



Tomajazz recupera... David Berger: apuntes para interpretar a Ellington



[“Duke Ellington –
publicity”](#) by
Unknown – [eBay](#).
Licensed under
Public domain via
[Wikimedia Commons](#).

El compositor, arreglista y director de orquesta David Berger es reconocido internacionalmente como una autoridad en la música de Duke Ellington y de la era del *swing* en general. Estos “Apuntes para interpretar a Ellington” son unas notas de apoyo para [el programa “Essentially Ellington” del Lincoln Center](#).

Leer: [Apuntes para interpretar a Ellington por David Berger](#)
(publicado originalmente en Tomajazz en diciembre de 2006)



David Berger: apuntes para interpretar a Ellington

El compositor, arreglista y director de orquesta David Berger es reconocido internacionalmente como una autoridad en la música de Duke Ellington y de la era del swing en general. Director y arreglista de la Lincoln Center Jazz Orchestra entre 1988 y 1994, ha realizado transcripciones de más de 500 composiciones de Ellington y Strayhorn, muchas de las cuales están disponibles a través de Alfred Music y Such Sweet Thunder. Actualmente dirige su propia banda de 16 músicos, [The Sultans Of Swing](#), con la que ha grabado 4 discos y continúa girando por Estados Unidos y Europa.

Estos “Apuntes para interpretar a Ellington”, que traducimos aquí con su expresa autorización, son unas notas de apoyo para [el programa “Essentially Ellington” del Lincoln Center](#), por el que se promueve la divulgación de la música de Duke Ellington en los institutos de Estados Unidos y Canadá, mediante la distribución de partituras y la convocatoria de un concurso y un festival de big bands.



[“Duke Ellington – publicity”](#) by Unknown – [eBay](#). Licensed under Public domain via [Wikimedia Commons](#).

David Berger: apuntes para interpretar a Ellington

Como mínimo el 95% de lo que tocan los grupos grandes de jazz hoy en día procede de tres tradiciones: la banda de Count Basie, la de Duke Ellington y los arreglos para grupos pequeños. Los jóvenes intérpretes que se interesen por el jazz tenderán a los grupos pequeños, por las oportunidades para la improvisación, y por motivos prácticos (es mucho más fácil organizar a cuatro o cinco personas que a 15). La labor de formar a jóvenes músicos como intérpretes de conjunto, antes en manos de las bandas de baile, ha pasado a las escuelas. Por su popularidad, la sencillez de sus arreglos y su énfasis en el *Swing* y el *Blues*, los mejores educadores han optado casi exclusivamente por la tradición de Basie para enseñar a tocar jazz en conjunto. Aun siendo un estilo maravilloso, el estilo de Basie no trata muchos de los estilos importantes que se han

desarrollado bajo el gran paraguas musical que llamamos jazz. El enfoque musical de Duke Ellington, exhaustivo y ecléctico, ofrece una alternativa.

La riqueza estilística de la música de Ellington constituye un gran reto para educadores e intérpretes por igual. En la música de Basie, las convenciones son casi siempre las mismas. En la de Ellington, hay muchas más excepciones a las reglas. Esto requiere un mayor conocimiento del lenguaje del jazz. Clark Terry, que dejó la banda de Count Basie para pasar a la de Duke Ellington, dijo: "Count Basie fue como la universidad, pero Duke Ellington era como un postgrado". El conocimiento de la música de Ellington te prepara para tocar cualquier música de *big band*. A continuación se adjunta una lista de convenciones para interpretar la gran mayoría de la música de Ellington.

1. Escucha atentamente y muchas veces las grabaciones de Ellington de estas piezas. Hay gran cantidad de sutilezas que en la primera escucha se le escaparán aun al oyente más experimentado. Aunque Ellington nunca deseó que se imitasen sus grabaciones, el conocimiento de estas versiones definitivas ayudará a los músicos a tomar decisiones más fundamentadas a la hora de crear nuevas interpretaciones. La música de Ellington, aunque se escribió para individuos concretos, está diseñada para incitar a los músicos a que se expresen. Por otra parte, se percibirán leves diferencias entre las notas de la grabación y las de las transcripciones. Esto es intencionado, ya que las grabaciones contienen errores y alteraciones respecto de la música original. Has de hacer que tus músicos toquen lo que pone en la partitura.

2. Uso general del *swing* en el fraseo. La sensación de tresillo predomina, excepto en las baladas, o donde las partituras indiquen corcheas rectas o un ritmo *latino*. En estos casos, se da a las corcheas el mismo valor.

3. En la interpretación de conjunto existe una jerarquía. Los

líderes de cada sección determinan el fraseo y el volumen de su propia sección, y sus compañeros deben adaptarse al líder. Cuando los saxos o los trombones tocan con las trompetas, manda el primer trompeta. A su vez, los otros saxos y trombones deben seguir a sus propios jefes de sección. Cuando el clarinete toca con los cobres, éstos no deberían taparlo. Esto implica que el primer trompeta en realidad estará tocando como "segundo". Si esto se hace de forma eficaz, el director tendrá poco trabajo a la hora de equilibrar el sonido.

4. En la música de Ellington, cada músico debería expresar la individualidad de la parte que le haya tocado, tratando de encontrar un equilibrio musical entre, por un lado, apoyar y seguir al líder y, por otro, sacar a relucir el carácter de su propia partitura. Debería animarse a cada uno de los músicos a expresar su propia personalidad mediante la música. En esta música, las partituras secundarias se interpretan al mismo volumen y con la misma convicción que las principales.

5. Las inflexiones de *blues* deben permear todas las partituras en todo momento, no sólo cuando surja la ocasión para las principales.

6. Se usa un poco de vibrato para dar calidez al sonido. Los saxos (que generalmente representan la sensualidad) normalmente recurren a un vibrato pronunciado en los pasajes armonizados, y a un vibrato leve en los unísonos. Las trompetas (usadas normalmente para dar calor y energía) usan un vibrato leve en los pasajes armonizados y ninguno en los unísonos. Los trombones (símbolo de la nobleza) no usan el vibrato de vara. En ocasiones es recomendable algo de vibrato de labio, tratando de sincronizar la frecuencia de vibrato. Los unísonos se tocan sin vibrato.

7. Toca en *crescendo* cuando asciendas por la escala y en *diminuendo* cuando descendas. Las notas altas de las frases reciben un acento natural, y las notas bajas apenas suenan [*ghost notes*]. Los saxos altos y tenores han de recurrir a los

subtonos en la parte inferior de sus tesituras a fin de empastarse adecuadamente con el resto de la sección. Esta música se escribió originalmente sin indicaciones dinámicas. En gran medida sigue las tendencias naturales de los propios instrumentos: suena fuerte en las partes fuertes del instrumento y suave en las suaves. Por ejemplo, un Do alto de una trompeta sonará con mucho volumen, mientras que un Do bajo sonará suave.

8. Las negras generalmente se tocan cortas, a menos que se indique lo contrario. Los signos encima o debajo de una nota indican que se toque su valor completo, no sólo larga. Las corcheas se tocan completas a menos que vengan seguidas de un silencio o que se indique lo contrario. Todas las notas superiores a la negra se tocan completas, lo que quiere decir que si vienen seguidas de un silencio, se deja de tocar la nota cuando aparece el silencio. Por ejemplo, una blanca en el primer tiempo del compás deberá interrumpirse en el tercer tiempo.



Foto publicitaria de la orquesta en 1934 (estudios Maurice de Chicago)

9. A menos que sean parte de un acompañamiento en legato, las notas largas deberían tocarse algo *fp* [forte-piano], acentuando y luego bajando el volumen. Esto es importante para

que las partes en movimiento puedan oírse sobre las notas sostenidas. No hay que limitarse a sostener las notas largas, hay que darles vida y carácter: es decir, vibrato, inflexión, *crescendo* o *diminuendo*. Esta música presenta muchas inflexiones, y buena parte de la misma es altamente interpretativa. Las líneas melódicas, sean rectas o curvas, requieren deslizamientos atonales, y las melodías ondulantes implican deslizamientos escalares (diatónicos o cromáticos). En general todas las figuras rítmicas requieren acentuación. Los acentos otorgan vida y swing a la música. Éste punto es muy importante.

10. La música de Ellington se basa en la individualidad: una persona por partitura. No se debe doblar porque te sobren músicos o necesites más potencia. Más de una persona por partitura os hará sonar más como una orquesta formal que como una banda de jazz.

11. Esta música es acústica. Mantén la amplificación al mínimo absoluto. En los mejores auditorios la amplificación apenas debería ser necesaria. Todos los músicos han de desarrollar un sonido potente. Le corresponde al director equilibrar el sonido de la banda. Cuando haya guitarra, debe ser rítmica, sin amplificar, de caja hueca, tocando sólo acordes de tres notas. Es indispensable un bajo acústico. En auditorios mediocres o pobremente diseñados, el piano y el bajo necesitarán algo de ayuda. Personalmente, recomiendo que se usen micrófonos con el sistema de megafonía que haya ya instalado. Esto debería dar un tono mucho mejor que el de un amplificador. Ten presente que la principal función de la sección rítmica es acompañar. El bajo no debería sonar tan alto como una trompeta. Esto va *contra natura* y causa la sobreamplificación, un mal tono y limita la dinámica. Rechaza los monitores: dan una falsa sensación de equilibrio.

12. Los solos y las partes de la sección rítmica que no tengan acordes deben tocarse tal cual o con poca ornamentación. Los solos y las partes de la sección rítmica con acordes deberían

improvisarse. Sin embargo, los pasajes escritos deberían aprenderse de memoria, porque constituyen una parte importante de nuestro patrimonio jazzístico y ayudan al músico a comprender la función de sus solos y acompañamientos. Los solistas deberían aprenderse las secuencias de acordes. Los solos no deberían plantearse como una oportunidad para exhibir técnica, diversidad de recursos o volumen, sino como una gran ocasión para ampliar el desarrollo del fascinante material temático que nos ha legado Ellington.

13. La notación de *Plunger* para los cobres significa desatascador de goma de los que se pueden adquirir en ferreterías. Kirkhill es una marca excelente (sobre todo si puedes hacerte con una de las antiguas, como la que le presté a Wynton y que luego perdió). Las trompetas requieren un diámetro de 5 pulgadas [12,5 cm] y los trombones, 6 pulgadas [15 cm]. Cuando se indica *Plunger/Mute*, inserta una sordina *pixie* en la campana y usa el *plunger* sobre la *pixie*. Las *pixies* se pueden conseguir en Humes & Berg, en Chicago. "Tricky Sam" Nanton y sus sucesores en la silla del trombón *plunger* no usaban *pixies*, sino una sordina normal de trompeta Nonpareil (ésta es la marca). Nonpareil ha dejado de fabricar sordinas, pero la sordina para trompetas Tom Crown Nonpareil se parece mucho a la original. Estas sordinas crean un sonido maravilloso (muy cercano a la voz humana), pero también provocan ciertos problemas de entonación, que deben corregirse exclusivamente con el labio. Sería más fácil mover la bomba de afinación, pero el esfuerzo por corregir la afinación forma parte del sonido. Si resulta demasiado esfuerzo, recurre a la *pixie*, es bastante similar.

14. El batería es el líder de facto de la banda. Establece el pulso y controla el volumen del conjunto. En las *big bands* el batería requiere un bombo mayor que el que usaría en un combo. Se recomienda uno de 22 pulgadas [55 cm]. El bombo se toca con suavidad (casi inaudible) en cada tiempo del compás. Esto se llama "acariciar" [*feathering*] el bombo, y proporciona un

fondo muy importante para la banda. El sonido del bombo no es ni una explosión ni un ruido sordo, sino algo intermedio. Se requiere un tambor más grande para los *kicks*, uno pequeño simplemente no se va a oír. La clave de este estilo es limitarse a marcar los tiempos. Un golpe en el borde [*rim*] de la caja en los tiempos 2 y 4 [*chopping wood*, “hacer leña”] se usa para fijar el swing. A la hora de tocar acompañamientos [*fills*], cuantos menos, mejor.

15. Los cobres deben ponerse de pie en los solos o los *solis* [ver glosario], o cuando toquen sólo las trompetas o los trombones. Si el solo es de duración media o larga, los cobres deben ponerse delante de la orquesta, siempre que lo permita la partitura. Esto también se aplica a la *pep section* (dos trompetas y un trombón con *plunger* + sordina).

16. Los vientos han de prestar atención al ataque y el final de las frases. Todo el mundo debe golpear a la vez y terminar a la vez.

17. Los cobres deben ser muy precisos cuando toquen notas cortas. ¡Las notas han de detenerse con la lengua, como hacía Louis Armstrong!

18. Lo más importante es que en todo momento la atención de cada músico debería centrarse en el *swing*. Como dice el gran bajista Chuck Israels, “las tres cosas más importantes en el jazz son: el ritmo, el ritmo y el ritmo, en ese orden”. O como dijo Bubber Miley (la primera estrella de la trompeta que tuvo Ellington), “It don’t mean a thing if it ain’t got that swing” [“si no tiene swing, no importa nada”].

Glosario

A continuación se incluyen algunos términos que describen las convenciones de la interpretación de jazz, desde el tradicional de Nueva Orleans a la vanguardia actual.

Break [literalmente “pausa”]: en el contexto de un ritmo

subyacente, la sección rítmica se detiene durante uno, dos o cuatro compases. Con frecuencia, un solista improvisará durante un *break*.

Call and response [literalmente “llamada y respuesta”]: patrón repetitivo de intercambios contrastantes, derivados del proceso típico en las iglesias de EE UU en las que el oficiante dice algo y la congregación contesta “amén”. Los patrones de llamada y respuesta normalmente enfrentan a un grupo de instrumentos con otro. A veces llamamos a esto “*trading fours*”, “*trading twos*”, etc. [literalmente “intercambiar tandas de cuatro o dos compases”], especialmente si hay improvisación de por medio. Los números denotan el número de compases que toca cada solista o grupo de instrumentos. Otro término usado con frecuencia es “*swapping fours*” [mismo significado].

Coda: en inglés también conocida como “outro” [en contraposición a “intro”]. Las “*tags*” o “*tag endings*” son una derivación de los saludos del vodevil que se usan frecuentemente como *codas*. Con frecuencia son cadencias engañosas que acaban por resolverse en la tónica, o que van de la tónica a la subdominante y regresan de forma cíclica a la tónica: I V/IV IV #IVo I (segunda inversión) V/II V/V V I.

Comp: acompañamiento improvisado (piano o guitarra).

Groove: ritmo combinado. Generalmente se refiere a los patrones rítmicos repetitivos combinados de la batería, bajo, piano y guitarra, pero puede incluir también los patrones repetitivos de los vientos. Algunos *grooves* están estandarizados (como el *swing*, la *bossa nova*, la *samba*), mientras que otros son combinaciones originales de ritmos.

Head: coro o “vuelta” completa en la que se toca la melodía.

Interlude [interludio]: una forma diferente (de duración relativamente corta) que se toca entre dos “vueltas”. Los interludios que implican un cambio de tonalidad se llaman

simplemente “modulaciones”.

Intro: abreviatura de introducción.

Ride pattern: la figura repetitiva más común que el batería toca con su mano derecha en el *ride cymbal* o el *hi-hat* [charles].



Riff: figura melódica repetitiva. Con frecuencia, los *riffs* se repiten literalmente o con leves variaciones cuando cambian las armonías subyacentes.

Shout chorus [literalmente, “vuelta de alarido”]: también conocido como el “*out chorus*” [“vuelta de salida”], el “*sock chorus*”, o a veces simplemente abreviado a “*the shout*” [“el alarido”]. Es el pasaje final del conjunto de casi todas las piezas para *big band* y en el que normalmente se produce el clímax.

Soli: un pasaje armonizado para dos o más instrumentos tocando el mismo ritmo. Es habitual que los vientos se pongan de pie o incluso pasen delante de la banda para tocar estos pasajes. Eso se hace para que se les oiga mejor y para mantener la atención visual del público. La *pep section* es un sonido de *solí* particular de la música de Ellington que combina dos trompetas y un trombón, todos ellos con *plunger* y sordina tocando armonías triádicas.

Stop time: un patrón regular de *breaks* cortos (normalmente aprovechados por un solista).

Swing: la perfecta confluencia de la tensión y la relajación rítmica en la música, por la que se genera un sentimiento de euforia, que se caracteriza por la acentuación de los tiempos débiles del compás (una “democratización” del ritmo) y de la primera y tercera corcheas de un tresillo. La definición de

Ellington del *swing*: cuando parece que la música se acelera pero en realidad no es así.

Vamp: la repetición de una progresión de acordes de dos o cuatro compases. Con frecuencia se tocan uno o varios *riffs* sobre un *vamp*.

Voicing: la selección de notas, su orden (inversión) y espaciado a la hora de construir un acorde. Por ejemplo, Sol 7 puede construirse de estas dos maneras:



Nótese que la primera opción incluye una 9ª y que la segunda tiene una 9ª menor y una 13ª. La adición de 9as, 11as y 13as y sus alteraciones queda a discreción del pianista y el solista.

Los cuatro elementos de la música

Se enumeran en orden de importancia en el jazz. Nunca se debe perder de vista de este orden de prioridades:

- Ritmo: métrica, *tempo*, *groove* y forma, incluidos tanto el ritmo melódico como el armónico (velocidad y regularidad de las secuencias de acordes).
- Melodía: lo que tocan los músicos, un tema o una serie de notas.
- Armonía: acordes y *voicings*
- Orquestación: instrumentación y colores tonales.

©1996, David Berger (del original)

©2006, Fernando Ortiz de Urbina (de la traducción al español)