
SEMIÓTICA DE LA IMPROVISACIÓN DE MILES DAVIS EN “FREDDIE FREELoader”

MARTÍN LUIS CHAMIZO MORENO
Profesor de música en el IES Huelin

El Standard Freddie Freeloader, objeto de nuestro análisis pertenece al álbum “Kind of Blue” de Miles Davis grabado en marzo y abril de 1959. Este álbum anuncia el principio del llamado Jazz Modal. En este artículo trataremos el fenómeno improvisatorio desde el punto de vista semiótico. El tema elegido para ello, adopta una forma blues que encaja con los cánones de un blues primigenio excepto en la armonía de los dos últimos compases de la primera mitad del tema, en los que se nos conduce al bVII7 (Ab7) de la tonalidad principal (Bb). Este bVII7 es el sustituto por tercera menor del V (F7), añadiendo tensión para resolver en el I del compás 1¹.

En el momento de seleccionar una **progresión de blues** sobre la que improvisar podemos elegir entre una gran variedad de posibilidades. El criterio cronológico nos permite ir de lo más sencillo y básico hacia otras maneras de entender la progresión. En manuales como el de Frank Tirro² y el de Colin Cripps³ podemos encontrar además de las estructuras armónicas, la historia y el contexto antropológico y social de los que esta expresión sonora está imbuida.

¹ Giel, Lex. p.115, 2004.

² Tirro, Frank, 2001.

³ Cripps, Colin, 1999.

Un acercamiento básico sería el siguiente:

Blues primigenio, 12 compases divididos en tres frases de cuatro compases cada una.

C ₇ (I)	C ₇	C ₇	C ₇
F ₇ (IV)	F ₇	C ₇	C ₇
G ₇ (V)	F ₇	C ₇	C ₇

Miles utiliza una progresión muy similar:

Bb ₇ (I)	Bb ₇	Bb ₇	Bb ₇
Eb ₇ (IV)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇
F ₇ (V)	Eb ₇	Ab ₇	Ab ₇
Bb ₇ (I)	Bb ₇	Bb ₇	Bb ₇
Eb ₇ (IV)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇
F ₇ (V)	Eb ₇	Bb ₇	Bb ₇

A continuación incluimos las posibilidades más frecuentes de uso de acordes y escalas. Debajo de cada acorde se sitúan sustituciones armónicas usuales. Encima de éstos, se colocan posibles escalas a emplear. Compárese con el tipo de blues anteriormente citado que utiliza Miles y sobre el que improvisa con predominio de la escala mixolidia.

Blues Mayor C₇ E _♭	Blues menor F₇	Blues Mayor C₇ E _♭	Lidia b7 de F# G-7 C₇ F# ₇₊
Blues menor F₇ C- ₇ F ₇ A _♭	Gm armónica F#^o F#°, A°, C°, Eb°	Blues Mayor C₇ E _♭	Frigia M o m. Lidia b7 de F#. A₇ alt Eb ₇ b ₉ G _♭
Blues menor D-₇ D ₇ D ₇ (#11)	Alt: Frigia M o Lidia b7 Blues menor G₇ Db ₇ Db ₇ (#11)	Blues Mayor C₇ A₇ E- ₇ A ₇ C C#° C Eb ₇ C ₇ (#11) E _♭ E°	Blues menor D-₇ G₇ D- ₇ G ₇ Dm D° Dm Db ₇ Eb ₇ (#11) F F°

Los dos últimos compases forman el llamado "turnaround". Los citados aquí no son los únicos Turnarounds posibles, ya que hay muchos más tipos que pueden ser usados. Algunos de ellos se basan en la llamada sustitución tritonal⁵. En el caso de Miles para acercarse a la segunda parte sustituye el típico turnaround por el acorde del bVII. Entraríamos en este tipo de actuaciones en las llamadas estructuras de comunicación y estructuras de significación⁶. Una composición concreta no puede ser identificada sólo por sus estructuras de comunicación (forma blues habitualmente utilizada). Éstas proporcionan al compositor el área donde moverse y a partir de ahí producir una significación única, ahí entraríamos ya en las estructuras de significación. Se puede producir un conflicto entre los dos tipos de estructura, experimentándose en éste el auténtico momento estético de la música como una ruptura de las normas⁷. Aquí

⁴ Secuencia armónica que se utiliza para volver al tema o al puente del mismo.

⁵ Consiste en tomar como intercambiables los dos acordes de dominante que contienen el mismo tritono (enarmónico). Por ejemplo, C₇ y Gb₇. En C forman el tritono las notas E y Bb, en Gb₇ las notas que lo forman son Bb y Fb (E). Pueden funcionar los dos acordes de dominante resolviendo en los mismos acordes de tónica, F y Cb (o B).

⁶ Tarasti, E., p. 18, 1994.

⁷ Eco, U., 1989.

es donde la semiótica puede hacer un aporte frente a otros tipos de análisis que podrían quedarse sólo en las estructuras de comunicación sin entrar en las estructuras de significación.

Una vez realizado un breve repaso sobre las peculiaridades del tema sigamos estudiando el Standard elegido desde un punto de vista semiótico.

La primera cuestión a plantear es delimitar que vamos a considerar **signo**. En este caso el texto armónico del Standard es la opción elegida. Cada chorus que se realiza sobre éste. Nos remite al Standard en sí. Este signo se subdivide en tres partes:

- Forma. Icono. La representación en el papel, el guión improvisatorio. El mapa de melodía y acordes sobre el que se mueven los improvisadores.
- Existencia. Índice. Las diferentes vueltas de solo, que dan indicios del tema en abstracto, el tema ideal de *Freddie Freeloader*.
- Valor. La expresión que el intérprete hace de cada vuelta de solo. Influida por su entorno cultural y su experiencia personal.

De otro lado la investigación también la podemos realizar sobre los diferentes **niveles del lenguaje** que distingue Morris:

- Morfosintáctico. Analizaríamos aquí la relación entre un chorus (vuelta de solo) o head (exposición de la melodía) y otros chorus dentro de la misma interpretación.
- Semántico. Estudiaríamos aquí la relación entre cada vuelta de solo y a lo que alude. En la primera vuelta (la presentación de la melodía), estaría la mayor coincidencia. Buscamos la isotopía semántica, si se redunda en los diferentes semas contextuales o clasmemas⁸. Por ejemplo, el uso de los mismos recursos en lugares análogos; figuración de corcheas sobre F7 en este caso, así como el uso de Ab en el turnaround. Estos dos elementos constituyen lo que llamamos marcas pragmáticas, lo que nos lleva al siguiente nivel.

⁸ Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON, pp. 146 a 149, 1991.

- Pragmático. Observamos aquí la relación de los signos con los receptores a los que apela. El Ab del turnaround y el pasaje de corcheas sobre F7, antes citados, apelan a los receptores para recordarles la situación temporal dentro del chorus en el que están tocando y/o escuchando.

A la hora de realizar el análisis del tema se han diferenciado las siguientes partes:

<i>Estado inicial</i>	<i>Transformación</i>	<i>Estado final</i>
Presentación del Standard	Vueltas de improvisación sobre el Standard	Recapitulación del Standard

Siendo cada vuelta un signo que impulsa el relato hacia delante. Con una serie de eventos que rompen su estaticidad y le confieren dinamismo.

A su vez cada chorus tiene su estado inicial, su transformación y su estado final, impulsando la unidad narrativa hacia delante.

Otro punto importante a la hora de realizar este análisis es el **reconocimiento de Sujeto y Objeto**.

Consideramos como **sujeto de estado** a cada vuelta del tema. A su vez este se subdivide en tres frases, constituidas por dos semifrases a modo de pregunta-respuesta. Estas frases y semifrases son a su vez programas narrativos⁹ (con un sujeto de estado¹⁰ y un objeto en conjunción o no con el sujeto). Al realizar el análisis se marcará el tener el objeto o no, cuando haya un cambio en la situación. Se señala la relación de Sujetos y Objetos a nivel de semifrase.

9 '...un sintagma simple de longitud variable que da cuenta de hechos sencillos que implique un cambio y/o transformación.' Peña Timón, Vicente, p. 26, 1994.

10 Giroud, Jean-Claude y Panier, Louis y CADIR – LYON, p. 189, 1991.

Frase:	Pregunta		Respuesta	
1.	C ₇ (I)	C ₇	C ₇	C ₇
2.	F ₇ (IV)	F ₇	C ₇	C ₇
3.	G ₇ (V)	F ₇	Bb ₇	Bb ₇

El **objeto** se caracteriza por la sucesión de dos notas en valores largos en relación ascendente o descendente, no separadas por más de un tono. Este motivo sufrirá variaciones y transformaciones a lo largo del desarrollo de la improvisación. A veces acortándose o alargándose, pero el fraseo y la acentuación pueden evocarlo. A su vez el objeto se puede dividir en O₁, O₂ y O₃¹¹, definidos desde la vuelta de presentación. Tendremos entonces que comprobar si hay una relación conjunta o disjunta entre Sujeto de estado y Objeto.

Tendremos así un Programa Narrativo principal (PN):

Presentación del Standard	Vueltas de improvisación sobre el Standard	Recapitulación del Standard
---------------------------	--	-----------------------------

A su vez se subdivide en varios PN:

- cada vuelta de Chorus.
- por frase.
- por semifrase.

El **PN** lo podemos abordar desde dos enfoques distintos:

1. Se intenta conservar la esencia de la melodía, a través del mantenimiento de O₁, O₂ y O₃, transformados o no.
2. Anti-PN. Se intenta alejar de lo establecido en la presentación del Standard. De la esencia de la melodía.

¹¹ Según su presentación.

Todo esto lo aplicamos sobre un corpus mínimo de prueba, el Standard elegido. Estos procedimientos analíticos serían aplicables a otros Standards y a la relación con las improvisaciones de los otros músicos que participan en este tipo de música.

En cuanto a la motivación a la hora de improvisar, Miles puede, quiere, debe y sabe como hacerlo. En un análisis más profundo determinaríamos cuando considera conveniente donar O y cuando no.

De otro lado los agentes que intervienen adoptan la siguiente disposición:

Distribucionales¹²:

- Nucleares. Los puntos se establecen en los compases 1, 5, 9 (comienzo de cada frase) y en el 11, donde se marca el turnaround.
- Secundarios. Señales menos relevantes que refuerzan la información sobre la situación. Como tocar la fundamental del acorde como primera nota del compás durante la improvisación.

Integradores:

- Informativos. Como el caso de Ab en el turnaround.
- Indiciales. Como el uso de escalas y arpeggios correspondientes a la armonía subyacente.

Con este artículo se ha buscado aproximarse de una manera semiótica a la improvisación en el Jazz, explorando el concepto de signo e investigando las posibilidades de programa narrativo.

Nos hemos centrado principalmente en el cambio de acordes y en la melodía, elementos que se tratan en el análisis musical más habitual, pero también se han tratado otros aspectos que pueden escapar al análisis tradicional.

¹² Lozano, J., Peña-Marín, C. Y Abril, G., 1982.

Una música pura, no programática, puede ser estudiada desde el punto de vista semiótico, encontrando en ella partes descriptivas y narrativas. No es necesario acudir a un programa literario o la descripción de una impresión, es decir, buscar referencias ajenas a la música en sí misma, para realizar este tipo de estudio.

El análisis semiótico de la música aparece así como un complemento al análisis musical tradicional y como una herramienta útil a otros ámbitos como el pedagógico, el publicitario o la composición.

BIBLIOGRAFÍA:

- AEBERSOLD, Jamey. *Jazz Aids*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1982.
- AEBERSOLD, Jamey. *Play-along Series, Vol. 2*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1981.
- AEBERSOLD, Jamey. *Play-along Series, Vol.42*. New Albany, IN: Published by Jamey Aebersold, 1988.
- CRIPPS, Colin. *La música popular en el S. XX*. Madrid: Akal, Entorno Musical, 1999.
- CROOK, Hal. *How to improvise*. USA: Advance Music, 1991.
- DAVIS, MILES. *Kind of Blue. Transcribed Score*. USA: Hal Leonard Books.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen, 1989
- GIEL, Lex. *The music of Miles Davis*. Milwaukee: Hal Leonard, 2004.
- GIROUD, Jean-Claude y PANIER, Louis y CADIR – LYON. *Semiótica. Una Práctica de lectura y análisis de los textos bíblicos*. Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 1991.
- GREIMAS, A. J. y COURTÉS, J.: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- GRUPO DE ENTREVERNES, *Análisis semiótico de los textos. Introducción Teoría Práctica*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981.

- KAHN, Ashley. *Miles Davis y Kind of Blue*. La creación de una obra maestra. Barcelona: Alba Editorial, 2002.
- LEVINE, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, CA: Sher Music, 1995.
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. y ABRIL, G.: *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra, 1982.
- PEÑA, Vicente. *El programa narrativo como expresión del valor constitutivo del relato en el spot publicitario audiovisual*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 1994.
- POSTIGO, M^a Inmaculada. *Clases de doctorado*. Málaga: Doctorado Comunicación y Música, bienio 2004-2006.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press. 1994.
- TIRRO, Frank. *Historia del Jazz clásico*. Barcelona: Ma non troppo, Ediciones Robinbook, 2001.

DISCOGRAFIA:

- DAVIS, MILES. *Kind of Blue*. CD, CBS 460603 2. 1959.

Este artículo toma como referencia lo estudiado en el módulo de semiótica del primer curso del programa de Doctorado COMUNICACIÓN Y MÚSICA de la Universidad de Málaga del bienio 2004/2006 impartido por la Dra. María Inmaculada Postigo Gómez.

Para este primer curso de Doctorado se ha contado con una ayuda económica de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía. Lo cual se hace constar a efectos de lo expresado en el Artículo 12 apartado d) de la Orden de 7 junio de 2005 publicada en BOJA del 8 de julio de 2005.

