

¿Influencia del jazz?

Jazz influence?

por

Álvaro Menanteau Aravena

Facultad de Artes, Universidad de Chile, Chile

alvaro.menanteau@uchile.cl

Este artículo aborda la relación entre el jazz norteamericano y algunas músicas populares latinoamericanas. Para ello se explora el concepto armónico usado en el jazz, cuestionando la existencia de una “armonía del jazz” que definiría (por sí sola) la influencia de este género musical sobre otros repertorios de América Latina. Se postula que la experiencia del jazz, en cuanto a la elaboración de su armonía, ha sido considerada de manera acrítica como una influencia del jazz sobre otros géneros musicales. Más allá de las razones ideológicas que subyacen en esta problemática, el autor recurre a herramientas de la lingüística para explicar la motivación de este criterio de causalidad.

Palabras clave: Jazz, armonía, música popular, América Latina, hegemonía.

This article addresses the relationship between North American jazz and some of the popular Latin American music. To this end, the concept of harmony in jazz is explored, challenging the existence of a ‘jazz harmony’ that would alone define the influence of this genre on other Latin American repertoires. It is proposed that, in terms of the development of its harmony, we experience jazz uncritically as a ‘jazz influence’ on other musical genres. Beyond any ideologies underlying this problem, the author borrows from the field of linguistics to explain the motivation of this criterion of causality.

Keywords: Jazz, harmony, Latin America, popular music, hegemony.

INTRODUCCIÓN¹

En 1967 la cantante chilena Sonia la Única (1929-2018) ya llevaba algunos años radicada en México. Allí grabó la canción *Influencia del jazz*, compuesta por el autor brasileño Carlos Lyra (n. 1933). Los arreglos fueron realizados por el músico mexicano Nacho Méndez, y en ese registro la cantante fue acompañada por el trío El Río ².

¹ Este artículo es una ampliación de la ponencia presentada por el autor en el VIII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), realizado en Lima, Perú, en junio de 2008.

² Esa grabación puede escucharse en <https://www.youtube.com/watch?v=9hm1IqbQg8> [acceso: 18 de abril de 2020].

En el disco compilatorio en que aparece dicha grabación³, esta es clasificada como “bossa nova”. Por su parte, el autor la definía como “canción protesta”⁴, debido a la naturaleza de su texto, que en parte dice:

*Pobre samba mío, se fue mezclando, se fue modernizando, y se perdió (...)
Para no ser un samba con demasiadas notas,
para no ser un samba torcido, de atrás para adelante, sin balanceo,
tendrá que darse la vuelta, para poderse librar de la influencia del jazz.*

Esta declaración coincide con la crítica inicial que recibiera la bossa nova a mediados de los años sesenta, en cuanto a que “no era samba auténtico” (Medaglia 2006: 74). Asimismo, el texto de la canción era una declaración explícita en cuanto a que el precio pagado por el samba para su modernización fue, precisamente, vincularse con la música de jazz. Este último género representaba desde hacía décadas la referencia a un cierto tipo de modernidad, asociada a repertorios de música popular urbana.

Ahora bien, más allá del evidente internacionalismo involucrado en esta producción de Sonia la Única, y de los análisis de contexto a que nos puede llevar la letra de la canción *Influencia del jazz*, es preciso preguntarse: ¿qué aspectos estrictamente musicales ha traspasado el jazz a repertorios de música popular latinoamericana?

La influencia del jazz en músicas latinoamericanas puede manifestarse en diferentes aspectos, así como la instrumentación (empleo del formato de *jazz band* en Pérez Prado o en la Orquesta Huambaly), uso de patrones rítmicos (como la recurrencia en la corchea de swing o las líneas de *walking bass*), o incluso recursos melódicos y fraseo (uso de *blue notes*, glissando y vibrato exagerado). Pero en este artículo deseo centrarme en el parámetro específico de la armonía, lo que conlleva a otras preguntas: ¿hasta qué punto la influencia del jazz en otra música se basa en una práctica armónica específica?, ¿qué define a la praxis armónica del jazz?, ¿existe acaso una *armonía de jazz*, propia y característica de este género musical?

La tendencia a vincular al jazz con otras músicas populares por medio del tratamiento armónico ha sido un lugar común. En una ponencia presentada en el III Congreso de IASPM-AL, Jorge Kent Biswell planteaba que la bossa nova “se nutrió de la complejidad armónica del jazz”, tomando el “arquetipo de acordes complejos con muchas variantes en sus tensiones, sus sustituciones y sus poliacordes”; más adelante este autor relaciona el tratamiento armónico con la “idiomática propia del jazz” (Biswell 2000). Este análisis nos llevaría a considerar la existencia de una armonía de jazz característica, que luego fue aplicada a otro género de música popular, la bossa nova, en el caso mencionado por Biswell. Dicho de otro modo, existiría una armonía propia del jazz, la que estaría definida por el uso de acordes complejos, y sobre la base de tensiones (disonancias) incorporadas en su disposición.

No es mi intención negar la influencia del jazz sobre otras músicas en el plano armónico, sino más bien deseo analizar críticamente el alcance de afirmaciones como la anteriormente citada. Para ello postulo que, en rigor, deberíamos considerar la existencia de una armonía *en* el jazz, que hace parte de un concepto armónico del jazz, en vez de hablar de una armonía *del* jazz.

³ BMG, 1999. CD 74321-25517-2.

⁴ Ver declaración de Lyra y texto completo de la canción en <http://bossanovaclub.blogspot.com/2016/09/carlos-lyra-simbolo-e-icono-de-la-bossa.html> [acceso: 19 de abril de 2020].

1. ¿LA ARMONÍA DEL JAZZ...?

El jazz ha sido estudiado profusamente en el plano histórico, consignándose en esos estudios un discreto progreso en lo armónico. Un historiador del jazz como Joachim Berendt aseguraba que este género era relativamente conservador en su armonía (Berendt 1986: 278). Aún así, es posible establecer un interesante progreso en este plano, que va del uso inicial de acordes tríadas (en los primeros estilos de jazz como Nueva Orleans y dixieland), al empleo regular de tétradas (desde el estilo swing en adelante), llegando finalmente al atonalismo (desde el free jazz y el avant-garde de la década de 1960).

Los denominados “estilos de jazz” dan cuenta de un criterio evolucionista en muchas narrativas del jazz. Este modelo de relato no solo apunta a instalar una secuencia de desarrollo similar a la existente en la música clásica⁵, sino que contribuye además a legitimar al jazz como una música superior, que merece ser estudiada seriamente. De un modo análogo al análisis histórico, el estudio de la armonía en el jazz también ha contribuido al discurso legitimador de este género. En la historiografía del jazz se perfila un desarrollo de la armonía, que va en paralelo a los acontecimientos históricos. Esta elaboración armónica puede entenderse como producto de la búsqueda de la complejidad, criterio de desarrollo que siglos antes ya habían puesto en práctica los músicos clásicos⁶.

En relación con sus cadencias armónicas características, tenemos que desde la década de 1930 en adelante fue habitual en el jazz el empleo de la cadencia II-V-I, en reemplazo de la secuencia tradicional IV-V-I. En realidad se trata de un reemplazo del IV por el II, en donde se conservan notas comunes y se enriquece la sonoridad al incorporar a la cadencia un acorde menor (el II)⁷, en reemplazo de uno mayor (el IV). Esta cadencia, tan usada en el jazz, podemos rastrearla hasta los orígenes del sistema tonal centroeuropeo, hallándola frecuentemente en composiciones del barroco en adelante. En el Ejemplo musical 1 tenemos el principio del coral *Erschienen ist der herrlich Tag* (*El magnífico día ha aparecido*), de Johann Sebastian Bach. Se inicia en la tonalidad de mi menor, para luego modular a la mayor y reforzar esa nueva tonalidad con el empleo de la secuencia II-V-I de la mayor (si menor-mi mayor- la mayor) (ver Ejemplo musical 1).

⁵ En la historia de la música clásica se habla de renacimiento, barroco, clasicismo, etc., como períodos históricos, asociados además a desarrollos estilísticos particulares que caracterizan cada período. De un modo análogo, en la narrativa del jazz se suceden estilos de jazz: Nueva Orleans, dixieland, Chicago, swing, bebop, *cool jazz*, *free jazz*, etcétera.

⁶ La música clásica (o docta) también puede narrarse a partir de su desarrollo armónico: desde el uso de la monodia religiosa medieval (canto gregoriano) a la polifonía medieval (órganum, motete), transitando luego a la polifonía modal del renacimiento, el contrapunto tonal barroco, las grandes formas del clasicismo (plan sonata), el agotamiento de la tonalidad mediante el *pathos* romántico, la armonía no funcional del impresionismo y la atonalidad del expresionismo.

⁷ En algunos análisis el II grado también es cifrado en minúscula (como ii), para explicitar su condición de acorde menor.



Ejemplo musical 1: Primeros compases del coral *Erschienen ist der herrlich Tag*, de Johann Sebastian Bach, según la versión de la colección *371 Vierstimmige Choralgesänge* (1ª ed. Leipzig: Breitkopf, 1784-87).

En cuanto a la construcción de acordes en el jazz (las “especies de acordes”, según la nomenclatura de la teoría musical occidental), tenemos que a partir de las tríadas y especies mayores, menores y disminuidas del estilo de Nueva Orleans (representativo de la década de 1910) y del estilo de Chicago (en la década de 1920), el espectro armónico se expandió con el empleo de tétradas en el estilo swing, bebop y cool jazz, a partir de la década de 1930 en adelante.

El tránsito del uso de la tríada a la tétrada puede explicarse por el empleo del formato de *big band* durante la Era del Swing (1930-1946). En aquel período se practicaba el jazz principalmente en formato orquestal, y a diferencia de los primeros estilos de jazz (que poseían una textura contrapuntística o polifónica), en las *big bands* se impuso una textura homofónica. Este estilo se caracterizaba por emplear agrupaciones de 12 o más músicos, en donde interactuaban diversas secciones de instrumentos: cañas, bronces y sección rítmica. Las cañas habitualmente estaban constituidas por 4 saxofones, los que normalmente se movían en paralelo, de modo que la armonía tetrádica resultaba adecuada para el tratamiento de esta sección.

En el Ejemplo musical 2 se puede apreciar este tratamiento tetrádico de la armonía en la sección de saxos de una *big band* de los años treinta: cuatro saxos (dos altos y dos tenores) se mueven en paralelo distribuyéndose cada tétrada, cuya cantidad de notas coincide con el número de saxos en ejecución. La armonía indicada en el cifrado (mal llamado “clave americana”) señala los acordes construidos junto con los instrumentos de la sección rítmica (piano y contrabajo), que no aparecen en la transcripción (ver Ejemplo musical 2).



Ejemplo musical 2: Conducción de voces en movimiento homofónico y paralelo, donde 4 saxos dan cuenta de la armonía tetrádica a 4 voces. Transposición a nota real por Fernando González Bravo.

Ahora bien, ¿de dónde provenían las tensiones de la armonía que ampliaron las tríadas a tétradas? Inicialmente provenían del blues rural, un antecedente musical del jazz. El blues, como folclor afronorteamericano del sur de Estados Unidos, empleaba las armonías principales del sistema tonal europeo: tónica (I), subdominante (IV) y dominante (V), herencia de la cultura musical de los amos blancos en el período del esclavismo (siglo XVI al siglo XIX). Pero estos acordes, en el contexto del blues ejecutado en modo mayor, eran transformados en acordes con estructura de dominante, de modo tal que se transformaban (respectivamente) en I7, IV7 y V7⁸. ¿Cuál es el origen de esa transformación? Básicamente se produjo por la superposición del modo mayor occidental con el pentafonismo menor, propio de la cultura musical que la población esclavizada trajo desde África occidental (ver Ejemplo musical 3).

El modo pentatónico de origen africano

The diagram consists of three staves in G major. The top staff shows the G minor pentatonic scale (G, Bb, C, D, Eb). The middle staff shows functional triads: F7 (IV), C7 (I), and G7 (V). The bottom staff shows non-functional dominant seventh chords: C7(#9) (IV) and G7(#9) (I). Arrows indicate the relationship between the scale notes and the chords. Text annotations explain that the 'blue notes' (Bb and Eb) generate non-functional dominant chords and create a conflict between the third and seventh of the chords.

Las *notes blue* generan...

...los acordes de dominante no funcionales

...la relación conflictiva de dos terceras del acorde

Ejemplo musical 3: Cuadro explicativo de la interacción entre la escala pentafona menor (pentagrama superior) y la armonía triádica centroeuropea (pentagrama medio), que deriva en *blue notes*, acordes de dominante séptima no funcionales y una falsa relación cromática en las terceras de los acordes de I y V (pentagrama inferior). Tomado de Abromont 2005: 229.

El resultado de esta superposición fue que los acordes de I y IV pasaron, de ser tríadas mayores, a poseer estructura de dominante. Es decir, de tríada se ampliaron a acordes tétradas, con tercera mayor y séptima menor. Melódicamente, la aplicación de la tercera y la séptima bemolizadas de la escala pentatónica menor (ahora en un contexto de armonía mayor) gestó el recurso denominado *blue notes*, aplicación que (armónicamente hablando) implicó un conflicto entre la tercera mayor de la armonía con la tercera menor de la escala

⁸ Es importante destacar que estos acordes con estructura de dominante (tétrada con tercera mayor y séptima menor, con un tritono entre ambas notas) no cumplían necesariamente su función de dominante, es decir, no se asocian a una resolución obligatoria en su tónica correspondiente; resolución que en la armonía tonal occidental se consigue abriendo o cerrando el intervalo de tritono. Por ello es que estos acordes pueden denominarse como *seudodominantes*, por tener estructura interválica de dominante, pero sin su resolución tonal correspondiente.

pentatónica menor, escala que empleaban los *bluesmen* para entonar sus melodías. Lo mismo puede decirse del séptimo grado de la escala pentatónica, que generaba un conflicto con la tercera del acorde de V. Al mismo tiempo, la tercera menor de la escala pentatónica aplicada al acorde sobre el V, generaba una dominante con treceña bemol (Vb13), acorde muy habitual en el jazz (Strunk 1988: 493). Esa misma nota aplicada al acorde de I generó un conflicto con la tercera mayor del acorde original, derivando en un acorde de dominante con novena sostenida⁹. Así entonces, los arreglos jazzísticos incorporaron tempranamente las funciones de I7, I7#9, IV7, V7 y Vb13, junto con las características sonoridades derivadas de las *blue notes*.

Sin embargo, la forma blues de doce compases de origen rural no se prestaba para los arreglos más complejos que se gestaban en el jazz desde la década de 1920 en adelante. Esto debido a su limitada variedad de acordes y de escalas asociadas a estas secuencias de acordes. Esta limitante se resolvió mediante la adaptación al jazz del repertorio proveniente de la canción popular norteamericana, de la comedia musical y del mecanismo de producción de canciones denominado Tin Pan Alley¹⁰. Este cancionero popular norteamericano tuvo entre sus creadores más importantes a George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern e Irving Berlin, junto con la dupla (Richard) Rodgers y (Lorenz) Hart. Todos ellos compusieron canciones de gran masividad, en las que aplicaron un criterio armónico más elaborado, con acordes con séptimas, novenas y treceñas¹¹. Esas canciones se hallaban en la memoria musical del público norteamericano, y la estrategia de improvisar sobre esas melodías tan conocidas (y sus ricas armonías) contribuyó en buena medida a la masificación del jazz.

Resulta interesante destacar que el tratamiento dado por los jazzistas a las canciones populares se basaba en la improvisación de variaciones sobre aquellas canciones populares preexistentes, variaciones que generalmente obedecían más a un criterio armónico que melódico¹². Es decir, el jazzista tendía a improvisar sobre la armonía de las canciones, presentando la melodía original solo al principio y al final de cada ejecución. Así, para los jazzistas resultaban más interesantes de improvisar aquellas canciones con armonías más ricas, complejas y variadas. Un ejemplo de ello podemos visualizar en la partitura de la canción *How high the moon* (ver Ejemplo musical 4)¹³, composición cuya armonía (indicada en el cifrado superior) está basada en secuencias de cadencias II-V-I. El cifrado intermedio (en castellano) indica las escalas que se deben usar para la improvisación. De este modo, el intérprete/improvisador debe crear música partiendo en la tonalidad de sol mayor

⁹ Así es cifrado este acorde por los jazzistas, aunque en realidad se trata de un acorde con las dos terceras: la tercera menor de la escala pentatónica y la tercera mayor del modo mayor.

¹⁰ A principios del siglo XX se conoció como Tin Pan Alley a las calles de Nueva York en donde funcionaban imprentas y editoriales de música. Posteriormente el nombre fue utilizado para identificar a la industria musical generada a partir de la canción popular norteamericana. La implementación de leyes de derecho autorales, de impresión y grabación fueron decisivos en la gestación de esta industria, en donde el jazz tuvo un discreto desempeño en la medida que canciones populares en versiones jazzísticas fueran difundidas masivamente por medio de partituras y discos, o bien impulsadas por la radiofonía y el cine sonoro.

¹¹ Un antecedente de esta práctica se halla en las armonizaciones de canciones populares y folclóricas realizadas por Béla Bartók a principios del siglo XX. Ver rearmonización que Bartók realiza a la canción tradicional “Leszállott a páva [El pavo real]”, de la serie *Tres canciones folclóricas húngaras del Distrito Csik (Három magyar népdal, SZ 66, 1907)*.

¹² El análisis armónico en el jazz se fundamenta principalmente en el criterio de la relación escala-acorde, cuyo principal analista fue Gunther Schuller. Ver Schuller 1958.

¹³ Canción compuesta por Nancy Hamilton (letra) y Morgan Lewis (música). Originalmente perteneciente a una revista musical, en 1940 fue grabada por primera vez en versión jazzística por la orquesta de Benny Goodman.

(en los compases 1 y 2) y luego improvisar en fa mayor (compases 3, 4 y 5). Al hacerlo de este modo, resultaba altamente estimulante emplear un fa sostenido en los primeros dos compases, para luego usar fa natural en los siguientes; o bien, un si natural en los primeros compases para luego emplear el si bemol a partir del compás 3.

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "How High the Moon". The score is written on ten staves, with the title "HOW HIGH THE MOON" written in large, bold letters at the top. The music is in 4/4 time and features a complex harmonic structure. Above the notes, there are numerous handwritten annotations including Roman numerals (I, II, V), chord symbols (e.g., Gmaj7, F-7, Bb7, A-7, D7, G6), and scale names (e.g., SOL M, Fa M, Mi b M, Re M). Some annotations include the words "Sol m arm." and "Sol m". The score is a study in improvisation, showing how a single melodic line can be supported by different harmonic and scalar frameworks.

Ejemplo musical 4: Partitura de la canción *How high the moon* con indicación de su armonía y escalas para improvisar; análisis armónico y escalas para improvisación por A. Menanteau.

Esta versión fue publicada en una antología informal de *standards* de jazz, bajo el nombre *The Real Book*.

Más adelante en la historia del jazz, el estilo bebop se caracterizó por elaborar aún más el aspecto armónico. La búsqueda del virtuosismo se reflejó en los fraseos de los solistas, que se volvieron acelerados y frenéticos, con tendencia a ascender en arpeggios para luego descender en escala. Estas características se hacen evidentes en el Ejemplo musical 5, transcripción de un solo de Charlie Parker, pieza para ser ejecutada en un tempo inusualmente rápido ($\text{♩} = 320$) (ver Ejemplo musical 5).

Kim

By Charlie Parker

The image shows a musical score for the piece 'Kim' by Charlie Parker. It consists of eight staves of music. The tempo is marked as quarter note = 320. The key signature has one sharp (F#). The score includes various chords such as C, D-, G7, E-, A7, F7, F-, C, B-, E7, D7, and G7. The melody is highly rhythmic and virtuosic, featuring many triplets and rapid eighth-note passages.

Ejemplo musical 5: *Kim*, composición de Charlie Parker.
Transcripción realizada por Ken Slone, publicada en
Charlie Parker Omnibook (Atlantic Music Group, 1978).

Otro aporte en la búsqueda de ampliar el inventario de acordes en el bebop fue la armonización de *blue notes*, transformando así en grados armonizados lo que hasta el momento era tratado como nota de paso. Otro aspecto destacable de este estilo es que planteó una especie de glorificación del intervalo de tritono. La quinta disminuida fue un intervalo recurrente, especialmente en giros melódicos descendentes. Pero también estuvo presente en enlaces armónicos, habitualmente cuando el acorde de V7 era reemplazado por $\text{bII}7$.

Este reemplazo a distancia de tritono consistía en que, por ejemplo, en la tonalidad de do mayor, se cambiaba el acorde de G7 por Db7¹⁴. Estas exploraciones armónicas del bebop se focalizaron en la alteración de las cadencias convencionales, como la serie II-V-I; así, el efecto era que las secuencias no resolvían en sus tónicas habituales sino en otra dominante, dando paso a repeticiones de secuencias armónicas que iban transitando por diferentes tonalidades.

2. ¿...O LA ARMONÍA EN EL JAZZ?

Mediante el repertorio Tin Pan Alley el jazz recibió la influencia de la armonía impresionista francesa, dando origen a lo que en estudios de música popular suele denominarse genéricamente como “armonía moderna” (ver Cayo 2016). Esta se identifica con el empleo regular de acordes tetrádicos con tensiones o disonancias, enlaces en paralelo, sustituciones de acordes, poliacordes, politonalidad, disonancia directa y modulación instantánea, entre otros recursos.

Dentro de este proceso George Gershwin posee una importancia especial, ya que, como pianista y compositor de música popular, tuvo una relación directa con el concepto armónico del impresionismo. Es sabida su admiración por Maurice Ravel, y su afán por tomar contacto con la vanguardia musical de la escena francesa. Podemos suponer que, producto de este contacto, Gershwin agregase dominantes secundarias y cadencias del tipo II-V-I en sus canciones populares, recurso que fue denominado *rhythm changes*¹⁵. La receta es tan simple como efectiva: si al querer imitar un blues enlazando un acorde I7 seguido de IV7 se debe permanecer obligatoriamente durante cuatro compases en la armonía de I7 para luego pasar al siguiente acorde, aquello estanca la continuidad del ritmo armónico, dejando demasiado espacio entre cada cambio de acorde (ver Figura 1).



Figura 1: Elaboración propia.

Gershwin resuelve esta problemática acelerando el ritmo armónico por medio de la intercalación de acordes entre I7 (Bb7 en el ejemplo) y su IV7 (Eb7). El resultado es entonces más dinámico e interesante, sobre todo para los jazzistas que luego improvisaban sobre estas secuencias armónicas de las canciones de Gershwin y sus colegas. Los acordes y cadencias agregadas se indican entre paréntesis cuadrado (ver Figura 2).

¹⁴ Este enlace se caracterizaba por el hecho que ambos acordes tetrada poseían el mismo tritono, enarmónicamente hablando. Es decir, la tercera del acorde original se transformaba en la séptima del acorde de reemplazo, y viceversa: la séptima del acorde original era idéntica a la tercera del acorde de reemplazo. Este tipo de sustitución ya existía en la música clásica del pasado, y su origen se remonta a la práctica de acordes con sexta aumentada. Ver final (“Allegretto”) del *Quinteto en do mayor* (1828), D. 956, de Franz Schubert.

¹⁵ Ver composición *I got rhythm* (1930), de Gershwin. Sospechamos que del título de la canción derivó la denominación del recurso (*rhythm changes* = los cambios/secuencias (armónicas) contenidas en la pieza *I got rhythm*).

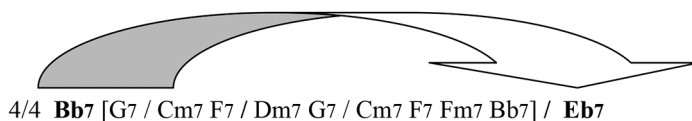


Figura 2: Elaboración propia.

Este recurso de armonización fue llevado luego a los arreglos de *big band*, aportando una importante dosis de interés y complejidad al estilo swing. Más tarde estos procedimientos armónicos se trasladaron al jazz ejecutado por pequeños conjuntos (tríos y cuartetos), en los que la creatividad y el virtuosismo instrumental iban a la par¹⁶.

Es esencial destacar que con el paso de las décadas el repertorio de *standards* del jazz (derivados inicialmente de las canciones Tin Pan Alley y luego nutrido por los aportes de compositores posteriores)¹⁷, derivó en un catálogo canónico de piezas jazzísticas, que todo buen intérprete del género debía conocer y ejecutar. Este repertorio ha sido la piedra angular de la pedagogía del jazz (Nicholson 2005), y además se ha constituido en un elemento central para la canonización del jazz como una música popular con un valor estético comparable al de la música clásica. Dentro de este proceso, la elaboración armónica del jazz ha ocupado un lugar destacado en esta legitimación del jazz como música popular con valor artístico¹⁸.

Volviendo al desarrollo del concepto armónico del jazz, tenemos que, al momento de ocupar tétradas en los arreglos de *big band*, los jazzistas incorporaron no solo los acordes de dominante provenientes del blues y las canciones Tin Pan Alley, sino que aplicaron un criterio que previamente habían instaurado los músicos impresionistas. La estrategia de estos últimos (puesta en partitura desde las últimas décadas del siglo XIX) consistía en agregar notas a la tríada como elemento de color más que como proceso vinculado a la armonía funcional. Así es como, una vez más, un criterio proveniente de la música clásica fue aplicado por los músicos de jazz. Este concepto armónico fue iniciado por Erik Satie y sistematizado luego por Claude Debussy y Maurice Ravel.

En el Ejemplo musical 6 se pueden observar los enlaces de acordes usados por Satie en 1887, que dieron inicio a la “armonía no funcional”. Aquí, los acordes enlazados no estaban obligados a resolver según los criterios la armonía funcional de antaño. Al inicio de su *Sarabanda N° 1*, Satie enlaza acordes según el círculo de cuartas: Abmaj7, Db7⁹ y Gb7⁹, es decir, un acorde de tónica con séptima mayor, seguido de su IV (pero con estructura de dominante con novena), y luego enlazado con el IV/IV, también con estructura de dominante con novena, para “resolver” en el IV menor con séptima (Dbm7). En estos enlaces se aprecia el uso sistemático de acordes tétradas, con tensiones agregadas como mero efecto colorístico, sin un afán de resolver el eje de tensión de acuerdo con los lineamientos de la armonía clásico-romántica (ver Ejemplo musical 6).

¹⁶ En este punto se destacó la figura del clarinetista Benny Goodman (1909-1986), pionero en la implementación de tríos y cuartetos de jazz desde 1936, en una actividad paralela a la que realizaba con su exitosa *big band*.

¹⁷ Entre los jazzistas que se destacaron en la composición de piezas que luego serían *standards* se puede nombrar a Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Mingus, y un largo etcétera.

¹⁸ Hay que considerar el hecho que el jazz (hasta fines de los años treinta) era considerado principalmente como una práctica musical popular y masiva, orientada al entretenimiento y el baile. A partir de la década de 1940 en adelante (con el advenimiento del jazz moderno) surgieron músicos y críticos de jazz que se esforzaron por relevar el jazz como una forma artística. Propuestas pioneras en este sentido fueron los textos publicados por André Hodeir (1956) y Gunther Schuller (1958).

SARABANDE No. 1

(1887) ERIK SATIE

Abmaj7⁹ Db7⁹ Gb7⁹ Dbm7⁹ Cbmaj7⁹ Gb7⁹

♩ = 66

Ejemplo musical 6: Primeros compases de la *Sarabanda N° 1* de Erik Satie.
Publicada por J.B.Cramer & Co.Ltd. (1976).

Una pieza de jazz pionera en la aplicación de estos recursos armónicos fue *In a mist*, grabada al piano en 1927 por su autor, el cornetista Bix Beiderbecke (1903-1931). En ella encontramos el mismo concepto armónico no funcional presente en Satie, reforzado con acordes tétradas que se desplazan en movimiento paralelo en la mano izquierda. Nótese que en el compás 12, Beiderbecke presenta una escala hexáfona ascendente (de sol a fa) en la mano derecha, que es armonizada mediante una sucesión de acordes de dominante séptima en la mano izquierda. Insistamos que el empleo de la escala hexáfona por tonos enteros fue un recurso característico de la escuela francesa impresionista, particularmente presente en Claude Debussy. En medio que este enfoque modernista, el toque jazzístico de la pieza de Beiderbecke se manifiesta por medio de *blue notes* y un fraseo atresillado, basado en el uso constante de la corchea de swing (ver Ejemplo musical 7).

IN A MIST

BIX BEIDERBECKE

♩ = 66
Moderately slow

Ejemplo musical 7: Primeros compases de *In a mist*, composición de Bix Beiderbecke en arreglo de Mary Lou Williams. Publicado por Robbins Music Corporation.

En el siguiente ejemplo fijémonos en el acorde inicial del “Prélude” de la *Suite Bergamasque* (1890, publicada en 1905) de Claude Debussy. Este acorde hace las veces de dominante, pero no contiene la tercera del acorde, lo que evita el característico intervalo de tritono (mi-si bemol, en este caso) que debe poseer cualquier dominante según la tradición de la armonía funcional. Este novedoso acorde fue asumido en la armonía moderna como acorde de dominante con novena, pero sin tercera, lo que es una anomalía para el criterio clásico de la armonía funcional; allí un acorde de dominante obligatoriamente debe contener la tercera, pues forma parte del tritono característico de su estructura y de la tonalidad asociada. Para el jazz, este acorde es cifrado como V_{sus4} , constituyendo una alternativa al convencional acorde de dominante heredero del blues, que sí contenía el característico intervalo de tritono (ver Ejemplo musical 8).

SUITE BERGAMASQUE

1. Prélude

Claude Debussy

Moderato (tempo rubato)

PIANO

$F^{add 9}$ $Bb^{maj 9}$

I: Fa mayor F Gm / C

Ejemplo musical 8: Inicio del primer movimiento (*Préludio*) de la *Suite Bergamasque*, de Claude Debussy. Publicado por Editorial Ricordi.

Otro aspecto destacable de este tipo de acorde es que respeta criterios tonales muy arraigados en la armonía clásica, al estar construido sobre una nota asociada al eje de dominante, a la que se le superpone un acorde de la familia de la subdominante. Me explico: el acorde empleado por Debussy se construye sobre una nota do (quinto grado de fa mayor, el tono en que está la pieza) a la que le superpone un acorde de sol menor (II grado de fa mayor, en reemplazo de su IV grado).

Claude Debussy también legó a la armonía del siglo XX el uso regular de acordes cuartales, es decir, acordes construidos mediante una relación vertical de cuartas, y no de terceras como era habitual hasta ese momento. Un ejemplo del uso de acordes por cuartas lo hallamos en la tercera pieza de su serie de *Estudios* para piano (1915). En sus compases iniciales Debussy plantea de manera insistente la sonoridad y el ambiente generados por el uso constante de acordes cuartales, culminando en el compás 5 con un acorde construido sobre dos tritonos, cuartas aumentadas que, gracias a la agregación de una nota do (natural), generan una sonoridad de dominante séptima (ver Ejemplo musical 9).

III - pour les Quartes (Claude Debussy- Estudios, 1915)



Ejemplo musical 9: Inicio del III estudio (*Para las cuartas*), de la serie *Estudios* de Claude Debussy. Publicado por Editions Durand.

Uno de los *standards* más famosos del jazz moderno¹⁹ es *So what*, compuesto por el trompetista Miles Davis (1926-1991) y grabado por primera vez en 1959. Se trata de un ejemplo de jazz modal, en donde los solistas deben improvisar en solo dos escalas, re dorio y mi bemol dorio. Esto en oposición al jazz preexistente, en donde el ritmo armónico estaba constituido por cadencias y secuencias de diferentes acordes. En *So what* la referencia a Claude Debussy está dada por el acorde cuartal, ejecutado por piano, saxos y trompeta; dicho acorde se mueve en paralelo y acompaña al tema melódico, que es ejecutado por el contrabajo (ver Ejemplo musical 10).



Ejemplo musical 10: Primera sección de *So what*, publicado en *The Real Book*.

¹⁹ En la historiografía del jazz se denomina *jazz moderno* a aquellos desarrollos posteriores al bebop. Debido al importante quiebre que representó el estilo bebop, y en oposición al denominado jazz tradicional (Nueva Orleans, dixieland, Chicago, estilo swing), a partir de la década de 1940 se etiquetó como jazz moderno al nuevo jazz de vanguardia, que incluía bebop, *cool jazz*, *hard bop* y *free jazz*.

Los ejemplos aquí presentados buscan reforzar la tesis de la constante transformación del concepto armónico del jazz en el transcurso de su historia, y del importante papel que jugó la armonía de la música clásica en esas transformaciones. Al menos desde Bach hasta Debussy. Una vez establecido este vínculo, quisiera focalizar nuestra atención en la relación entre el jazz y su concepto armónico ante otras músicas latinoamericanas.

A partir de la década de 1920, la masividad del jazz norteamericano y su posterior exportación al resto del mundo occidental llevó a que la experiencia del jazz, en términos armónicos e instrumentales, fuese un referente de la modernidad del siglo XX; todo esto dentro del contexto de la cultura de masas. Este criterio de modernidad lo hallamos en los primeros escritos europeos acerca del jazz, los que emplearon un enfoque centrado en la comparación del jazz con la música de arte (Hoerée 1927: 219). Al mismo tiempo se reconocía en esta música una expresión de una nueva y particular forma de modernidad, en donde los antiguos criterios de la cultura de salón estaban siendo desplazados por otros, que ahora provenían de la cultura popular, pudiendo ser considerados como un símbolo de rebeldía contra la antigua moralidad (Collier 2002: 365).

Así fue como músicas populares de otras latitudes experimentaron el influjo de las orquestaciones y del tratamiento de la armonía que eran sistematizados desde principios de siglo por los exponentes del jazz. Un ejemplo de esto último se refleja en el cancionero asociado al movimiento Filin de Cuba (y por extensión a los desarrollos del bolero latinoamericano)²⁰ y el movimiento de la bossa nova en Brasil.

Si bien el bolero en América Latina estuvo estrechamente ligado al formato orquestal y a los tríos con guitarra, hubo contextos en que ese repertorio se aproximó al tratamiento de la canción popular norteamericana de filiación jazzística. En esta área de confluencias se destaca el elepé *Inolvidables con Lucho*, producción grabada en 1958 por el cantante chileno Lucho Gatica (1928-2018), luego de haberse radicado en México. Si bien la propuesta musical presente en este disco no fue continuada por Gatica, representa muy bien las posibilidades de conjunción entre recursos tomados del jazz de la época y del repertorio canónico del bolero mexicano. El musicólogo Daniel Party publicó en 2018 un estudio acerca de este disco de Gatica, destacando la combinación que allí se producía entre el repertorio consagrado del bolero de autores mexicanos junto con la exploración armónica llevada a cabo por un formato inédito en la canción romántica mexicana: voz, guitarra acústica y contrabajo (Party 2018: 115).

En el siguiente ejemplo tenemos una transcripción del inicio del bolero *Noche de ronda*, contenido en el disco de Gatica y que fue publicado en el artículo de Party. En el análisis que se hace de esta grabación, el autor compara la armonía de la versión original con la de Gatica. Mientras en la versión original los primeros cuatro compases están armonizados de principio a fin con un acorde de mi mayor, en la versión de Gatica esos mismos cuatro compases son armonizados con una secuencia cadencial de II-IV-I, seguida de Imaj7-IIIIm7-VIm7, para cerrar en el cuarto compás con la cadencia IIm7-Vb9 (#11) (ver Ejemplo musical 11).

²⁰ El movimiento Filin se inició en Cuba a fines de la década de 1940, con exponentes como César Portillo de la Luz y José Antonio Méndez. Es notable destacar que sus cultores acostumbraban a desarrollar no solo la armonía sino también los textos, lo que llevó a planteamientos más disonantes y cromáticos en la línea melódica vocal. También hay que considerar que la experiencia compositiva e interpretativa del Filin tuvo contacto e interrelaciones con el bolero y la canción popular mexicana, habiendo exponentes como Vicente Garrido y Armando Manzanero, que proyectaron recursos tomados de la experiencia cubana. Para considerar los diferentes vínculos entre Filin y bolero, ver Acosta 2014: 271.

Lu na que se que bra so bre las ti nie blas (e) de mi so le dad

E⁶ F#m7 B7 Emaj7 G#m7 C#m7 F#m7 B7#9(#11)

Ejemplo musical 11: Inicio de *Noche de ronda*. Transcripción de Sebastián Prado.

A lo explicado por Party solo habría que agregar un detalle muy significativo. El primer acorde de la secuencia es cifrado como mi mayor con novena y sexta agregadas; en la tradición de análisis armónico de los jazzistas, ese cifrado de sexta y novena es una forma de identificar gráficamente un acorde cuartal. Como se aprecia en la transcripción, efectivamente es un acorde construido por una sucesión de cuartas²¹, construcción acordal característica de la armonía de Claude Debussy, como ya hemos consignado.

Es importante consignar que Party destaca esta producción de Gatica por la influencia que tuvo en la génesis de la bossa nova, movimiento que se estaba gestando contemporáneamente en Brasil (Party 2018: 125). A esta reflexión habría que agregar que la tendencia a aplicar armonías más elaboradas (y en formatos instrumentales reducidos), también la hallamos en el movimiento Filin y, por extensión, en varios casos de canción popular latinoamericana, como hemos señalado antes. Dicha estrategia es rastreada desde Joao Gilberto (Brasil) hasta Hugo Moraga (Chile), pasando por Armando Manzanero (México) y Pedro Aznar (Argentina).

3. CONSIDERACIONES FINALES; DE LA ARMONÍA A LA IDEOLOGÍA

Todo lo expuesto hasta aquí conllevó a que (en los estudios y opiniones de críticos, músicos y aficionados) se tendiera a identificar con el jazz tanto el uso del formato de gran orquesta como el empleo de la corchea de swing, la improvisación y el uso de armonía moderna. El empleo de estos recursos fue asociado al jazz, sin duda constituyendo procedimientos pioneros en los territorios de la música popular que se implementaron en el jazz desde principios del siglo XX. Pero no es menos cierto que su impacto en el resto de la llamada “música popular internacional” descansó en el hecho de ser el jazz una música gestada en Estados Unidos y exportada masivamente al resto del mundo occidental, el que, paralelamente, empezaba a ser controlado (cultural, económica y militarmente) por el país del norte.

Entramos así en la componente ideológica de nuestro objeto de estudio. Como su historiografía nos lo recuerda constantemente, el jazz es un género musical gestado en suelo norteamericano, y que rápidamente pasó a formar parte de la cultura popular de Estados Unidos. A mediados del siglo XX ese país se instaló como potencia hegemónica del mundo occidental, y ante el hecho de carecer de una “alta cultura” que mostrar ante el

²¹ La guitarra ejecuta las notas sol#-do#-fa#-si, mientras que la fundamental (mi) es tocada por el contrabajo y Gatica entona la séptima del acorde (re).

mundo, se optó por exportar su cultura popular (Brünner 2002: 153). Esto fue vehiculado por el mercado y la industria cultural norteamericana.

Entrando al siglo XX, Estados Unidos no tenía un Beethoven o un Stravinsky para exhibir ante el mundo. Pero sí tenía una cultura popular, rápidamente modelada por los medios de comunicación masiva y exportada a los mercados internacionales. Una circunstancia decisiva en este proceso fue que Estados Unidos estuvo desde un primer momento a la cabeza en el desarrollo de las telecomunicaciones. En ese contexto, la industria discográfica, la radiodifusión, el cine y la televisión fueron fundamentales para que el mundo occidental conociera y adoptara los productos culturales que exportaba Estados Unidos²².

Al imponer sus músicas en el mercado internacional Estados Unidos también impuso su discurso respecto de la música. Por ejemplo, desde su origen a fines de la década de 1960, el término *fusión* fue definido como “la combinación del jazz con cualquier tipo de música popular” (Gridley 1988: 609), aunque tal definición no fuese operativa fuera de Estados Unidos. Al estar enunciada desde el particular punto de vista norteamericano, esa definición no funciona de manera consistente en el contexto latinoamericano. Si consideramos lo que en América Latina se entiende por fusión en el área de la música popular, es muy probable que nos hallemos con propuestas musicales que no giran necesariamente alrededor de una práctica del jazz, ni que derivan obligatoriamente de este género (Menanteau 2006: 122-123). Dicho de otra manera, para hacer música de fusión en América Latina, la presencia del jazz no es una condición *sine qua non* , como sí lo es en la definición norteamericana de *fusion* .

Algo similar ocurrió con la práctica del cifrado de acordes empleado en el jazz, la mal llamada “clave americana”, como se dijo antes. Es sabido que la representación de notas musicales por medio de letras es una práctica originada en la Antigua Grecia, luego latinizada y después empleada en Europa, siendo usada en Alemania, Inglaterra y sus colonias. Durante el siglo XX Estados Unidos popularizó el sistema de cifrado con letras, en particular aquel usado para el cifrado armónico. En esta masificación tuvo un papel importante la industria cultural norteamericana, y en particular el jazz, pues como ya se dijo anteriormente, la improvisación jazzística se cimentaba en la secuencia armónica y había que ser precisos y prácticos al momento de abordar su notación. Así fue como el uso del cifrado armónico se transformó en la manera convencional de notación musical en la práctica del jazz. Denominar a ese sistema de cifrado como “clave americana” fue un acto de apropiación, y de proyección, como veremos luego.

Y algo similar, o análogo, ocurrió con la armonía ocupada en el jazz.

El siguiente ejemplo es una composición de Víctor Jara, con arreglos musicales de Patricio Castillo. En su introducción se nos revela el uso de un acorde cuartal. Sin embargo, no tenemos evidencia de que Jara o Castillo se hayan inspirado en *So what* para emplear ese acorde con el fin de enriquecer el arreglo musical que trabajaban en 1973. Más bien sospechamos que el referente podría venir de la bossa nova, o Heitor Villa-Lobos o, en última instancia, el impresionismo francés (ver Ejemplo musical 12).

²² Aunque nunca Estados Unidos tuvo un Da Vinci o un Van Gogh, a mediados del siglo XX el país exhibía a Andy Warhol; y aunque no podía mostrar al mundo una música como la del canon clásico-romántico centroeuropeo, sí pudo exhibir al rock and roll y su música pop en general. En tal circunstancia, el jazz norteamericano también jugó un rol importante dentro de esta problemática.

DONCELLA ENCANTADA

Víctor Jara

Expresivo

Libre

Guitarra I

Ejemplo musical 12: Introducción de *Doncella encantada* (Víctor Jara, 1973).
Arreglo musical de Patricio Castillo. Transcripción de Mauricio Valdebenito,
contenida en *Víctor Jara. Obra musical completa*.

Gracias a los medios de comunicación masiva y a las redes internacionales de la industria estadounidense, el jazz fue ampliamente difundido a lo largo del siglo XX. Con ello se difundía también la experiencia del jazz en el plano armónico. Esto favoreció la identificación de la práctica armónica del jazz (basada en su aplicación de la armonía moderna, a su vez heredera de la música clásica) como si esta fuera la “armonía del jazz”. Es decir, se confundía el procedimiento con el objeto en sí. Visto en perspectiva, hoy podemos afirmar que el jazz sistematizó e hizo propio el tratamiento de la armonía moderna, y que, al difundirse masivamente, pasó a ser un modelo de cómo trabajar la armonía en el contexto de la música popular (moderna) del siglo XX.

Paralelamente, la internacionalización del jazz implicó que sus repertorios, exponentes y procedimientos fueran conocidos en todo el mundo occidental. Músicos de diferentes latitudes podían apreciar lo que los jazzistas habían realizado en búsqueda de armonías modernas, más colorísticas y complejas. De ese modo, la receta armónica del jazz estaba al alcance de muchos auditores y músicos.

Simplificando las cosas, se podía decir que el jazz enriquecía su concepto armónico al agregar más acordes a las secuencias armónicas y, al mismo tiempo, agregar más notas a los acordes, dejando atrás el uso regular de las tríadas. Tal vez a esta abundancia de acordes y notas era a lo que se refería Carlos Lyra en la canción citada al principio de este artículo: “Para no ser un samba con demasiadas notas”. Aquello entendido en el contexto de su defensa de la autenticidad de su música local ante la invasión del jazz como referente modernista. Pero ya hemos constatado que el concepto y la práctica de una armonía moderna en el siglo XX no se gesta en el jazz, sino en la música clásica. Y fue desde su posición de privilegio en el mercado internacional de la música popular, que el jazz mostró al mundo su *modus operandi*, tanto en relación con la armonía como en la notación del cifrado armónico.

Algunos párrafos más arriba hemos empleado la palabra “enunciar” para referirnos al gesto de la industria musical norteamericana que buscaba denominar y definir la práctica de la música de fusión. Ese término, enunciar, no es del todo inocente, ni tampoco es neutro. El lingüista Michael Halliday afirma que es la lengua la que crea y transforma la realidad, y no al revés: “Es la gramática (...) la que moldea la experiencia y transforma nuestras percepciones en significados (...) es decir, la gramática hace posible el significado y también pone límites a lo que se puede querer decir” (Halliday 2001: 179). En una línea similar, el también lingüista Claude Hagège manifiesta que “el idioma estructura el pensamiento

de un individuo. Imponer su idioma es también imponer su forma de pensar” (Hagège, 2012). Pero Hagège va aún más allá al afirmar que el idioma inglés es portador de cierta ideología neoliberal:

“Estados Unidos siempre ha creído que sus valores son universales (...) y por otra parte cree que formatear las mentes es la mejor manera de vender productos estadounidenses. ¡Tenga en cuenta que el cine representa su posición de exportación más importante, mucho antes que las armas, la aeronáutica o la informática! De ahí su deseo de imponer el inglés como idioma mundial” (Hagège 2012).

Estos razonamientos que provienen de la lingüística son una advertencia respecto de la atención que debemos poner al uso de las palabras, conceptos y definiciones venidos de otra cultura. En particular si pertenecemos a la zona subordinada de nuestro mundo, aún segregado y globalizado en términos económicos.

En la medida que los estudios concernientes a música latinoamericana insistan en entender la aplicación de la armonía moderna como sinónimo de “armonía del jazz”, estos estudios seguirán siendo un reflejo del colonialismo discursivo y un freno a la autonomía del pensamiento generado en las sociedades subalternas.

BIBLIOGRAFÍA

ABROMONT, CLAUDE

2005 *Teoría de la música. Una guía*. México: Fondo de Cultura Económica.

ACOSTA, LEONARDO

2014 *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.

BERENDT, JOACHIM

1986 *El Jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*. México: Fondo de Cultura Económica.

BISWELL, JORGE KENT

2000 “Incidencia de la música popular en el jazz y trascendencia hacia la música erudita”. Ponencia presentada en el III Congreso IASPM-AL. Bogotá, Colombia.

BRÜNNER, JOSÉ JOAQUÍN

2002 *Globalización cultural y posmodernidad* [primera edición 1998]. Santiago: Fondo de Cultura Económica Chile S.A.

CAYO, JUAN SEBASTIÁN

2016 *Armonía moderna. Técnicas de rearmonización y modulación: Desarrollo y aplicación en la música popular del siglo XX*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

COLLIER, JAMES LINCOLN

2002 “Jazz”. *The New Grove Dictionary of Jazz*. Barry Kernfeld (editor). Londres: MacMillan Publishers Limited. Vol. 2, pp. 361-389.

GRIDLEY, MARK

1988 “Jazz-rock”, *The New Grove Dictionary of Jazz*. Barry Kernfeld (editor). Londres: MacMillan Publishers Limited. vol. 1, p. 609.

HAGÈGE, CLAUDE

2012 Entrevista en *L'Express*, https://www.lexpress.fr/culture/livre/claude-hagege-imposer-sa-langue-c-est-imposer-sa-pensee_1098440.html [acceso: 23 de abril de 2020].

HALLIDAY, MICHAEL

2001 “New ways of meaning: the challenge to applied linguistics”. En Alwin Fill y Peter Mühlhäusler (editores). *The ecolinguistics reader: language, ecology and environment*. Londres-Nueva York: Continuum, pp. 175-202.

HODEIR, ANDRÉ

1956 *Hommes et problèmes du jazz. Suivi de la religion du jazz*. Paris: Portulan.

HOERÉE, ARTHUR

1927 “Le jazz”, *La Revue Musicale*, 8/11, pp. 213-241.

MEDAGLIA, JULIO

2006 “Balance(o) de la bossa nova”, *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Augusto de Campos (editor). Buenos Aires: Vestales.

MENANTEAU, ÁLVARO

2006 *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho libros Editores.

NICHOLSON, STUART

2005 *Is jazz dead? (or has it moved to a new address)*. Nueva York: Routledge.

PARTY, DANIEL

2018 “Inolvidables con Lucho Gatica (1958): Un tributo jazzístico a la canción mexicana”, *Revista Musical Chilena*, LXXII/229 (enero-junio), pp. 107-130.

SCHULLER, GUNTHER

1958 “Sonny Rollins and the challenge of thematic improvisation”, *Jazz Review* 58 (noviembre), pp. 6-11.

STRUNK, STEVEN

1988 “Harmony”, *The New Grove Dictionary of Jazz*. Barry Kernfeld (editor). Londres: MacMillan Publishers Limited. vol. I, pp. 485-496.