trmp. staff starts with a '5' above the first measure, indicating a fifth finger position.

Ilustración 25: Ejercicio de II-V-I de do menor por escalas. Elaboración propia

The image shows a single musical staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# major). The exercise is labeled '25' at the beginning. It features a II-V-I progression in F# major: G#m7, C#7, and F#maj7. The chord symbols are placed above the notes. The melody consists of quarter notes in the first three measures, followed by a quarter note in the fourth measure. The chord symbols are G#m7, C#7, F#maj7, and F#maj7.

Ilustración 26: II-V-I de Fa# Mayor. Elaboración propia

4.3 Transcripción

Las transcripciones son un muy buen ejercicio para interiorizar el estilo y el lenguaje del *jazz*. Ayuda también al desarrollo auditivo, tanto interno como melódico, desarrollo de memoria, etc. Esta técnica no es otra que sobrescribir en una partitura o tocar una versión solística de un músico de *jazz* (generalmente versiones de los mejores músicos) para ayudarnos a imitar su técnica al interpretar un tema.

El análisis de las transcripciones que hay o que hacemos nos ofrecen infinidad de patrones melódicos, recursos, figuras rítmicas, frases, que podemos aplicar a una improvisación y que al final nos nutren del lenguaje del *jazz*, por eso son tan importantes las transcripciones.

Como finalidad para trabajarlos, es importante estudiar los solos de memoria, esto en la aplicación a la práctica, es lo que nos ayuda a descifrar y resolver situaciones en una improvisación, con patrones y ejercicios previamente estudiados, escuchados y digitados.

El método más sencillo que tenemos para ello es en primer lugar descargando el audio del solo que queremos transcribir, pasarlo por cualquier programa de edición de audio en el que poder crear *loops* (que son pequeños fragmentos que suenan en bucle) concretos para poco a poco ir imitando el lenguaje que tiene el solo en concreto.

En mi caso, al tener como objetivo interpretar una serie de *standards*, he hecho la transcripción de algunos solos del repertorio escogido. Por ejemplo, para el tema *Blue Bossa* escogí el famoso solo del saxofonista Dexter Gordon, Transcrito a Fa para que me sea más cómodo y también ir adaptando pasajes más exigentes (tocados por un saxofón) a las posibilidades idiomáticas de la trompa.

4.4 Improvisación

Uno de los pilares del trabajo y como uno de los objetivos de este encontramos la improvisación. Hay una serie de conceptos principales que son los responsables de una improvisación óptima: el intelecto, la creatividad, intuición, espontaneidad de decisiones, oído, pero nada de esto es posible lograrlo sin un hábito, sin un trabajo individual previo. Nadie es lo suficientemente creativo para improvisar sin ejercitar todos los aspectos nombrados. Por tanto, el trabajo previo necesario es la práctica de los ejercicios nombrados, la escucha, y experimentar tocando el instrumento. Obviamente al principio no obtendremos resultados convincentes, es decir, sólo a través de la práctica podremos alcanzar dichos resultados. Por tanto, improvisar es llevar a la práctica todo lo aprendido

en el trabajo, ya sea contexto, lenguaje, técnica, etc. sumado a una creatividad que debemos ir perfeccionando con el paso del tiempo y la práctica hasta llegar al objetivo.

Una herramienta que nos ayudará mucho en el estudio de este aspecto es un programa de *Play-Along* como el *IrealPro*, una aplicación en la cual (si no se dispone de un grupo que nos acompañe sobre el que puedas practicar, como es lo más normal para cualquier estudiante) nos permite configurar acompañamientos con la instrumentación, acordes, tempo, tonalidad que queramos. Este programa sirve para crear bucles, patrones, bases armónico-rítmicas, etc. de los estilos sobre los que queramos improvisar. Tener esta base nos servirá como referencia incluso para la práctica de la técnica. Lo importante de esto es escuchar el efecto armónico de todo lo que practiquemos, de esta manera saber corregir errores y entrenar nuestro oído.

4.5 Repertorio a interpretar

En mi caso y como es algo lógico, he optado por interpretar unos *standards* típicos bastante básicos y amenos para un estudiante que se inicia a tocar en el *jazz*. Estos serán *Blue Bossa*, *All the Things You Are* y *The chicken*.

- ***The Chicken:***

Su estructura no es exactamente un *blues* porque no tiene la estructura concreta de 12 compases de un *blues*, pero contiene esa resolución, usa la escala pentatónica y su sonoridad también es parecida a la del *blues*.

- ***Blue bossa:***

Blue Bossa es uno de los *standards* más reconocidos, se trata de un tema en ritmo de bossa nova, en 4/4 y en Do menor. Su forma estructural es de 16 compases y como característica, su estructura armónica está basada en la progresión II-V-I de C menor.

- ***All the things you are:***

Es un *standard* en estilo *latin swing*, La b mayor y estructura A⁸B⁸C⁸D¹² en 4/4.

5 CONCLUSIONES

Al realizar el trabajo durante este curso he llegado a una serie de conclusiones que me parecen fundamentales en este tema.

La primera de ellas es que al igual que el lenguaje clásico, y aunque parezca obvio, el *jazz* no deja de ser otro estilo musical que requiere mucho tiempo y dedicación a su aprendizaje. Es un tema muy extenso como para profundizar demasiado en cada uno de los aspectos y variantes que contiene y mi idea sobre el trabajo ha ido evolucionando a medida que iba viendo todas las posibilidades que existen dentro del estilo. Al final he optado por proponer algunas claves básicas para adentrarse en el mismo, contextualizando y explicando su lenguaje para así poder empezar a tener el *jazz* como complemento a las enseñanzas habituales con todas las ventajas que ello aporta al músico.

Otra conclusión a la que he llegado viene un poco ligada a la anterior y es que el desarrollo que tienen los músicos de *jazz* es muy notorio en cuanto a la interpretación, pero sobre todo la interpretación en grupo, ya que en estos casos estar escuchando lo que pasa en el entorno en todo momento es crucial para tener una sensación de conjunto en un estilo considerado tan «libre». Esa facilidad con la que los músicos de *jazz* logran estar improvisando a la vez que están tocando en grupo y que el resultado sea satisfactorio es una tarea bastante difícil y que requiere tener una mente abierta y muy rápida. Por tanto, el desarrollo que se puede llegar a tener practicando este estilo no solo como músico, sino también como persona, es muy enriquecedor a todos los niveles.

La escucha general del estilo es también crucial para entender cómo funciona y aprender sobre las articulaciones, sonoridad, color, melodías, etc. Se debe escuchar a la sección rítmica, escuchar al resto de la banda, y escuchar nuestras propias ideas. En otras palabras, no hay que limitarse a vomitar notas, sino que se debe escuchar para estar más en sincronía con lo que está pasando. En realidad, es exactamente lo mismo que en la música clásica. Cuando escuchamos por ejemplo a los otros músicos de un quinteto de metales, vas a mezclar mejor, vas a tocar mejor afinado, vas a saber cuándo debe tocar fuerte y cuándo debe estar en un segundo plano tocando acompañamiento.

En resumen, no hay mejor manera de aprender que escuchando, conociendo cada uno de los estilos, nutrirse del lenguaje, y así pasa en todos y cada uno de los estilos musicales, antes de empezar a tocar directamente, lo mejor es contextualizarse, que nuestra mente se acostumbre a las sonoridades que pretendemos aprender, y no se trata de ir nota por nota sino tratar de igualar el concepto en general y redefinir a la trompa para darle un lugar en la música moderna.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabrelles, M. S. (2016). *El jazz, un género musical innovador*. Revista de Folklore, Fundación Joaquín Díaz.
- Coker, J. (1970). *Patterns For Jazz*. Studio P/R
- Herrera, E. (1987). *Teoría Musical y Armonía Moderna*. Antoni Bosch S. A. y Aula de Música.
- Jordán, J. C. (2019). *La Incorporación de la trompa en el jazz: Estados Unidos*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Lipsius, F. (1998). *Reading Key Jazz Rhythms-French Horn*. Tübingen: Advance Music.
- Lucas, H. A. (2007). *The horn can swing: A guidebook for teaching jazz style and improvisation to college horn students*. University of Georgia.
- Smith, P. G. (2005). *Julius Watkins and the evolution of the jazz French horn genre*. University of Florida.
- Zsolt, N. (2004). *Happy Blues for unaccompanied Horn*. WaveFrontMusic.

WEBGRAFÍA

- Fedele, D. (2024). *Blue Bossa. Análisis armónico, recursos para improvisar y versiones del standard de jazz compuesto por Kenny Dorham*. <https://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/blue-bossa-analisis/>
- Fedele, D. (2024). *cuaderno de ejercicios de armonia moderna: All the things you are (Análisis)*. <https://www.cuadernodeejerciciosdearmoniamoderna.com/all-the-things-you-are/>
- *Historia del Jazz: Bebop*. (s. f.). DoctaJazz. <https://www.doctajazz.com/historia-del-jazz/historia-del-jazz-bebop.html>

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Comparativa de la estructura entre la forma sonata y el *jazz* 8

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Ejemplos de notación del swing.	14
Ilustración 2: Ejemplo de interpretación de una escala en lenguaje clásico.....	15
Ilustración 3: Ejemplo de interpretación de una escala en lenguaje de swing	15
Ilustración 4: Estructura Blues	20
Ilustración 5: Escala Blues	21
Ilustración 6: Ejemplo de bending, pasaje perteneciente al 2º compás de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	25
Ilustración 7: Ejemplo de flutter-tonguing, pasaje perteneciente al compás 34 de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	25
Ilustración 8: Ejemplo de glissando, pasaje perteneciente al compás 24 de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	26
Ilustración 9: Ejemplo de trino, pasaje perteneciente al compás 30 de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	26
Ilustración 10: Ejemplo de multifónicos, pasaje perteneciente a los cc. 13-14 de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	27
Ilustración 11: Ejemplo de ghost notes, pasaje perteneciente al compás 91 de Happy Blues. Fuente: Zsolt, N. (2004)	27
Ilustración 12: Escala de dos octavas de C. Fuente: Coker, J. (1970).....	29
Ilustración 13: Ejercicio de tríadas mayores para la flexibilidad. Fuente: Coker, J. (1970)	29
Ilustración 14: Ejercicio de arpeggios mayores. Fuente: Coker, J. (1970).....	30
Ilustración 15: Ejercicio de arpeggios mayores con variación rítmica. Fuente: Coker, J. (1970)	30
Ilustración 16: Ejercicio de acordes mayores con la 6ª Mayor añadida. Fuente: Coker, J. (1970)	30
Ilustración 17: Ejercicio de acordes mayores con la 7ª Mayor añadida. Fuente: Coker, J. (1970)	30
Ilustración 18: Ejercicio Clarke 2 en modo dórico	31
Ilustración 19: Escala de Si dórico	31
Ilustración 20: Escala de Si bemol mixolidia. Fuente: Coker, J. (1970).....	32
Ilustración 21: Ejercicio de arpeggios en modo mixolidio. Fuente: Coker, J. (1970).....	32

Ilustración 22: Ejercicios de escalas mixolidias de F	32
Ilustración 23: Escala de Si menor. Fuente: Coker, J. (1970)	33
Ilustración 24: Escala pentatónica de Si bemol. Fuente: Coker, J. (1970)	33
Ilustración 25: Ejercicio de II-V-I de do menor por escalas.....	34
Ilustración 26: II-V-I de Fa# Mayor	34

APÉNDICE DOCUMENTAL

1: Análisis de la estructura de *Blue Bossa*

Blue Bossa

PROGRESIÓN II-V-I
Kenny Dorham
(As played by Joe Henderson)

Medium-Up Bossa
♩ = 160

The score is divided into several sections with handwritten annotations:

- Top Staff:** Bass line starting with a C_{MI}^6 chord. Includes a "(sample bass line)" label and a "(trp. w/ ten. 8va b.)" label.
- Section A (Soprano):** Starts with a circled C_{MI}^6 chord. Progressions include $I-6$, $IV-7$, F_{MI}^7 , and (B^b7) .
- Section B (Soprano):** Progressions include $II-7^b5$, $D_{MI}^7(b5)$, V^7_{ALT} , $G^7(\#9)$, and (B^b7) .
- Section C (Soprano):** Progressions include $E^b_{MI}^7$, $II-7$, A^b7 , V^7 , and $D^b_{MA}^7$.
- Section D (Soprano):** Progressions include $D_{MI}^7(b5)$, $II-7^b5$, $G^7(\#9)$, V^7_{ALT} , and C_{MI}^6 .
- Section E (Trombone):** Labeled "(trp. ten.)" and "(lower part 2nd x only)". Includes a circled C_{MI}^6 chord and a $V^7(G^7)$ chord.

Handwritten notes at the bottom right: "play head twice, solo on [A]; after solos continue to [B]."

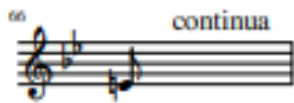
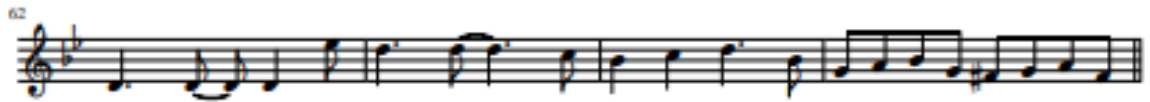
2: Transcripción propia para Trompa en Fa de un solo de Dexter Gordon interpretando *Blue Bossa*

BLUE BOSSA

Dexter Gordon's solo on Biting the Apple

transcrit x rem

The image displays a musical score for the piece "Blue Bossa" by Jobim, specifically a transcription of Dexter Gordon's solo on the track "Biting the Apple". The score is written for Trompa en Fa (F Horn) and is in 4/4 time. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number: 1, 6, 10, 14, 18, 22, 26, 30, 34, and 38. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.



3: Análisis estructural de *All The Things You Are*.

FORMA A-B-C-D

18. **ALL THE THINGS YOU ARE** - HAMMERSTEN/KERN

A
8

B
8

C
8

D
12

FINE

- "CALLING MEETS HAWK"