

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

Técnicas de improvisación de Mulgrew Miller

Daniel Santiago Ortega Villavicencio

Artes Musicales

Trabajo de fin de carrera presentado como requisito
para la obtención del título de
Lic. en Artes Musicales

Quito, 16 de julio de 2021

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO USFQ

Colegio de Música

**HOJA DE CALIFICACIÓN
DE TRABAJO DE FIN DE CARRERA**

Técnicas de improvisación de Mulgrew Miller

Daniel Santiago Ortega Villavicencio

Nombre del profesor, Título académico

Daniel Toledo, M. Mus.

Quito, 16 de julio de 2021

DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído todas las Políticas y Manuales de la Universidad San Francisco de Quito USFQ, incluyendo la Política de Propiedad Intelectual USFQ, y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo quedan sujetos a lo dispuesto en esas Políticas.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Nombres y apellidos: Daniel Santiago Ortega Villavicencio

Código: 00205413

Cédula de identidad: 1104656838

Lugar y fecha: Quito, 16 de julio de 2021

ACLARACIÓN PARA PUBLICACIÓN

Nota: El presente trabajo, en su totalidad o cualquiera de sus partes, no debe ser considerado como una publicación, incluso a pesar de estar disponible sin restricciones a través de un repositorio institucional. Esta declaración se alinea con las prácticas y recomendaciones presentadas por el Committee on Publication Ethics COPE descritas por Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing, disponible en <http://bit.ly/COPETHeses>.

UNPUBLISHED DOCUMENT

Note: The following capstone project is available through Universidad San Francisco de Quito USFQ institutional repository. Nonetheless, this project – in whole or in part – should not be considered a publication. This statement follows the recommendations presented by the Committee on Publication Ethics COPE described by Barbour et al. (2017) Discussion document on best practice for issues around theses publishing available on <http://bit.ly/COPETHeses>.

RESUMEN

El presente documento es un análisis de las técnicas utilizadas por el pianista de jazz Mulgrew Miller en materia de improvisación. Luego de una breve reseña biográfica para contextualizar el desarrollo profesional y entorno musical de Mulgrew Miller, el análisis se enfoca en 3 áreas: análisis melódico, análisis armónico y análisis rítmico, con sus respectivas subsecciones, con el fin de evidenciar la enorme técnica y riqueza interpretativa de Mulgrew Miller.

Palabras clave: improvisación, desplazamiento rítmico, súper estructuras, doble bordadura, textura rítmica.

ABSTRACT

This document is an analysis of the techniques used by jazz pianist Mulgrew Miller in the field of improvisation. After a brief biographical sketch to contextualize Mulgrew Miller's professional development and musical environment, the analysis focuses on 3 areas: melodic analysis, harmonic analysis and rhythmic analysis, with their respective subsections, to highlight Mulgrew Miller's enormous technique and interpretative richness.

Key words: improvisation, rhythmic displacement, superstructures, double neighbor tones, rhythmic texture.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	8
Biografía.....	8
Desarrollo.....	10
Análisis melódico.....	10
Escala de Blues.....	10
Bebop	12
Análisis Armónico	14
Intercambio Tónico – Dominante.	14
Súper estructuras.	15
Análisis Rítmico.....	17
Desplazamiento Rítmico.	17
Texturas Rítmicas.	19
Conclusiones	21
Referencias.....	22
Anexo A: Transcripción “What a difference a day makes”	23
Anexo B: Transcripción “If I were a bell”	26

INTRODUCCIÓN

El presente documento está hecho en base a un análisis sobre las técnicas de improvisación que se puede apreciar en la interpretación de el pianista de jazz Mulgrew Miller, en el cual podemos destacar distintos aspectos en cuanto a sus recursos melódicos, armónicos y rítmicos.

Para el presente trabajo se analizó 4 distintos solos de Mulgrew Miller, en distintos formatos, tanto en trío como en piano solo, de esta manera se puede apreciar que los distintos temas mostrados en este documento muestran un extracto de la esencia interpretativa de este gran exponente del jazz

Los solos analizados son los siguientes: “If I Were a Bell” y “What a difference day makes” del disco *Live at Yoshi's, Vol. 1* grabado en el 2002, “Giant Steps” del disco *Solo*, grabado en el 2000 y “Whisper not” del disco *The Duet*, grabado en 1999

Finalmente, todo este trabajo es hecho con el afán de mostrar la calidad, maestría y estilización alcanzada por Miller para la improvisación, logrando un sonido propio, escribiendo su nombre entre los grandes jazzistas que han existido.

Biografía

Mulgrew Miller fue un pianista, compositor, y educador de jazz norteamericano. Nacido el 13 de agosto de 1955 en Greenwood, Mississippi, empezó a tocar el piano a la edad de 6 años, sacando melodías por su propia cuenta, sin conocimientos musicales. Tomó sus primeras lecciones de piano a los 8 años, en donde pudo acercarse al blues, rhythm and blues y la música góspel, con esta última se desempeñó como músico en iglesias de distinta denominación. (Inter-Jazz, 2013)

Desarrolló su estilo musical propio gracias a que pudo involucrarse profesionalmente con grandes exponentes del jazz. Sus principales influencias fue el pianista Oscar Peterson, Wynton Kelly, Bud Powell y McCoy Tyner. Obteniendo así un lenguaje musical jazzístico muy fluido y diverso. Luego de su paso por la Universidad del Estado de Memphis, Miller estudió en Boston con Madame Margaret Chaloff en 1975, reconocida educadora de grandes pianistas como Chick Corea, Keith Jarrett, Harbie Hancock, Toshiko Akiyoshi entre otros. (Inter-Jazz, 2013)

Mulgrew Miller siguió adentrándose en la escena musical jazzística y adquiriendo renombre principalmente gracias que en 1976 fue pianista de la Duke Ellington Orchestra, dirigida para entonces ya por Mercer Ellington. Más tarde trabajaría con Betty Carter, Carmen Lundy, Johnny Griffin, y en 1983 con Art Blakey dentro de los Art Blakey's Jazz Messenger con el cual desarrolló más su estilo personal de interpretación (Inter-Jazz, 2013)

Luego de su estadía con los Jazz Messenger del baterista Art Blakey, Miller se unió a la banda de otro gran baterista del jazz, Tony Williams. Entre sus tours con William, Miller también desarrolló su carrera como líder grabando discos y yendo de gira. En esta época se involucró entre 1986 y 2013, con reconocidos músicos, como Wallace Roney, Steve Nelson, Frank Morgan, Dianne Reeves, Casandra Wilson, Joe Lovano, Kenny Garret, Niels-Henning Orsted Pedersen, Jack DeJohnette, Greg Tardy, Nicholas Payton y el saxofonista Benny Golson, con quien viajaría como parte de su banda al primer Festival de Jazz Internacional de Moscú. (Inter-Jazz, 2013)

De igual manera, avanzado ya en su carrera conocería y trabajaría con Dave Holland, Ron Carter, John Scofield y Kenny Barrow.

Dentro del mundo académico, en 2005 Mulgrew Miller fue designado Director del departamento de jazz de la Universidad William Paterson y en 2008 artista en residencia en Lafayette College en donde obtuvo un doctorado honorífico en Performing Arts. A lo largo de su carrera también brindó MasterClass en muchos lugares dentro y fuera de Estados Unidos. Tras 15 álbumes como líder y más de 400 grabaciones en colaboración falleció el 29 de mayo del 2013. (Inter-Jazz, 2013)

DESARROLLO

Análisis melódico

Uno de los recursos de improvisación es el uso de diferentes escalas. Una escala musical es una sucesión de notas, con un patrón de distancias conocidos como tonos, semitonos y tonos y medios, las cuales tienen una relación entre sí. Dentro de la improvisación, en el momento de la ejecución musical, una o más escalas pueden ser utilizadas con relación a una determinada tonalidad, un modo (como el jónico, dórico, mixolidio, etc.) o incluso estilo o género musical.

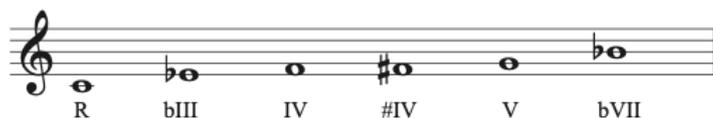
Escalas de Blues.

La “Blues scale” o escala del blues en castellano, como su nombre lo indica, es una escala utilizada comúnmente en el género musical norteamericano denominado “blues”. Al hablar de escala del blues podemos subdividir su composición en tres modalidades: escala de blues Menor, escala de blues mayor, y la escala de blues combinada.

Escala de blues menor.

Esta escala, como se indica en la *Figura 1*, está compuesta por 6 grados (un grado menos con respecto a una escala mayor tradicional), los cuales, en relación a su primer grado (en cuanto a distancia), están dispuestos en el siguiente orden: primer grado o “raíz”, tercer grado disminuido, cuarto grado, cuarto aumentado, quinto grado y séptima grado menor; el análisis armónico podría titular a esta escala de la siguiente manera: R, bIII, IV, #IV, V, bVII.

Figura 1. Escala Blues Menor



Escala de blues mayor.

Esta escala, como se indica en la *Figura2*, al igual que la escala de blues menor, está compuesta por 6 grados (un grado menos con respecto a una escala mayor tradicional), los cuales, en relación a su primer grado (en cuanto a distancia), están dispuestos de la siguiente manera : primer grado o “raíz”, segundo grado, tercer grado disminuido, tercer grado (natural), quinto grado y sexto

Figura 2. Escala Blues Mayor

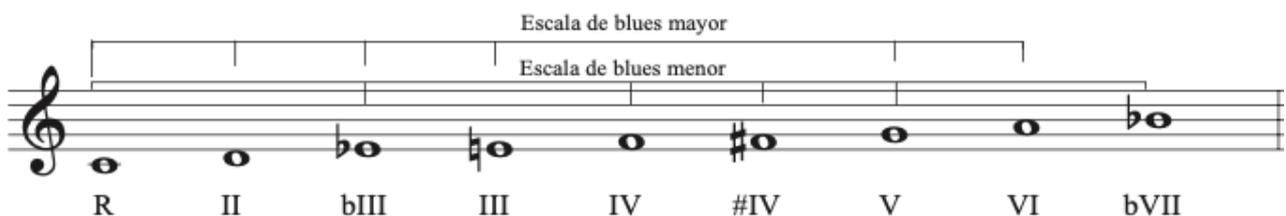


grado; el análisis armónico podría titular a esta escala de la siguiente manera: R, II, bIII, III, V, VI.

Escala de blues combinada.

La escala de blues combinada o como el Dr Gianni Bianchini la denomina en su tesis *The Analysis of the Improvisational Techniques of Gene Harris: “Combination Blue Scale”*, como su nombre lo indica, la combinación o la unión de los grados, tanto de la escala de blues menor como los de la mayor. Su análisis armónico sería: R, II, bIII, III, IV, #IV, IV, V, VI, bVI, (Binachini, 2016). Como lo indica la imagen de la *Figura3*, existen grados comunes lo cuales entre las dos escalas.

Figura 3. Escala de Blues Combinada



Dentro del estilo de improvisación del pianista Mulgrew Miller podemos identificar la utilización de la escala de blues combinada, es decir, dentro una línea melódica encontramos elementos o grados tanto de la escala de blues menor, como de la escala de blues mayor como se puede apreciar en la Figura 4 (Solo en “What a difference a day makes”) y en la Figura 5 (Solo en “If I were a bell”) respectivamente.

Figura 4. Ejemplo 1 Escala Blues Combinada



"What a difference a day makes"

Figura 5. Ejemplo 2 Escala Blues Combinada



"If I were a bell"

Bebop.

El término *bebop* se asocia una corriente musical jazzística, originaria en la década de 1940. Una de sus principales características es la utilización de complejas melodías dentro de un tiempo rápido. Dentro del lenguaje musical interpretativo que representa al *bebop* podemos encontrar la utilización de bordaduras, las cuales generalmente son utilizadas para iniciar, terminar, o enriquecer una línea melódica.

Doble bordadura.

Como doble bordadura se conoce al conjunto de dos notas musicales que “rodean” o se anteponen a una nota *target* o *nota objetivo* (ver Figura 6). Las notas que conforman una bordadura deben estar a una distancia de un tono, medio tono, o la combinación de estas dos posibilidades (Schmidt-Jones 2018). Mulgrew Miller utiliza el recurso “doble bordadura” para iniciar línea me-

lódica, anteponiendo un semitono a cada nota que conforma la “doble bordadura”, obteniendo así, cuatro notas para llegar una nota *target*, lo que podríamos denominar como una “cuádruple bordadura”. (Ver Figura 7)

Figura 6. Ejemplo Bordadura

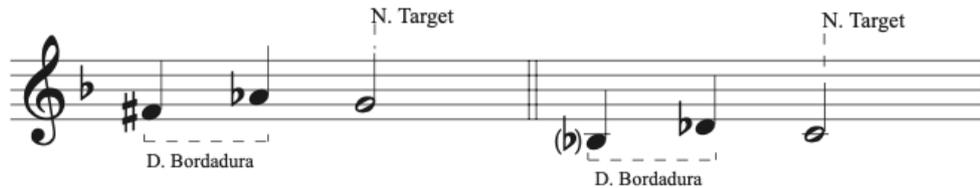
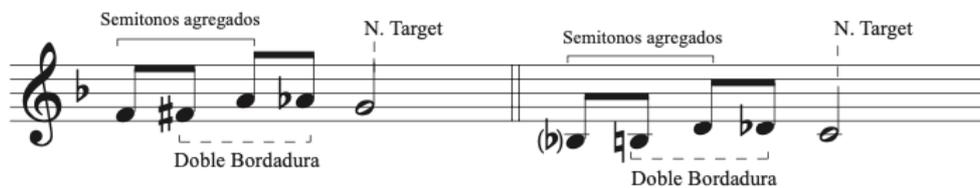


Figura 7. Ejemplo Doble Bordadura



De la misma manera, es necesario hacer un análisis del desarrollo melódico luego de la “cuádruple bordadura”, en donde, podemos ver que Mulgrew Miller desarrolla su idea melódica de forma Ascendente (Figura 8 e Figur a9) y de forma descendiente (Figura 10).

Figura 8. Ejemplo 1 Doble Bordadura



“If I were a bell”

Figura 9. Ejemplo 2 Doble Bordadura



“What a difference a day makes”

Figura 10. Ejemplo 3 Doble Bordadura

"If I were a bell"

Análisis Armónico

El uso de la armonía suele ser mucho más rico en instrumentos armónicos como el piano, la guitarra, acordeón, etc. Muchos de los pianistas en jazz gozan de un enorme conocimiento armónico y Mulgrew Miller no es la excepción. Uno de los tópicos que motivan el presente texto es la alta capacidad y manejo armónica que este pianista posee, teniendo así distintas sonoridades, ya sea esta tradicional (como el blues) como contemporánea (post-bop). En este capítulo nos enfocaremos en dos temas relacionados con el uso armónico como recurso de improvisación los cuales son: el “intercambio tónico-dominante” y las *Súper Estructuras*

Intercambio Tónico – Dominante.

El “Intercambio tónico Dominante” se refiere al proceso mediante el cual se realiza una sustitución armónica en la calidad de un acorde mas no en su raíz, es decir, que al encontrarnos un acorde de calidad *Maj7* se modifica por un *dominante 7*. Mulgrew Miller tiende a realizar este *intercambio armónico*; usualmente este proceso se da en los acordes que son el centro tonal o primer grado, esto ayuda a conseguir un sonido más cercano al blues y a su vez, extender su vocabulario en lo que se refiere a texturas armónicas, como por ejemplo una “súper estructura”

Figura 11. Ejemplo Intercambio Tónico -Dominante

"If I were a bell"

Súper estructuras.

Una súper estructura armónica, es la formación de una triada , tomando las tensiones disponibles de una acorde, sea este de calidad maj7, dominante o menor, que se coloca sobre el acorde del cual se forma, es decir, en las voces superior, resultando así, una súper posición de una triada (mayor o menor) sobre una cuatriada. Podemos encontrar las siguientes posibilidades de súper estructuras:

Figura 12. Cuadro Súper Estructuras.

Calidad de acorde	Triadas posibles como <i>Súper Estructuras</i>					
Acorde Dominante	bII	II	bIII	#IV	bVI	VI
Acorde min7	II-	IV	V-	bVII-	-	-
Acorde Maj7	II	V	(VI)	-	-	-

Nota: Los grados resaltados en la Figura12 son aquellos utilizados por Mulgrew Miller en los ejemplos analizados

Una *súper estructura armónica* debe usarse en las voces superiores de un "voicing" y la forma cómo estas se ejecutan, sea en acorde o arpeggio, siempre debe ser en contrapunto con un cuatriada para obtener la sonoridad que caracteriza este recurso armónico.

Mulgrew Miller utiliza las *súper estructuras armónicas* como recurso de improvisación para lograr un contraste entre una sonoridad blues tradicional y una sonoridad moderna. Si bien el uso de las *súper estructuras armónicas* las podemos encontrar en forma de arpeggios, esto no resta la sonoridad moderna que se busca al utilizar este recurso.

En la *Figura13* podemos apreciar primeramente que Miller sustituye un acorde menor 7 por un dominante, para luego sobre el mismo, utilizar las triadas correspondientes al grado bIII(triada de G) y al grado II (triada de Gb o F#) en relación a E7.

Figura 13. Ejemplo 1 Súper Estructura

Armonía original

D-7 B-7b5 E-7b5 A7

The musical score for 'Whisper not' is presented in three systems. The top system shows the original harmony with chords D-7, B-7b5, E-7b5, and A7. The middle system shows the melodic line with annotations for superstructures: 'N. Triada. G' (N. Triada G) and 'bIII grd de E' (bIII grado de E) for the first two measures, and 'N. triada Gb' (N. triada Gb) and 'II grd de E' (II grado de E) for the last two measures. The bottom system shows the bass line.

“Whisper not”

Así mismo, en la *Figura 14*, podemos encontrar el uso de las *súper estructuras armónicas*. Cada triada usada tiene una relación armónica con respecto al acorde de la armonía del estándar en el cual se está improvisando (II o bVI), las cuales van descendiendo por semitonos (triadas de A, Ab y G), esto gracias a que, la armonía sobre la cual se ejecutan es una cadena de dominantes, por lo cual, como indica la Tabla 1, existen más opciones de *súper estructuras armónicas* que en otras calidades de acordes (maj7 y min7).

Figura 14. Ejemplo 2 Súper Estructuras

G7 C7 F7

The musical score for 'If I were a bell' is presented in a single system. The top line shows the melodic line with annotations for superstructures: 'Nts. Triada de A' (Nts. Triada de A) and 'II grado de G' (II grado de G) for the first measure, 'Nts. Triada de Ab' (Nts. Triada de Ab) and 'bVI grado de C' (bVI grado de C) for the second measure, and 'Nts. Triada de G' (Nts. Triada de G) and 'II Grado de F' (II Grado de F) for the third measure. The bottom line shows the bass line.

“If I were a bell”

Análisis Rítmico

Dentro del campo rítmico de la improvisación, podemos encontrar distintas opciones con respecto al uso de este, que permiten al ejecutante dar distintas texturas o “ambientes” a su interpretación. Podemos encontrar por ejemplo el uso del *doblo time*, *doblo time feel*, desplazamiento rítmico, modulación métrica, polirritmia, etc. En este mismo sentido, el uso de distintas figuraciones rítmicas como corcheas, tresillos de corchea o semicorcheas, puede estar directamente relacionado a una textura sonora como las súper estructuras armónicas, block chords (acordes en bloque), passing diminished (acordes disminuidos de paso) o con respecto a una corriente musical como el blues o be-bop. En este capítulo nos enfocaremos en dos distintas formas de asociar el análisis rítmico con respecto al estilo de improvisación de Mulgrew Miller: el desplazamiento rítmico y el uso de la subdivisión.

Desplazamiento Rítmico.

El desplazamiento rítmico sucede cuando una idea rítmico-melódica, sin importar el tamaño de esta, se repite consecutivamente e inicia en distintos lugares, con relación a los tiempos del compás en el cual se desarrolla dicha idea (tiempo fuerte y débil del compás). En la *Figura 15* podemos ver como, en un compás de 4/4 (cuatro tiempos por compás), una idea melódica de 3 tiempos se desplaza rítmicamente en relación con el inicio de esta. La idea melódica y su segunda repetición empiezan en el tiempo fuerte y semi-fuerte respectivamente, y la primera y tercera repetición empieza en el tiempo débil del compás, dándonos como resultado una sensación de una modulación métrica, aunque al término del desplazamiento rítmico, esta no suceda.

Figura 15. Ejemplo Desplazamiento Rítmico

The diagram illustrates rhythmic displacement in 4/4 time. It consists of two staves. The top staff shows a rhythmic idea of three eighth notes, labeled '(3/4) Idea rítmica'. This idea is then repeated three times, labeled 'Repetición 1', 'Repetición 2', and 'Repetición 3'. A dashed line above the repetitions is labeled 'Desplazamiento Rítmico'. The bottom staff shows a continuous sequence of eighth notes in 4/4 time, with vertical dashed lines indicating the alignment of the rhythmic idea with the underlying pulse.

Mulgrew Miller toma este principio de desplazamiento rítmico, para junto con las súper estructuras (capítulo anterior) crear una idea melódica que se desplaza en cuanto al lugar en donde inicia en el compás y al mismo tiempo desciende medio tono en cada repetición. Como se menciona anteriormente, esta idea se desarrolla en un grupo de 3 tiempos, la cual, al ser tocada en un compás de 4/4, genera una sensación de polirritmia de 3/4 contra 4/4 como se puede ver en la *Figura 16*

Figura 16. Ejemplo 1 Desplazamiento Rítmico

Desplazamiento Rítmico

Idea melódica Repetición 1 Repetición 2

G7 C7 F7

Idea expresada rítmicamente

"If I were a bell"

En la *Figura 17*, podemos apreciar el desplazamiento rítmico de una idea melódica más corta rítmicamente, 2 tiempos de duración, la cual, al igual que el ejemplo de la *Figura 16*, varía el lugar del compás en donde esta empieza, alternándose así entre el tiempo fuerte, semi-fuerte y débil del compás. A diferencia del ejemplo anterior (*Figura 16*), si bien en este caso hay una idea rítmica constante, existe una variación melódica; es decir, el desarrollo melódico es distinto, sin embargo, esto no afecta a la sonoridad del desplazamiento rítmico.

Figura 17. Ejemplo 2 Desplazamiento Rítmico

Desplazamiento Rítmico

Idea mel. Rep. 1 Rep. 2 Rep. 3

G- G-(#5) G-6 G-(#5) C7

Idea expresada rítmicamente

"What a difference a day makes"

Texturas Rítmicas.

A lo largo de una improvisación, podemos encontrar el término de “*texturas* para delimitar un tipo de sonoridad, asociado por lo general, a una tendencia o estilo de improvisación; es así que podemos encontrar textura blues, be-bop, cuártales, entre otras. Para poder conseguir de mejor manera una sonoridad asociada con cada una de estas texturas, es usual utilizar cierto tipo de figuras rítmicas que nos ayudan a diferenciar dichas sonoridades en la improvisación.

Texturas Rítmicas – Blues.

Dentro del blues, para lograr una sonoridad o textura “*blussy*” es muy común el uso de la escala de blues menor, escala de blues mayor o la *Combination Blue Scale*. Sin embargo, junto con estos recursos melódicos, Mulgrew Miller utilizar **tresillos de corcheas**. De esta manera, no solo obtiene una sonoridad distinta deseada, sino que también, consigue una variación rítmica dentro de su ejecución. Tanto en la *Figura 18* (extracto del solo del tema: “What a difference a Day makes”), como en la *Figura 19* (extracto del solo del tema “Whisper Not”), podemos apreciar que el uso de un “*tiempo de reposo*”, es decir, Miller utiliza un tiempo para separar las frases compuestas tresillos de corchea y así tener un mejor balance rítmico.

Figura 18. Ejemplo 1 Textura Blues

“What a difference a day makes”

Figura 19. Ejemplo 2 Textura Blues

“Whisper not”

Texturas Rítmicas – Bebop.

Para lograr una sonoridad *bebop* es usual el uso de la **semi-corchea**, para generar una sensación de *doble-time*, haciendo alusión al *up-tempo* de esta textura rítmica. El uso de este recurso está limitado al tempo del tema en cuál se está ejecutando, ya que si este es muy rápido (up tempo) resultaría de difícil ejecución técnica al momento de añadir semi-corcheas a la improvisación. De igual forma, el uso de este recurso suele estar antecedido y precedido por una textura rítmica o armónica que cumpla una función de contraste a la textura armónica bebop.

Este recurso de improvisación viene acompañado también del uso prodigioso de intervalos, arpeggios, bordaduras y como se analiza en el primer capítulo, doble bordaduras en el caso de Mulgrew Miller, el cual, goza de una rica técnica pianista, la cual le permite “entrar y salir” entre las texturas rítmicas bebop y blues.

Figura 20. Ejemplo 1 Textura Bebop

The musical score for "Whisper not" is presented in two systems. The first system features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, a dashed line labeled "Text. Ritm Contraste" spans the first five measures. Below the staff, a solid line labeled "Textura rítmica Bebop" spans the same five measures. Chords are indicated above the staff: D-7, E-7, E-7b5, A7, D-7, and E-7. The melody consists of eighth and quarter notes, with triplets marked with a '3' and a bracket. The second system continues in the same key signature. Above the staff, a dashed line labeled "Text. Ritm Contraste" spans the last two measures. Below the staff, a solid line labeled "Textura rítmica Bebop" spans the first three measures. Chords are indicated above the staff: F-7, G7b9, C-7, A-7, and D7. The melody continues with eighth and quarter notes, including a triplet.

"Whisper not"

Figura 21. Ejemplo 2 Textura Bebop

The musical score for "What a difference a day makes" is presented in three systems. The first system features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Above the staff, a dashed line labeled "Text. Ritm Contraste" spans the first two measures. Below the staff, a solid line labeled "Textura rítmica Bebop" spans the entire system. The melody consists of eighth and quarter notes, with a triplet marked with a '3' and a bracket. The second system continues in the same key signature. Above the staff, a dashed line labeled "Text. Ritm Contraste" spans the last two measures. Below the staff, a solid line labeled "Textura rítmica Bebop" spans the entire system. The melody continues with eighth and quarter notes, including a triplet.

"What a difference a day makes"

CONCLUSIONES

El estilo de Mulgrew Miller, si bien goza de una riqueza única que le mereció un lugar dentro de los grandes intérpretes de jazz, comprende técnicas que se pueden estudiar y adaptar al repertorio jazzístico, tanto en el piano como en instrumentos melódicos. Además, cada una de las técnicas analizadas en el presente documento no solo se pueden aplicar dentro del estilo musical del jazz, sino que, se puede tomar como base para la experimentación e implementación de arreglos musicales en cualquier estilo de música.

El “virtuosismo” de Miller no comprende en ejecutar complejos pasajes rítmicos sobre tiempos rápidos, si bien podemos apreciar pasajes virtuosos o de difícil ejecución para un instrumentista promedio del campo profesional, Mulgrew Miller tuvo un estilo basado en aplicar cada una de las técnicas interpretativas y de improvisación (recursos melódicos, rítmicos y armónicos) en el momento correcto, de la forma correcta, para poder así crear un estilo único; a diferencia de otros grandes pianistas de la historia del jazz como Oscar Peterson, Art Tatum o Bill Evans, cuyo genio musical implicaba tener interpretaciones llenas de pasajes virtuosos (en técnica y aplicación armónica) colocándolos así sobre el promedio.

Mulgrew Miller es un ejemplo claro de que la improvisación jazzística puede abarcar distintas etapas de la historia del jazz (blues, bebop, modal jazz, hard bop y post bop) conviviendo cada una con otra, sin perder la emoción y la pasión musical. Muestra como a través de un estilo musical cada uno de nosotros podemos mostrar, no solamente la cultura del lugar de donde vinimos sino también su historia, respetando cada sonoridad y matiz que esta demanda.

Como instrumentistas intérpretes estamos llamados a generar nuestra propia voz, nuestro propio sonido, el cual debe reflejar no solo nuestro conocimiento musical, sino que este sea solo un medio para mostrar de donde vinimos, que queremos, que rechazamos y qué somos como individuos de la sociedad.

REFERENCIAS

- Bianchini, G. (2016). *The analysis of the improvisational techniques of Gene Harris* [Type of thesis]. The University of Texas at Austin.
- Inter-Jazz. (2013, May 29). Mulgrew Miller. International JAZZ PRODUCTIONS. <https://inter-jazz.com/web/artists/mulgrew-miller/>
- Miller, M., 2003. *Live at Yoshi's, Vol. 1*. [CD] Oakland: MAXJAZZ.
- Miller, M. 2010. *Solo*. [CD] France: Space Time Records.
- Miller, M. and Ørsted Pedersen, N., 1999. *The Duets*. [CD] Denmark: Bang & Olufsen – B&O CD1.
- Schmidt-Jones, C., & Jones, R. (2018). *Understanding basic music theory*. Catherin Schmidt-Jones. <http://cnx.org/content/col10363/1.3/>

ANEXO A: TRANSCRIPCIÓN “WHAT A DIFFERENCE A DAY MAKES”

1

What a difference a day makes

Mulgrew Miller Solo

Transcripción: Daniel Ortega

♩ = 110

Grand Piano 2

Gr. Pno. 2

Chord symbols: C-7, F7, BbΔ7, EbΔ7, D-7, G7b9, C-7, F7, Bb7, Ae7, D7b9, G-, G+, G-6, G+, C7, BbΔ7, Eb7, D-7, G7b9, C-7, F7, BbΔ7, EbΔ7, D-7, G7b9, C-7, F7, Bb7, F-7, Bb7

Gr. Pno. 2

27 EbΔ7 Ab7 BbΔ7 Db°7

Gr. Pno. 2

31 C-7 F7 Bb6 D-7 G7b9

Gr. Pno. 2

35 C-7 F7 BbΔ7 EbΔ7 D-7 G7b9

Gr. Pno. 2

39 C-7 F7 Bb7 Drop 2.....

Gr. Pno. 2

43 Aø7 D7b9 G- G+ G-6 G+

Gr. Pno. 2

47 C7 BbΔ7 Eb7 D-7 G7b9

3

Gr. Pno. 2

51 *8va* C-7 F7 BbΔ7 EbΔ7 D-7 G7b9

Gr. Pno. 2

55 *(8va)* C-7 F7 Bb7 F-7 Bb7

Gr. Pno. 2

59 EbΔ7 Ab7 BbΔ7 Db°7

Gr. Pno. 2

63 C-7 F7 Bb6 D-7 G7b9

ANEXO B: TRANSCRIPCIÓN “IF I WERE A BELL”

1

If I were a Bell

Transcripción: Daniel Ortega

Mulgrew Miller Solo

♩ = 217

1

Gran

G7 C7 Fmaj7

7

Gr.

A-7b5 D7 G7 C7

11

Gr.

F7 Bb6 C7 F6 E-7b5 A7

15

Gr.

Dm7 B-7b5 E7 Amaj7 Gm7 C7

19

Gr.

G7 C7 F7

23

Gr.

A-7b5 D7 G7 C7

27

Gr.

F7 Bb6 B-7b5 F6 Bb7 A-7b5 D7

31

Gr.

G-7 C7 F6 A-7b5 D7

35 G7 C7 F7

Gr.

39 A-7b5 D7 G7 C7

Gr.

43 F7 Bb6 C7 F6 E-7b5 A7

Gr.

47 Dm7 B-7b5 E7 Amaj7 Gm7 C7

Gr.

51 G7 C7 Famj7

Gr.

55 A-7b5 D7 G7 C7

Gr.

59 F7 Bb6 B-7b5 F6 Bb7 A-7b5 D7

Gr.

63 G-7 C7 F7 A-7b5 D7

Gr.

67 G7 C7 F7

Gr.

3

71 A-7b5 D7 G7 C7

Gr.

75 F7 Bb6 C7 F6 E-7b5 A7

Gr.

79 Dm7 B-7b5 E7 Amaj7 Gm7 C7

Gr.

83 G7 C7 F7

Gr.

87 A-7b5 D7 G7 C7

Gr.

91 F6 Bb6 B-7b5 F6 Bb7 A-7b5 D7

Gr.

95 G-7 C7 F7 A-7b5 D7

Gr.

99 G7 C7 F6

Gr.

103 Am7b5 D7 G7 C7

Gr.

Gr. ¹⁰⁷ F7 B \flat C7 F E-7 \flat 5 A7

D-7 B-7 E7 Amaj7 G-7 C7

Gr. ¹¹¹ ₃ ₃ ₃

G7 C7 F7

Gr. ¹¹⁵

Gr. ¹¹⁹ A-7 \flat 5^{8va} D7 G7 C7

F Δ 7 B \flat 7 B \circ 7 F7 A \emptyset 7 D7 \flat 9

Gr. ¹²³ ₃

Gm7 C7 F7 Am7 D7 \flat 9

Gr. ¹²⁷