



UNIVERSIDAD DE JAÉN

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE
LA EDUCACIÓN
DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA EXPRESIÓN
MUSICAL, PLÁSTICA Y CORPORAL**

TESIS DOCTORAL

**INNOVACIONES MELÓDICAS-ARMÓNICAS
EN LA IMPROVISACIÓN JAZZÍSTICA. UN
RECORRIDO A TRAVÉS DEL BODY AND
SOUL. 1935-1945**

**PRESENTADA POR:
JUAN CACHINERO ZAGALAZ**

**DIRIGIDA POR:
DRA. DÑA. M^a LUISA ZAGALAZ SÁNCHEZ
DRA. DÑA. MARÍA DEL VALLE DE MOYA MARTÍNEZ**

JAÉN, 4 DE JUNIO DE 2010

ISBN 978-84-8439-597-3

Nombre y apellidos del autor:

JUAN CACHINERO ZAGALAZ

Título de la Tesis Doctoral:

INNOVACIONES MELÓDICO-ARMÓNICAS EN LA IMPROVISACIÓN JAZZÍSTICA.
UN RECORRIDO A TRAVÉS DEL BODY AND SOUL. 1935-1945

I.S.B.N.:

978-84-8439-597-3

Fecha de Lectura:

4 DE JUNIO DE 2010

Centro y Departamento en que fue realizada la lectura:

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
Departamento de Didáctica Expresión Musical, Plástica y Corporal

Composición del Tribunal/Dirección de la Tesis:

Dirección de la Tesis	Dra. Dña. M ^a Luisa Zagalaz Sánchez Dra. Dña. María del Valle de Moya Martínez
Presidente/a del Tribunal	Dr. D. Pedro Galera
Vocales	Dra. Dña. Julia Bernal Dr. D. Gerhard Putschölg Dra. Dña. Mery Israel Saro
Secretario/a	Dra. Dña. Mercedes Castillo Ferreira

Calificación Obtenida:

SOBRESALIENTE CUM LAUDE POR UNANIMIDAD



UNIVERSIDAD DE JAÉN

tesis doctoral

Resumen

Introducción

A lo largo de la Historia, la percepción y expresión del arte musical han ido cambiando, acordes con las épocas que las han visto deslizarse por el tiempo. Una investigación histórico – musical precisa del regreso a otras etapas con el fin de buscar aquellas respuestas a los interrogantes que surgen en el momento actual. La misión de la historiografía es preservar todo aquello que contuvo una esencia artística; y por esta magia vale la pena la lucha contra el tiempo en el empeño de conseguir que la obra de arte recobre, en el presente, la vida que tuvo en el pasado.

La investigación que hemos llevado a cabo para la realización de esta tesis doctoral, pretende ofrecer una visión clara y atractiva sobre determinados aspectos del Jazz; dar respuestas y abrir nuevas perspectivas sobre la percepción, estudio y análisis del desarrollo estilístico vivido por la música jazzística¹, gracias a la labor de los improvisadores norteamericanos de este género musical entre los años 1935 y 1945.

Nuestro estudio ha buscado una aproximación holística al nuevo vocabulario musical, específico y propio, creado principalmente a través de la improvisación, en la década comprendida entre 1935 y 1945. Éste será nuestro principal foco de interés, ya que gran parte de las fuentes consultadas sobre el estilo, consideran esta etapa como el sustrato fundamental sobre el que se produjo la génesis del Jazz moderno.

La metodología utilizada consiste, fundamentalmente, en la transcripción y análisis comparativo de distintos solos grabados durante los años seleccionados, en lo que pudiéramos llamar un trabajo de *paleografía acústica*. Para conseguir este fin, se eligió como base del estudio un tema muy representativo de la época: *Body and Soul*. El objetivo

¹ Entrada propuesta para la próxima edición, vigésimo tercera, del Diccionario de la Lengua Española. (R.A.E.)

principal fue observar el estado inicial del lenguaje melódico – armónico jazzístico y su evolución, así como las principales innovaciones que se produjeron en el mismo durante este periodo.

Aclaremos que por lenguaje melódico – armónico nos referimos al conjunto de aplicaciones², usadas por los improvisadores de Jazz del momento, como herramienta para enriquecer, de forma creativa, su discurso musical en los solos *improvisados*.

Para completar nuestra investigación fue necesario ir encajando de forma paulatina, en el seno de un recreado escenario artístico y social estadounidense, los datos obtenidos en los diversos análisis realizados con la finalidad de generar un mosaico múltiple y fidedigno, tanto en lo musical como en lo humano.

Justificación

Emprender una investigación, independientemente de su tipología y naturaleza, implica disponer de ciertos elementos indispensables. Entre ellos destacan el trabajo, la paciencia, el orden y, por encima de todo, un profundo amor por el tema abordado. Los sacrificios requeridos se suelen ajustar a personas y circunstancias, por lo que el trayecto iniciado por cada individuo será como la propia vida: único, personal e irrepetible.

Los riesgos, al igual que en cualquier ciclo vital, son otro factor determinante en un proyecto de semejante calibre. Los tropiezos, pérdidas, desorientación, pistas falsas, o el propio agotamiento físico y mental, están al acecho y no es posible evitarlos; también forman parte del proceso y hay que aceptarlos como tal, sabiendo aprender de los errores. Afortunadamente, la misma energía que impulsa a afrontar un trabajo de la magnitud de

² Superposiciones de acordes, usos armónicos desarrollados de forma horizontal a través de los despliegues melódicos, sustituciones o usos de determinadas escalas.

una tesis doctoral es la que se encarga de sostener, apoyar y dar continuidad a la idea en el tiempo, y dicha energía dimana de la pasión del investigador por su tema de estudio.

En nuestro caso concreto, cabría preguntarse el por qué de una elección sobre un tema relativo al Jazz, cuando España, a pesar de contar con importantes músicos y notables Festivales de este ámbito en los últimos tiempos, no ha destacado especialmente en su apoyo a la cultura jazzística. Muestra de ello es que, en la actualidad, las titulaciones oficiales de Jazz en Centros Musicales de Educación Superior en nuestro país es prácticamente nula, así como es un hecho contrastado la inexistencia de Centros de Investigación especializados en este ámbito.

A nivel personal, lo que inicialmente se planteó como una afición ligada a la expresión musical a través de este género musical, se fue convirtiendo, poco a poco, en una necesidad imperiosa de saber y profundizar en determinados aspectos e interrogantes a los que no se hallaba respuesta en la información disponible a primera mano. Esto motivó el inicio de una búsqueda orientada a desentrañar, en la medida de lo posible, todas y cada una de las cuestiones que iban surgiendo a medida que la inmersión en este nuevo universo sonoro del Jazz se hacía más y más profunda. Pero, como comentamos previamente, el acceso a la información no resulta sencillo; y en ocasiones, roza lo imposible.

En primer lugar, es necesario aclarar que la mayor parte de los libros escritos por especialistas, que engrosan la lista de *bibliografía clásica* para un investigador de Jazz, no se encuentran en ningún otro idioma que no sea el original, habitualmente el inglés. Además, ni su localización ni su adquisición fuera de Estados Unidos resultan tarea fácil. Se impone, como único camino para acceder a dicha información, la *importación* (con toda la problemática que arrastra un traslado bibliográfico transoceánico) o bien el desplazamiento físico del investigador al país de origen del Jazz para acceder estas fuentes.

Si éste es el decepcionante escenario en el que nos movemos en lo referente a aspectos puramente bibliográficos, la realidad se recrudece cuando intentamos acceder a la información fonográfica. Salvo algunas colecciones privadas y ciertas compilaciones existentes en formato CD, y con la excepción de algunos Centros de Investigación europeos de envergadura (como el *Jazzinstitut* de la ciudad alemana de Darmstadt), la carencia de fuentes sonoras fuera de Estados Unidos, hacen casi imposible el inicio de cualquier tipo de investigación jazzística, ya sea de tipo histórico (teórico) o de tipo analítico – auditivo (práctico).

Afortunadamente, las nuevas tecnologías cumplen su función de facilitar y transmitir el acceso a los distintos tipos de información. Y a través de esta vía, tras años de inmersión cultural *virtual*, fue posible generar unos contenidos y criterios mínimos, accesibles a investigadores de diferentes puntos del planeta. De este modo, descubrimos que determinadas preguntas no obtienen respuesta en un contexto cultural concreto porque le es ajeno; ellas mismas impelen a buscar sus correspondientes respuestas en el lugar donde surgieron. Se impone pues el desplazamiento físico y conceptual al lugar de origen, a su epicentro, para establecer un contacto vivo con esa cultura que nos es ajena, aunque no indiferente.

Tras derribar estas barreras iniciales, se genera una perspectiva que puede llegar a tener la misma validez que la de un investigador originario. Incluso esta desventaja inicial se puede transformar en un elemento a favor del investigador foráneo, ya que algunos aspectos que se dan por sobreentendidos en la cultura que los ha originado, se convierten en invisibles a sus propios ojos, debido a su presencia constante y cotidiana. Pero ante la nueva mirada del investigador *extranjero*, adquieren otros relieves, al ser analizados por éste desde un prisma diferente.

Desde esta óptica característica, observamos que uno de los elementos fundamentales del Jazz, la improvisación, era una constante y elemento recurrente en la mayor parte de la literatura jazzística disponible. Sin embargo, y dado el peso específico del concepto en la

evolución del Jazz hasta su consolidación como arte, nos sorprendió no encontrar respuestas convincentes y homogéneas a una serie de preguntas tales como: ¿qué es la improvisación jazzística?, ¿cómo funcionan sus mecanismos?, ¿cómo se puede abordar su estudio?

Cabe la posibilidad de que la naturaleza espontánea y abstracta de la improvisación haya dificultado su estudio y percepción por parte del mundo académico. Precisamente esa realidad abstracta y la ausencia de respuestas directas fueron lo que nos incitó a iniciar la búsqueda. La improvisación se convirtió, por tanto, en el objetivo de nuestras pesquisas, las cuales nos llevaron a idear una metodología adaptada a las peculiaridades del trabajo. Al tratarse de elementos *improvisados*, se impuso la transcripción musical como procedimiento esencial de investigación, con el fin de realizar análisis posteriores utilizando las partituras generadas. Para realizar este proceso, era necesario definir la búsqueda y establecer los márgenes, por lo que se marcaron tres parámetros básicos sobre los que se sustenta toda la investigación.

Estos parámetros básicos, que fueron emergiendo conforme avanzábamos en el estudio de la bibliografía y discografía que teníamos a nuestra disposición, fueron los siguientes: el tema musical *Body and Soul*, la acotación cronológica de la década de 1935 a 1945 y el papel desempeñado por un grupo de improvisadores en los márgenes previamente establecidos. Detallamos, a continuación, el por qué de la elección de cada uno de los mencionados parámetros, a través de los cuales se inicia nuestro viaje personal, dedicado a indagar en la esencia de uno de los elementos más importantes del Jazz: la improvisación.

Body and Soul

“Because a recording by Coleman Hawkins that was almost immediately recognized as a Jazz landmark, the song [Body and Soul] become a standard

part of the repertoire of the improvising soloist. [...] Except for How High the Moon and, possibly, Stardust, there have been more improvised solos of Body and Soul than any other song.”³

La elección del tema *Body and Soul* como eje central del recorrido de nuestra investigación viene determinada por distintos parámetros. El primero y principal es el hecho de haber sido uno de los temas más interpretados y grabados en la historia del Jazz. Este hecho fue acentuado por el gran éxito que obtuvo la famosa versión de Coleman Hawkins (1939) entre público, crítica y músicos. La popularidad de esta grabación marcó un hito en la historia de la improvisación, en el desarrollo del vocabulario jazzístico y en la emancipación y aceptación del Jazz instrumental. También incrementó el número de interpretaciones posteriores del tema y posibilitó su consolidación en el repertorio de *standards*⁴ sobre los que se ha construido el arte del Jazz. Este aumento de interpretaciones derivó, lógicamente, en un mayor número de grabaciones, eje vertebrador de nuestra investigación.

Otro aspecto de gran interés es la morfología interna del tema en términos armónicos y estructurales. La secuencia de acordes y la tonalidad original de la canción *Body and Soul*, Re bemol mayor, hacen de ella una superficie propicia para la experimentación en distintos aspectos musicales por parte de los músicos más avanzados. Dizzy Gillespie, figura de gran peso en este periodo de transición, solía practicar sobre los acordes de *Body and Soul* a mediados de los años treinta, subiendo medio tono después de cada vuelta completa hasta regresar a la tonalidad original⁵.

³ “Debido a una grabación realizada por Coleman Hawkins que fue casi inmediatamente reconocida como un claro ejemplo de Jazz, la canción [Body and Soul] se convirtió en una parte estándar del repertorio del solista improvisador [...] Con la salvedad de How High the Moon y Stardust, es posible que haya más solos improvisados sobre Body and Soul que sobre cualquier otra canción” en WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York, Oxford University Press, p. 427.

⁴ Apartado detallado sobre el concepto *standard* en el Capítulo II.

⁵ DEVEAUX, S. (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, p. 69.

También destaca la reflexión proporcionada por Henry Martin, quien afirma que la velocidad a la que se presupone un tema condiciona la improvisación sobre el mismo⁶. En este sentido, los temas con un tempo elevado requerirían al improvisador un mayor empleo de fórmulas *precompuestas*⁷, debido a que la velocidad en la sucesión armónica dificulta el enlazar ideas conscientes acorde tras acorde. Sin embargo, un número lento propicia la búsqueda armónica consciente, gracias a la mayor distancia entre acordes por lo dilatado del tempo y la posibilidad de discernir con mayor claridad las armonías de origen y de destino, siendo éstas engarzadas con mayor precisión e intencionalidad a través de las líneas trazadas en el desarrollo melódico.

Ha sido imprescindible la utilización de otros registros fonográficos de la misma época para completar la información aportada por los análisis realizados sobre nuestro tema de estudio. De una parte, la inexistencia de grabaciones de *Body and Soul* a cargo de figuras relevantes (como el ya mencionado Dizzy Gillespie) ha sido compensada con la elección puntual de otras canciones, como *Stardust*. Gracias a estas piezas, se ha podido extraer información de gran importancia, en unas condiciones armónicas y estilísticas muy similares a las producidas en *Body and Soul*. De otra parte, la escucha sistemática y la transcripción parcial de estos otros temas de la época, grabados por los mismos músicos, nos han servido para demostrar y cohesionar nuestros descubrimientos y hallazgos musicales, siempre insertados en su correspondiente contexto histórico, cultural y humano.

A modo de pequeña conclusión, destacamos que el investigador de Jazz convive con algunos elementos negativos en este campo de estudio como, por ejemplo, la carencia de una amplia perspectiva histórica, debido a la relativa juventud del género y a la proximidad temporal de los eventos musicales que se analizan. Pero, en compensación, también goza de diversas ventajas, como el hecho de tener acceso a ejemplos sonoros que, aunque representen una pequeña parte del gran número de ejecuciones musicales que se

⁶ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

⁷ Ibid.

produjeron, son suficientemente valiosos y significativos en cuanto a contenido e información proporcionada.

Marco temporal: la década de 1935 a 1945

Los márgenes cronológicos establecidos en esta investigación vienen determinados por distintos parámetros y sucesos de alta importancia. La fecha de 1935 es un hito en la historia del Jazz debido al éxito cosechado por Benny Goodman en la sala *El Palomar* (Los Ángeles, California), hecho que dio paso a la Era del *Swing*, entendida como un fenómeno musical de masas. Este acontecimiento convirtió al Jazz en la música de toda una generación, adaptando el oído del público a los sonidos y armonías jazzísticas, universalizando texturas, ritmos, armonías y la estética del estilo, rompiendo las barreras transoceánicas para acabar instalándose en las vidas de multitud de personas en todo el mundo.

Por otra parte, 1945 está considerada de forma casi unánime como la fecha que marca el inicio oficial de otra fase estilística y estética en la historia del Jazz: el *Bebop*. Algunos autores opinan que los primeros ejemplos de *Bop* surgen en 1944. Pero, generalmente, 1945 es el año en el que la consolidación del nuevo estilo resulta evidente, quedando reflejado en la literatura de la época y en grabaciones que el tiempo se ha encargado de catalogar como históricas. Es también en esta época cuando la improvisación jazzística adquirió su madurez estilística al tiempo que el Jazz recibió, finalmente, la consideración de *Arte*. Por último, el final de la Segunda Guerra Mundial fue un hecho histórico de tal importancia vital que afectó a todos los niveles de la sociedad norteamericana, incluido el ámbito cultural y musical.

Otro factor a tener en cuenta es el gran *magnetismo histórico* que la historiografía ha experimentado por este periodo. La nueva consideración del Jazz, convertido en un fenómeno musical de masas, atrajo la atención de los medios de comunicación (también

en pleno desarrollo y expansión), con la consiguiente acumulación de material audiovisual conservado producido durante esos años. El Jazz se había convertido en uno de los elementos principales de la música comercial de la época⁸, lo que pudo desviar la atención sobre elementos de gran importancia para etapas posteriores, como la verdadera naturaleza, origen y evolución de la improvisación, solapada y oscurecida por la brillantez del glamoroso mundo del *Swing*.

Independientemente de la popularidad alcanzada por el *Swing* y de la mayor o menor percepción de los avances ocurridos en la improvisación, se produjo un hecho histórico durante los años estudiados que mermó el número de grabaciones conservadas. Nos estamos refiriendo a la huelga del sindicato de músicos ocurrida entre 1942 y 1944. Este condicionante, que detallaremos en capítulos posteriores, ha sido nota pedal en la historiografía del Jazz, además de tener una importante repercusión en el desarrollo de nuestra investigación. Aunque el número de grabaciones de *Body and Soul* (del mismo modo que el resto de piezas coetáneas) se reduce en este periodo, afortunadamente contamos con *broadcast*⁹ realizados en estos años, además de con grabaciones *amateurs* realizadas en entornos públicos o privados, gracias a las cuales se equilibra, en cierto modo, el número de versiones disponibles durante la franja temporal tratada.

Está generalmente aceptado que, bajo los flashes que iluminaban a los directores de las grandes orquestas y a los principales cantantes y solistas, se estaba desarrollando un movimiento privado, casi clandestino, en el que los músicos con verdaderas inquietudes musicales (aparte de las propias relacionadas con el espectáculo) trabajaban a deshoras para perseguir un ideal. Lejos de los condicionantes de la música entendida como producto de consumo masivo, los músicos más *avanzados* se buscaban, tras sus compromisos profesionales con las diferentes orquestas, para compartir sus ideas y perspectivas, sus emociones y frustraciones, sin esperar nada a cambio, ni la remuneración económica ni la atención del propio público: simplemente la complicidad con el resto de instrumentistas y saciar el ego personal del solista o acompañante. Esta *negociación* se

⁸ HOBBSBAWM, E. (1998): *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*. New York: The New Press, p. 275.

⁹ *Broadcast*: Emisión radiofónica en directo.

llevaba a cabo en un contexto muy especial, la *Jam Session*, donde ningún factor externo condicionaba lo que se producía sobre el escenario o en la habitación en la que se estuviera llevando a cabo.

Antes de que las *Jams* emprendieran su camino desde Harlem hacia la Calle 52, cuando comenzaron a convertirse en parte del negocio, sus últimos responsables, los músicos que nos ocupan en este estudio, conectaron la tradición *improvisatoria*¹⁰ de los años anteriores con la aparición y consolidación del vocabulario de improvisación jazzística. A través de este complejo lenguaje, los músicos, mayormente afroamericanos, comenzaron a comunicarse.

Esta comunicación, proveniente de la frustración de los *jazzmen* al ser tratados como meros entretenedores, sirvió para blindar la sensibilidad artística a los sistemas comerciales manejados por blancos, expresando la agresividad contenida a través de elementos estilístico – musicales: un aumento del virtuosismo técnico y armónico, una nueva y compleja concepción rítmica, un incremento, más que notable, del tempo de los temas. Todos estos factores provocaron que el Jazz, entendido previamente como música de baile, abandonara este concepto, y con él, el interés masivo por este género musical, al convertirlo en una forma de expresión mucho más libre, más exclusiva y más exigente. Todo esto coadyuvó a que fuese elevado a la categoría de Arte. Un Arte que, consideramos, todavía hoy no está lo suficientemente valorado.

El factor humano: los solistas

Gran parte del material disponible para el estudio del Jazz ha sido realizado por historiadores o críticos, ya que la Musicología no ha posado sus ojos seriamente sobre el Jazz hasta tiempos recientes. Por tanto, la información que encontramos en las diversas

¹⁰ Usamos el término *improvisatorio/a*, como traducción de la palabra inglesa *improvisational*, ya que no está recogida en el Diccionario de la Lengua Española y no encontramos ningún vocablo en castellano que satisfaga plenamente el significado que posee dicho término en inglés.

obras de referencia citadas sobre el papel desempeñado por los diferentes músicos, debe ser tomada con cierta cautela. Los análisis que determinan qué músico era más avanzado o cuál era más transgresor suelen deberse, simplemente, al resultado de una escucha atenta o a transcripciones muy puntuales. Esta tendencia de aproximación al Jazz comienza a disiparse, afortunadamente, gracias a las investigaciones y escritos de autores como Schuller, Woideck, Owens, Porter y DeVeaux.

Así pues, la revisión bibliográfica llevada a cabo en el presente estudio ha resultado fundamental para esbozar una lista de músicos susceptibles de ser estudiados. Este esbozo inicial se completó a través de ciertas preguntas incluidas en las entrevistas (de elaboración propia) realizadas a distintos especialistas actuales: Henry Martin, Dan Morgenstern, Wolfram Knauer y Scott DeVeaux. Su percepción, actual y de contrastado peso en el mundo de la historiografía del Jazz, ha ayudado a una mayor y mejor comprensión del papel histórico desempeñado por los distintos músicos involucrados en el desarrollo del vocabulario melódico – armónico de la improvisación jazzística.

Todo el proceso de selección previamente expuesto, ha ido acompañado por una escucha sistemática de las grabaciones que recogían la obra de los músicos citados en los años estudiados. De estas grabaciones, se realizaron transcripciones puntuales de aquellas piezas más interesantes para los objetivos que pretendíamos. Con esto, se contrastaba toda la información desprendida tanto de la bibliografía estudiada como de las entrevistas mantenidas. Así, se generaba un contexto para el entorno de la época de estudio que envolviese las interpretaciones de *Body and Soul* de los músicos seleccionados y así analizar las innovaciones melódico – armónicas y los avances producidos en la improvisación. En esta selección de músicos también hemos querido innovar y ofrecer un nuevo enfoque respecto a la ubicación estilística de ciertos intérpretes. Es el caso de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Su posición central en la consolidación y explosión del *Bebop* como fenómeno artístico y musical han enturbiado la importancia de su papel como figuras de transición del *Swing* al *Bebop*. Su obra temprana, en ocasiones tachada de inmadura, revela una conexión con los últimos años del *Swing* no contemplada,

generalmente, por la historiografía jazzística. Desde estas páginas queremos reivindicar a los Parker y Gillespie que desarrollaron su actividad en el contexto del *Swing*, así como el papel que desempeñaron en esta transición estilística. Consideramos que este enfoque completa el conjunto de músicos determinantes para el nacimiento y consolidación del nuevo estilo, así como la madurez del vocabulario de improvisación asociado al Jazz, responsable, en gran medida, de la percepción general de éste como Arte.

Objetivos

En la presente tesis doctoral nos hemos propuesto la consecución de los objetivos que detallamos a continuación. Éstos obedecen a un estudio de tipo cualitativo, llevado a cabo mediante la selección de determinadas obras jazzísticas de especial relevancia, la localización de dichas obras en grabaciones, las transcripciones de las mencionadas grabaciones, el análisis teórico – técnico de las mismas y su contextualización histórica y cultural, para finalmente establecer unas conclusiones firmes y demostrables científicamente.

Así, se ha pretendido:

- Ofrecer una nueva visión sobre una época del Jazz (1935 – 1945), fruto del análisis auditivo y del estudio de diferentes versiones del tema *Body and Soul*, observando el desarrollo estilístico producido en los improvisadores y las innovaciones apreciadas en el lenguaje melódico – armónico.
- Clarificar el papel histórico ejercido por los músicos implicados en la transición del *Swing* al *Bebop* mediante el análisis comparativo de sus obras.

- Ubicar en el tiempo, de forma aproximada, la aparición de los nuevos recursos melódico – armónicos presentados por los improvisadores a través de las grabaciones producidas durante el periodo de estudio.
- Verificar la esencia y el grado de espontaneidad musical contenida en las ejecuciones generalmente entendidas como *improvisadas*.
- Generar una nueva línea de estudio del Jazz, no mediante sus compositores, obras o fases, sino a través de la evolución de la *improvisación*, entendida como un nuevo tipo de arte dentro de este género musical.

Metodología

El desamparo académico en el que se encuentra el Jazz como forma de arte es tan endémico que hasta en su propia cuna, la mayoría de especialistas americanos actuales (Lewis Porter, Scott DeVeaux o Carl Woideck, por citar sólo a algunos), tuvieron que desarrollar sus estudios doctorales bajo los marcos de *Estudios Americanos*, *Filosofía y Estética de la Música* o incluso *Etnomusicología*. Al contrario de lo que se podría pensar en un primer momento, las investigaciones sobre el Jazz contienen un alto grado de exotismo. Aunque existen multitud de escuelas de música y universidades, con facultades especializadas que ofertan programas educativos destinados a la práctica de este estilo musical, (algunas de ellas de gran renombre, como la bostoniana *Berkley School of Music* o el californiano *Musicians Institute of Technology*), en la actualidad, el Jazz protagoniza un frágil papel en la cultura norteamericana¹¹.

Pese a no gozar de ese status de música “cultura”, la historiografía y el estudio del Jazz se han ido abriendo paso a través del muro pertrechado por los que olvidan que la ciencia musicológica tiene, aproximadamente, la misma edad que el propio Jazz. Los trabajos de

¹¹ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 444.

estudiosos como Panassié, Odeir, Tirro, Stearns, Gioia, Feather, Morgenstern, Martin, o los mencionados en el párrafo anterior, han ido generando una base estratificada de conocimientos sobre la que hoy día se sustenta la realidad de los Estudios Jazzísticos. La manera de preservar este patrimonio musical, con sus características propias y específicas, requiere una aproximación orgánica, utilizando los mecanismos existentes y, a la vez, mostrando sensibilidad y capacidad de reaccionar ante situaciones histórico – musicales que no se habían producido previamente en el transcurso de la Historia de la Música Occidental, tradición de la que el Jazz formó, forma y formará parte.

Justificación metodológica

Metodología es el *conjunto de modos de obrar o proceder con un determinado orden en el quehacer de la investigación que se sigue para llegar a un conocimiento [...] y ese modo de obrar está guiado por una premeditada organización globalizadora que se deriva de la concepción que se tiene de la disciplina.*¹²

La metodología, como herramienta de uso obligado a la hora de llevar a cabo un estudio de cualquier materia con pretensiones científicas, debe ajustarse a la propia esencia del objeto estudiado. En este sentido, dado el grado de concreción y de especialización, no es posible seguir las pautas estrictas o sistemáticas ofrecidas por métodos cuantitativos. Se impone, pues, desarrollar una metodología cualitativa, integrada de forma ecuánime y coherente a través del método histórico y del método teórico – práctico. Histórico, en lo relativo a la localización y estudio de documentos, así como en la posibilidad de establecer afirmaciones objetivas a través de la interpretación de los datos ofrecidos por los mencionados documentos. Y teórico – práctico, en lo referente a extraer información teórica, científica y detallada sobre las transcripciones y su análisis utilizando el sistema teórico musical actual.

¹² SÁNCHEZ PRIETO, S. (1995): *¿Y qué es la historia? (Reflexiones epistemológicas para profesores de Secundaria)*. Madrid: Siglo XXI de España, p. 188.

El tipo de datos que se han recopilado son variados y de distinta naturaleza. A través de la búsqueda bibliográfica y las entrevistas, hemos alcanzado una visión poliédrica de las distintas caras de la realidad histórica, musical y jazzística de la época estudiada. Por medio de las transcripciones, hemos entrado en contacto con una realidad mucho más objetiva en un primer momento, aunque también sujeta a la interpretación subjetiva. Al conocer al detalle el contenido de las improvisaciones sobre una base armónica determinada, se han podido extraer conclusiones empíricas sobre usos concretos enmarcados dentro del ámbito de la teoría musical.

La suma de ambas vertientes de información, la interpretación histórica y el análisis musical, es el resultado con el que se ha pretendido alcanzar los objetivos previamente expuestos. Integrar de forma ecuánime ambas corrientes de información para llegar a una percepción global del fenómeno de la improvisación jazzística y del nuevo lenguaje musical generado es el fin fundamental de la investigación que se ha llevado a cabo.

Aunque todo trabajo de investigación deba ser regido con un orden y una organización interna sólida, la naturaleza cualitativa de nuestro estudio precisa de cierta flexibilidad, ya que un diseño férreo y cerrado habría limitado y condicionado letalmente el desarrollo del mismo. La disponibilidad de algunos de los entrevistados, la localización de ciertos vinilos a nivel mundial, la ubicación de algunos libros concretos o la posibilidad de visitar determinados centros de investigación harían utópico el planteamiento de seguir una secuenciación lineal, más propia de estudios de tipo cuantitativo.

Nuestra investigación se ha desarrollado envuelta en un contexto histórico, sociológico y cultural proporcionado por la bibliografía específica disponible sobre el tema, así como por las entrevistas realizadas en el pasado por otros especialistas y las que hemos realizado exclusivamente para este estudio. Generar este marco conceptual e histórico, además de constituir un soporte académico sobre el cual envolver la investigación, ha sido fundamental para la correcta interpretación de los datos ofrecidos por las transcripciones musicales. Transcripciones que, a su vez, son la representación visual de los registros

sonoros (es decir, las grabaciones seleccionadas) y que permitieron, al plasmarse en las partituras convencionales con que hoy día se trabaja musicalmente, poder efectuar un análisis técnico en profundidad.

Para obtener datos de contenido empírico, ha sido necesario emprender un largo proceso de selección, ubicación, extracción auditiva, verificación y análisis melódico – armónico sobre la secuencia de acordes dada. Esta última fase se ha realizado sobre las partituras (recogidas en los anexos), que han permitido cotejar los datos citados con los parámetros habituales de la teoría musical moderna. Además, hemos interrelacionado dicha información con las vicisitudes históricas desprendidas del material bibliográfico y de las entrevistas personales efectuadas, al incluir preguntas directamente relacionadas con los interrogantes que iban surgiendo relacionados con nuestro tema de estudio.

A continuación detallamos los bloques básicos en los que hemos estructurado nuestro trabajo de investigación.

Procedimientos

Recopilación

Como ya hemos dicho, el trabajo de investigación se ha vertebrado alrededor de las distintas versiones de la popular canción *Body and Soul* (con música de Johnny Green), además de otras interpretaciones y grabaciones producidas en la cronología seleccionada. Se ha dado el caso de que alguno de los músicos seleccionados no grabara el mencionado *Body and Soul*, por lo que fue necesario buscar otras grabaciones de otros temas para sustituir a éste, con la finalidad de estudiar el estilo musical y observar la evolución personal del lenguaje melódico – armónico de los citados músicos e interrelacionarlo con el ambiente del momento, para así estar capacitados a la hora de extraer unas conclusiones bien fundamentadas.

Por tanto, nos vimos en la situación de tener que ir alternando la búsqueda de información en distintos frentes, tal y como relatamos a continuación:

- **Rastreo bibliográfico:** Este apartado ha consistido en la localización de todo el material bibliográfico disponible sobre la época concerniente al tema de la investigación. Se han estudiado tanto obras específicas de literatura jazzística como obras más generales de Historia Universal, Historia de Estados Unidos e Historia de la Música del s. XX. También se incluyen los artículos publicados en revistas científicas sobre improvisación, la transición del *Swing* al *Bop* o sobre alguno de los músicos que tuvieron un papel destacado en dicha transición.
- **Rastreo fonográfico:** En esta fase se han buscado todas las grabaciones disponibles del tema *Body and Soul* en el marco temporal trazado. También se han localizado otros registros de los mismos autores de interés, con el fin de tener más material para contrastar los datos ofrecidos por esas grabaciones. Hay que resaltar que este trabajo fue lento y pesado, debido a la dificultad de contactar con el escaso, pero diverso, número de archivos, tiendas y coleccionistas privados, habitualmente con unos sistemas de catalogación variopintos y no homogeneizados. También han entrado en juego en este rastreo las grabaciones privadas de época, no catalogadas y de muy difícil acceso.
- **Entrevistas:** En este apartado destacan los fondos del JOHP (Jazz Oral History Project), formados por 120 entrevistas de larga duración (entre 5 y 35 horas cada una), realizadas entre 1972 y 1983 a alguno de los principales músicos que han configurado la historia del Jazz. Estos archivos fonográficos se encuentran disponibles en el Centro de Investigación más importante a nivel mundial: el *Institute of Jazz Studies*, Nueva Jersey (Estados Unidos).

Esta sección se completa con las entrevistas realizadas específicamente para esta investigación a personas con distintos perfiles. Historiadores, críticos y musicólogos

han sido el objetivo de nuestras indagaciones, en las que hemos usado series de preguntas adaptadas a puntos concretos de nuestro estudio y al perfil del entrevistado, estando abiertas para mantener al máximo el desarrollo vital del encuentro, independientemente de si éste se produjo en persona, mediante conversación telefónica o vía email, en caso de que el desplazamiento o encuentro físico no hubiera sido posible.

- Recursos visuales: Con el fin de comprender mejor la esencia y evocar la atmósfera de la época, quisimos acceder a diversos fondos visuales. Consideramos que son imprescindibles para la inmersión cultural en la época, para entenderla gracias a la sensibilidad que aportan, y necesarios para poder insertarlos dentro del presente trabajo en el lugar que les corresponda.

Proceso y análisis

La variedad de los datos recopilados ha requerido de una doble sensibilización: hacia los materiales y hacia la manera de trabajarlos. Consecuentemente, la valoración se ha realizado en dos niveles. Una primera fase relativa al análisis individual de cada uno de ellos; y una segunda fase en la que se analizaron de manera conjunta y contextualizada para interpretar, de forma general y coherente, la interrelación existente de los distintos eventos estudiados. Es decir, la interpretación puntual, estática, de cada uno de los elementos (una grabación, una entrevista, un fragmento contenido en un libro o artículo), y la concatenación de todos estos análisis concretos sobre la superficie temporal ofrecida por la acotación cronológica. Se ha realizado, pues, un análisis de mayor perspectiva historiográfica, integrando elementos de diversa procedencia, con los que hemos generado nuestra visión de los acontecimientos producidos en el periodo seleccionado.

- Bibliografía: Se ha estudiado la bibliografía disponible para profundizar en los aspectos centrales de la investigación, así como en la perspectiva historiográfica de

los mismos. Además de conocer las distintas interpretaciones ofrecidas de los hechos históricos, musicales y estéticos producidos en la época, nos ha servido como punto de partida para crear nuestra propia percepción.

- Grabaciones: A través de la escucha sistemática de las grabaciones encontradas, se seleccionaron aquellas que indicaron poseer mayor interés para su posterior transcripción, digitalización y análisis. Este aspecto ha sido el que ha arrojado una información más objetiva, pudiendo utilizar los datos obtenidos en las transcripciones analizadas para ser interpretados en relación a otros provenientes de la bibliografía.
- Entrevistas: En las entrevistas pertenecientes al JOHP se buscó comprender al Jazz a través de las personas que lo crearon, haciendo uso de toda la información contenida en las respuestas. En lo relativo a las entrevistas llevadas a cabo para fines específicos del estudio que nos ocupa, se perfilaron preguntas concretas, dirigidas a reconocidos especialistas en diferentes aspectos de nuestra investigación.

Elaboración y redacción

Una vez completadas las etapas arriba descritas, nos encontramos con una gran cantidad de información que nos permitió iniciar la compleja elaboración escrita de lo que hoy se ha convertido en la presente tesis doctoral. Tras trabajar en los diferentes campos, desarrollados según sus correspondientes procesos, sopesados, comparados y analizados entre sí, pudimos, poco a poco, comenzar a bosquejar aquello que ya empezaba a perfilarse como la estructura básica del proyecto, además de atisbar unos esbozos preliminares que podrían convertirse en las conclusiones finales.

Este pequeño germen de conclusiones reflejaba aquellos puntos de mayor interés y con mayor relación con los objetivos establecidos al inicio de nuestra investigación; aunque en el largo trayecto que tuvimos que recorrer hasta finalizar la misma, fueron surgiendo nuevas preguntas y respuestas no esperadas, así como otras potenciales y muy interesantes líneas de investigación para el futuro. La escritura de estas páginas fue surgiendo lentamente, obligada a integrar distintas tipologías de datos, buscando completar, en la medida de lo posible, ciertas inconsistencias observadas, desde nuestro punto de vista, en el mundo de la historiografía del Jazz. Todo ello, procurando una exposición clara y comprensible para el lector; y respaldada, en todo momento, por unos planteamientos críticos, serios, científicos y humanos.

Conclusiones

La cultura musical de la sociedad actual es tremendamente heterogénea. Esta afirmación se demuestra por el hecho de ser característica predominante la coexistencia de una multiplicidad de formas, estilos y géneros musicales. Un rasgo que define el concepto de la posmodernidad actual que marca nuestros tiempos es la relación creciente que vincula lo nuevo y lo actual con lo *clásico revivido*. Las nuevas versiones y reinterpretaciones que se están realizando en un intento de revitalizar la música culta del pasado, la *música clásica*, puede que se deban a que ésta ya ha agotado todas sus expectativas y se encuentra sumergida en una espiral de agotamiento de sí misma, de formas, estilos, técnicas, recursos expresivos... que dan la impresión de que se encuentra en un camino sin salida, necesitada de otros rumbos estéticos.

Esta situación de la cultura musical del presente admite diferentes valoraciones. Así, por una parte, existe una tendencia que defiende la llamada *cultura popular*, que concibe la nueva situación como un progreso respecto al pasado, porque la democratización y popularización que hoy día experimenta la cultura otorga la importancia a expresiones y fenómenos musicales que estuvieron marginados en momentos anteriores. Por otra parte,

existe la tendencia que defiende la calidad como algo inherente al concepto de *música culta*, concluyendo que la situación que vivimos supone una decadencia artístico – musical.

Es indudable que el tercer milenio ha obligado a fuertes e importantes cambios en el mundo artístico en general, quizá porque han sido también simultáneos a los múltiples sucesos originados en los diversos contextos históricos y sociales. Debemos recordar que existe una tendencia natural a valorar los aspectos del pasado con razonamientos del presente, y que esto puede llevarnos a caer en errores de juicio o falsas apreciaciones a la hora de enfrentarnos a la música actual, al escucharla para comprenderla y valorarla de forma coherente y razonada.

Sin pretender entrar, por el momento, en la confrontación planteada, un hecho incuestionable es que la música es fruto de una determinada organización de los diversos elementos sonoros que la constituyen; organización que conlleva, obligatoriamente, un acto volitivo y consciente del músico, que es capaz de manejar los mencionados elementos sonoros y de una manera objetiva, técnica y científica, producir un determinado mensaje musical. Así, la música adquiere una expresión concreta, que puede ser comprendida, provocando una interacción, como siempre ha sucedido a lo largo de la historia en cualquier época, lugar, género o estilo musical, entre compositor, intérprete y oyente. Es por esto que la *creación* y la *recreación*, la composición y la ejecución, necesitan forzosamente de la presencia de un público, lo que hace que la música siempre haya tenido una función social.¹³

Una de las conclusiones que se desprenden de nuestro trabajo de investigación es, más que una demostración científica, un acto de justicia histórica, ya que, desde estas páginas, reivindicamos una nueva y acertada consideración por parte de la generalidad del mundo académico musical en la catalogación realizada hasta la fecha respecto al Jazz. Hemos aportado, mediando datos objetivos y científicos, extraídos en su mayor parte de las transcripciones de las grabaciones seleccionadas y de su análisis, que el Jazz puede y debe

¹³ HUIZINGA, J. (1972): *Homo ludens*. Madrid: Alianza, p. 210

ostentar el rango de música elaborada, *complicada*, con unos elementos constitutivos comunes al tronco evolutivo occidental, aunque con un desarrollo personal y específico. Es decir, que se le puede considerar como *música culta* porque cumple con todos estos requisitos, motivo que justifica, sobradamente, que su estudio pertenezca al campo de la Musicología y no al de la Etnomusicología, dentro de las músicas urbanas, tal y como es su situación actual.

No sólo queremos insistir en que el Jazz merece la categoría de *música culta*. Nos atrevemos a ir más lejos e, incluso, afirmamos, que existen épocas y fases de su pasado que, tras la evolución experimentada en el tiempo, pueden recibir perfectamente el término de *Jazz Clásico*. Es decir, ya tiene su propia historia, construida a través de la obra de sus intérpretes y compositores, de la evolución e influencias y de los distintos elementos que integran esta música, y que cuenta con distintas etapas, desde las primeras manifestaciones, a principios del siglo XX, pasando por la Era del Jazz en los años 20, el *Swing* en los 30, la posterior aparición de los diferentes estilos: *Bebop*, *Cool*, *Hard*, *Free*, *Fusion*... hasta las constantes fusiones y nuevas vertientes dadas en el momento actual.

Todas estas argumentaciones nos vuelven a remitir a la idea principal: la necesidad y la conveniencia de establecer, con fundamentos científicos apropiados, una nueva ciencia musical que bien podría recibir el nombre de *Jazzología*. Esta nueva ciencia epistemológica en torno al Jazz, estaría constituida por un diverso conjunto de disciplinas académicas, con rigor científico y específico, dedicadas a realizar un estudio y análisis sólido sobre las distintas manifestaciones jazzísticas y sus influencias y repercusiones a lo largo de la historia musical occidental (por extensión nos referimos también al mundo cultural estadounidense) del siglo XX, ocupando un lugar en centros de educación musical superiores.

Consideramos que, en la medida de nuestras posibilidades, a lo largo de toda la investigación desarrollada y que ha quedado recogida en el presente trabajo, hemos conseguido demostrar que la esencia y la personalidad del Jazz indican la inmensa

magnitud que tiene como arte, sin necesidad de comparaciones con la *música clásica* o cualquier otro tipo de expresión musical, en un intento de obtener su ascenso para situarse al mismo nivel y categoría de aquellas. Al Jazz lo avala su propia tradición histórica, el alto nivel estético musical logrado, constituyendo su mejor garante el haber demostrado, sobradamente, su capacidad inherente de obligar a compositores e intérpretes a desarrollar al máximo la creatividad musical.

Siguiendo con la exposición de las conclusiones que se desprenden del trabajo llevado a cabo, queremos plantear una reflexión sobre el enfrentamiento mantenido, durante mucho tiempo, entre los conceptos y prácticas musicales referentes a improvisación y composición. Tradicionalmente, se ha entendido y considerado a la improvisación como cierta habilidad musical asociada a un desarrollo de la técnica, fuertemente vinculada a la tradición jazzística y, hasta cierto punto, infravalorada por no concedérsele la posesión de la inspiración, algo que tradicionalmente caracteriza al arte musical. A todo esto se añade el hecho de que se tiende a asociar la improvisación al Jazz, casi como si fuera un sinónimo del mismo. En el lado opuesto, la concepción de la composición como la máxima característica que determina la expresión del arte sonoro, por conjugar y elevar al máximo no sólo la técnica, sino también la estética, siendo el concepto que define toda aquella música que pertenece a la órbita de la considerada *culta*.

Por nuestra parte, consideramos que el mencionado enfrentamiento entre los conceptos de improvisación y composición son un reflejo de la dialéctica de dos posturas antagónicas sobre la consideración de la Música, que se establece y mantiene en las dos grandes ciencias que la estudian, la Etnomusicología y la Musicología, consideradas por algunos como disciplinas opuestas en determinados aspectos, ya que el rango concedido a la Musicología (estudio de toda la trayectoria histórica de la *música culta de la tradición occidental*) suele ser estimado superior y de más prestigio que el otorgado a la Etnomusicología (la “Cenicienta” de los estudios musicales, por centrar su investigación en las músicas folklóricas y populares, las músicas urbanas y todas aquellas de tradición oral y no escrita). Es ésta también una dialéctica que establece confrontaciones, ya que forja

distintas categorías entre técnica y estética, olvidando que ambas acciones deben actuar y participar unidas, por estar obligadas a concurrir de forma conjunta en la creación artístico – musical, ya que son dos categorías inherentes, necesarias y que deben estar presentes en la materialización del arte sonoro.

Quizás un motivo del conflicto establecido entre ambas disciplinas, impidiendo, hasta el momento, la entrada del Jazz dentro de la esfera de la *música culta*, puede que se deba a la propia epistemología científica que, tradicionalmente, ha configurado a la Musicología clásica. Probablemente sea ésta la que deba introducir cambios e innovaciones, sobre todo a la hora de estudiar y analizar las músicas del momento presente, admitiendo y haciendo propios los recursos que nos ofrecen las nuevas tecnologías, en un esfuerzo por adecuarse a los tiempos modernos, abandonando cierta postura involutiva, aferrada al pasado en lo referente a métodos de investigación y empeñada en la pretensión de que sea el género o estilo musical objeto de análisis el que se adapte a su metodología de estudio. Pensamos que este proceso debería ser a la inversa, siendo la ciencia la que se adelante a los producciones artísticas y se amolde, en todas sus circunstancias y condicionantes, a los tiempos presentes.

Regresando al concepto central que ha conducido nuestra investigación, la improvisación, podemos asegurar que la forma de improvisar depende de la originalidad y competencia del músico, ya sea improvisando sobre una melodía ligada a una progresión armónica previa o desarrollando más libremente su propia musicalidad y creatividad. Un improvisador competente posee un dominio profundo y muy arraigado del vocabulario musical jazzístico, obtenido por un conocimiento total de la tradición, a la que es capaz de incrementar e innovar, de posibilitar que se desarrolle, gracias a su propia habilidad y musicalidad.

Por tanto, es una conclusión muy probable y plausible el hecho de que el improvisador jazzístico tuvo a su favor el poder disponer de un factor que consiguió elevar la improvisación de mera técnica a la categoría de arte: la aparición de unas nuevas

estructuras musicales que eclosionaron en la consolidación de un nuevo lenguaje musical, propio y específico del Jazz, conformado bajo los auspicios de unos condicionantes muy particulares y tremendamente novedosos en la Historia de la Música, entre los que destaca la aparición del fonógrafo y la consiguiente producción y distribución masiva de obras musicales como objeto de consumo.

Hemos demostrado sobradamente la existencia de ese nuevo lenguaje musical específico y muy elaborado, tanto artística como técnicamente, vinculado a la improvisación jazzística, que fue capaz de alcanzar un nivel de sofisticación como jamás había existido anteriormente en el devenir histórico musical en el campo de la improvisación. Por tanto, defendemos que la improvisación tiene pleno derecho a ser considerada una categoría artística, ya que su realización práctica supone creación, por muy abstracto que sea su soporte (el material sonoro) y lo tremendamente efímero de su esencia (al no quedar registrada en una partitura). Además, la improvisación entendida como una vinculación a la creación instantánea y momentánea, no carente de formación musical específica previa ni de ciertos patrones en los que sustentarse, es algo que repercute positivamente en la legitimación del Jazz como arte musical culto. En el Jazz existe improvisación y existe composición; es decir, se posee la técnica requerida y se es capaz de materializarla en una expresión artística.

Siguiendo con nuestras conclusiones finales, otro tema a tratar es todo lo referente a los aspectos armónicos incluidos en las transcripciones realizadas. Respecto a éstos, podemos concluir que la frescura innovadora con la que los músicos asociados al movimiento jazzístico trataron al sistema armónico en general, ya fuese para componer nuevas piezas o para arreglar o transformar las ya existentes, se debía, generalmente, a una falta de contacto directo con la evolución armónica de la tradición europea clásica, afirmación que, de ninguna manera, debe ser entendida como un lastre, sino, antes bien, como una liberación creativa original y propia de los *jazzmen*.

La fe en las capacidades de apreciación auditiva, en la educación y expresión, partiendo del desarrollo del oído, unido a una búsqueda visceral en la expresión de emociones, algo que había desaparecido hacía tiempo del espectro sonoro calculado de la música académica, propició un nuevo sonido, una evolución y una nueva perspectiva de horizontes armónicos; precisamente cuando la tonalidad occidental se encontraba varada, desechada por el mundo clásico, que había buscado en series sistemáticas de doce sonidos su personal camino de expresión sonora y, tras agotarlo, se encontraba de nuevo en un callejón sin salida.

Pero debemos recordar que esa emancipación armónica jazzística no se produjo en la franja temporal concerniente a nuestra investigación. Las armonías usadas en la *Era Swing* y en el *Bebop* no eran ni inéditas ni exclusivas del Jazz, aunque sobre ellas se comenzó a desarrollar su vocabulario armónico. En un primer momento, a través de la línea individual melódica mediante las improvisaciones que tomaban como base a esas estructuras armónicas. Paulatinamente, esas improvisaciones fueron expandiendo el marco armónico, que ya no podía albergar las innovaciones melódicas y, en consecuencia, armónicas, que el propio lenguaje de la improvisación estaba generando.

La actualidad nos ha regalado una nueva visión histórica que hemos denominado la *perspectiva tecnológica de las artes*. El inicio de esta nueva visión enlaza con la consolidación del fonógrafo y la producción industrial de discos en cadena. Volvemos a insistir que, precisamente cuando termina nuestra época de estudio, en 1945, es cuando las nuevas producciones jazzísticas elevan su nivel artístico gracias al desarrollo de las dificultades técnicas requeridas, habiendo alcanzado la madurez suficiente para dejar atrás su estatus de música popular e introducirse en el mundo de la música culta. Ni que decir tiene que este salto cualitativo vino determinado por la creatividad *improvisatoria* que desarrolló otro nuevo concepto: el del solista moderno. Éste se vio ayudado por los cambios producidos (tecnológicos, sociológicos, educativo – musicales...) gracias a la labor difusora realizada por los programas de radio y la comercialización de la música grabada, que repercutieron en una cierta *educación musical* del gran público, así como en el

desarrollo auditivo de este tipo de público, que comenzaba a ser capaz de comprender esta nueva música.

A partir de la década de los años 20 del pasado siglo, la aparición del fonógrafo y su tremendo desarrollo, junto con la radiodifusión y sus programas comerciales, permitieron el inicio de un proceso de auto – didactismo, tanto en los propios músicos como en el público. Entre las consecuencias directas que tuvo el fácil acceso a la música grabada podemos destacar algunos aspectos de una tipología variada. En primer lugar, de tipo comercial, ya que llevaron al establecimiento de las empresas discográficas. Así, comenzó a generarse una nueva industria que incidió de pleno en un sector de la economía, ya que no sólo creó nuevos puestos de trabajo, sino que exigió un alto nivel de profesionalización y generó riqueza. Por otra parte, permitió una difusión musical a todos los estratos de un amplísimo espectro de público, sin distinción de nivel cultural, posición económica, edad o cualquier otro factor que pudiera ser excluyente. Su misión, dejando a un lado los aspectos económicos y lucrativos (que los tuvo) fue, principalmente, la de dar a conocer todo tipo de músicas (géneros, estilos, obras, músicos, intérpretes), realizar una educación auditiva, hasta cierto punto inconsciente, pero que llenaba, en parte, el vacío existente en la época referido a la escasa presencia de una educación musical reglada dentro del sistema educativo, así como en ir creando lentamente un juicio estético – musical entre las masas. Es cierto que todos estos factores positivos tuvieron como contrapartida negativa el establecimiento de la producción de determinados estilos musicales, destinados a satisfacer la demanda propia de la *cultura del consumo*, marcados exclusivamente por fines lucrativos por encima de la producción y difusión de obras que pudieran tener mayor calidad artística pero que no fueran fácilmente vendibles.

Por último, recordar la tremenda repercusión que esta difusión de la música grabada tuvo entre los propios músicos, ya que se produjo una expansión de todas las tendencias musicales que se estaban realizando a nivel mundial, rompiendo las barreras de las limitaciones temporales y geográficas, sobrepasando las fronteras espaciales e incluso permitiendo escuchar música más allá de la asistencia a conciertos en directo o a *Jam*

Sessions. Esta difusión de la música grabada facilitó e impulsó enormemente el auto – didactismo de los propios músicos, ya que mediante la audición reiterada de determinadas obras grabadas, pudieron generar nuevas ideas, perfeccionar técnicas que ya poseían, ampliar horizontes con las aportaciones que les llegaban de las músicas realizadas por otros. Y, lógicamente, también tuvo sus repercusiones en el campo de la improvisación, ya que fue aumentando el conocimiento y la ampliación de la misma gracias a la consolidación y creación de nuevos *standards*, *tunes*, *voicings*... Hubo una rápida evolución en la producción de los músicos que empezaron a desarrollar un vocabulario *improvisatorio* específico, una nueva estética, nuevos procesos creativos, junto con una revalorización y renovada conciencia de su autoestima personal al considerarse, finalmente, artistas.

En el aspecto estrictamente analítico de toda la investigación, constituido por el corpus de transcripciones realizadas y analizadas, englobadas en su correspondiente contexto social, cultural y musical, ha arrojado una ingente cantidad de información clarificadora sobre los elementos melódico – armónicos más destacados y utilizados en el periodo cronológico seleccionado, así como de otros elementos constitutivos del lenguaje de improvisación jazzística relacionados con aspectos rítmicos y estilísticos. Los recursos utilizados por los *jazzmen* de la época se han visto reflejados en las partituras generadas. La superposición de las conclusiones desprendidas de cada uno de los tres bloques que configuran el Capítulo específico han revelado la tendencia estilística y la dirección en la manera de improvisar en este periodo, convirtiéndose en un fenómeno holístico integrado y generado por los propios músicos analizados, a través de cuyos ojos, oídos y corazones hemos leído, definido y comprendido el desarrollo del arte de improvisar, del arte del Jazz. Encontramos desde los inicios un vocabulario repleto de elementos provenientes del *blues*, fundamentalmente basado en la aplicación de la escala *pentatónica* y de la variación conocida como escala de *blues*, tratándose ésta última de una *pentatónica* menor con una nota añadida que enlaza la cuarta con la quinta por medio del semitono contenido entre ambos intervalos. Esta escala, aplicada sobre el sexto grado de la tonalidad mayor o sobre el primero de la menor, deriva en la aparición de una doble tercera, mayor y menor, sobre

la tríada construida a partir de la tónica. En el caso de los vientos y de instrumentos con mayor flexibilidad tonal que el piano, este acceso se suele plantear en forma de *glissando* o de *sforzando* melódico, buscando sonoridades menores al medio tono, probablemente debido a la existencia de estas realidades tonales ajenas a la división temperada e igualitaria de la octava natural de la música de Occidente y presente en músicas de raíz más próximas al contexto africano. Este tipo de recursos aparecen de forma más o menos estable, observándose un ligero descenso de los mismos en la etapa final de nuestro estudio, puede que debido a la paulatina *intelectualización* de los recursos y aplicaciones utilizados por los músicos conforme se aproximaba el inicio del *Bebop*.

La presencia de cromatismos es otro elemento persistente en las piezas analizadas. Inicialmente, hemos observado la tendencia al trazado de sucesiones cromáticas ascendentes y descendentes de dos, tres o incluso más notas, cuya función como enlace parece estar perfectamente integrada y asimilada por los músicos desde el principio del eje cronológico marcado, buscando embellecer y dotar de mayor interés al discurso musical planteado en el seno de las improvisaciones. Hemos observado también una creciente estilización del uso de estos cromatismos, apreciando, conforme avanzamos en el estudio, el surgimiento de otra tendencia de uso por aproximación, consistente en el acceso a tonos fundamentales de la armonía a través del semitono inmediatamente superior o inferior, independientemente de la cualidad diatónica sobre la que se producen. Esta aplicación pone de manifiesto la intención de reforzar ciertos pilares tonales a la vez de embellecerlos, así como la concienciación por parte de los músicos de cuáles eran los elementos más importantes sobre los que se sustentaba la armonía. El uso de aplicaciones más o menos complejas, con bastantes cromatismos, basadas en la superposición de escalas o tríadas, también muestra la estilización y selección del material cromático, en lo que podríamos denominar un paulatino abandono de cromatismos gratuitos para comenzar a emplearlos de forma concreta, dirigida y estilizada, sentando una de las bases sobre las que reposa gran parte del vocabulario de improvisación jazzística que alcanzó su madurez durante la posterior etapa, el *Bebop*.

El uso reiterado de ciertas sonoridades no diatónicas tiene bastante en común con la tendencia previamente expuesta. La aparición de las extensiones b9 (b2) y b13 (b6) de forma habitual sobre los dominantes, parece provenir de una tendencia estética por sonoridades que generan cierta tensión pero que, de algún modo, se solidificaron en el vocabulario de los músicos del momento. Poco a poco, su uso aislado se fue reduciendo hasta ser prácticamente sustituidas por la superposición de escalas u otro tipo de estructuras más complejas en las que estaban incluidas. Aún así, en ciertos pasajes conformados por un dominante y su consiguiente resolución, se pueden percibir con claridad trazos melódicos no contenidos en escalas o tríadas y en los que aparecen estas notas aisladamente, lo que nos indica que los músicos continuaron utilizando estas sonoridades, así como las menos inestables 9 (2) y 13 (6), aunque de forma más puntual.

La constante aparición de dominantes secundarias en las armonías de los temas populares sobre los que se desarrolló este arte *improvisatorio* jazzístico hizo que los músicos tuvieran que adaptarse a las bases sobre las que improvisaban. Para ello, la utilización de las escalas menor *melódica* y menor *armónica* o de alguno de sus modos ha sido una constante durante todo la investigación; y es algo que se mantuvo en etapas posteriores a nuestro estudio en la improvisación jazzística.

Los planteamientos manifiestamente cerebrales en torno a la improvisación destacan, de manera evidente, en la utilización de material simétrico en el vocabulario *improvisatorio*. De este modo, la escala de tonos, la escala *disminuida* (tono – semitono) e incluso escalas con aire oriental, han aparecido en nuestros análisis de determinados solos incluidos en las transcripciones realizadas. El caso de la escala *disminuida*, destaca especialmente en la obra de los guitarristas; también hemos encontrado estas aplicaciones dentro del espectro pianístico y su uso un poco más exiguo en el caso de los vientos. Esta escala es fundamentalmente representada en su forma de arpeggio, cuya simetría facilita su utilización, especialmente, y como ya hemos mencionado, en instrumentos cuya naturaleza también es simétrica. Su uso en forma de escala es mucho menor, apareciendo casi exclusivamente en los trabajos de los pianistas más avanzados. Es precisamente en su

obra donde aparece una avanzada aplicación de superposición de la tríada mayor construida sobre la b13 del dominante durante el tiempo armónico del propio dominante. Las extensiones producidas por este recurso serían 3, b13 y b9, pero la conjunción de los tres elementos en forma de tríada hacen que el magnetismo inherente a dicha estructura triádica genere una interesante tensión, más propia de tiempos futuros que el del que nos ocupa.

La escala de tonos, introducida en la esfera jazzística gracia a obras como *Octopus* de Red Norvo (1933) o *Queer Notions* de Coleman Hawkins (1933), disponía de su propio espacio en el vocabulario jazzístico antes del inicio de nuestra investigación. Su planteamiento, en forma de escala, no es demasiado recurrente, con un paulatino descenso en su utilización conforme avanzaba el tiempo a favor de otras aplicaciones más modernas como el sustituto de tritono. Sin embargo, la superposición de la tríada aumentada del dominante sobre el propio dominante fue un recurso muy utilizado, especialmente durante los años correspondientes al primer bloque de estudio, aunque su uso también se vio reducido conforme surgían nuevos recursos y establecían, consolidándose, con el transcurrir los años.

La integración en el discurso *improvisatorio* de arpeggios de séptima iniciados en la propia séptima es un recurso firmemente establecido durante la etapa del *Bebop*. Sin embargo, no queda tan claro cuándo se inició, aunque Owens lo señala como uno de los elementos que el *Bop* heredó de los solistas del *Swing*. Este recurso está presente en todos los bloques analizados, incluyendo ejemplos tempranos en músicos de corte conservador como, por ejemplo, Henry “Red” Allen. Por tanto, su aplicación parece haberse asentado antes de 1935 y se mantuvo e incluso aumentó progresivamente en la década comprendida entre 1935 y 1945, para acabar instalándose, de forma definitiva, en el periodo posterior.

Esta última aplicación presenta la característica de que, independientemente del contexto armónico en el que se desarrolle, la séptima desde la que arranca es mayor, ignorando la cualidad y estructura del acorde de partida. Existe, pues, entre esta aplicación y el uso de cromatismos por aproximación, ciertos puntos de contacto, utilizando la proximidad tonal

para resaltar la tónica, tono fundamental del acorde sobre el que se plantea el arpeggio. Del mismo modo, la superposición de séptimas mayores en la melodía sobre séptimas menores en la base armónica, especialmente en acordes menor séptima, aparece en forma de floreos sobre la tónica, generando una tensión que vuelve a poner de manifiesto la reelaboración del material cromático por parte de los solistas del periodo.

Pero sin duda, el elemento más utilizado y desarrollado durante este periodo fue el sustituto de tritono. A pesar de ser pieza básica en el vocabulario de Coleman Hawkins, a quien generalmente se le asocia, la realidad es que en el primer bloque del Capítulo III ya lo encontramos instalado en el vocabulario de los pianistas. Puede que a Hawkins se le atribuya el haberlo llevado al mundo de los vientos y haberlo popularizado a través del gran éxito que obtuvo su versión de *Body and Soul* para *Bluebird* el 11 de octubre de 1939. Pero el recurso, como hemos podido observar a lo largo del análisis, ya estaba siendo utilizado con anterioridad. A partir de la mencionada grabación, y en los años siguientes, hemos observado un notable incremento en el uso de la aplicación en cualquier tipo de instrumento. Este aumento ha derivado también en la aparición de variaciones y de distintas interpretaciones en cuanto a la utilización del mismo.

Distinguimos, fundamentalmente, entre dos formas básicas de aplicación: a modo de escala por una parte y a modo de arpeggio por otra. A nivel escala, se han observado líneas más completas que han sugerido un planteamiento *jónico* así como otro planteamiento *mixolidio*, contruidos ambos sobre la fundamental del sustituto. La segunda opción es más habitual, aunque la tendencia a experimentar y a asentar esta aplicación llevó a los músicos del periodo a probar distintas posibilidades. También en el concepto de escala del sustituto encuadramos la aparición de notas que no conforman ninguna estructura reconocible, pero que, dada la inercia estilística y la intención con la que esas notas son posicionadas en el tiempo, suenan afines a esta aplicación. También han aparecido, de forma más puntual, la superposición de la escala *pentatónica* mayor del sustituto sobre el dominante, incluso integrando alguna extensión extra, como la segunda (9).

En cuanto al planteamiento más cercano al concepto de arpeggio, además de la clásica tríada, hemos observado la superposición de distintas estructuras, como acordes de séptima, de séptima y novena e incluso tríadas y acordes de séptima mayor con sustituciones de segunda. Otro ejemplo de planteamientos avanzados en el entorno del sustituto es la superposición de la tríada menor del b9 del dominante, lo que supone la aplicación de las extensiones b7 y 9 de la tríada del sustituto, aunque ésta aparece mayormente en el ámbito de los pianistas. Todo este tipo de interpretaciones se hicieron más habituales a partir de 1940, cuando la repercusión de la grabación de Hawkins comenzó a influenciar estilísticamente a sus contemporáneos. En cualquier caso, el sustituto de tritono ya era usado por los pianistas a mediados de la década de los 30, por lo que su posterior difusión y consolidación en otros instrumentos parece estar motivada por el excelente discurso musical de *Bean* de 1939.

También es muy destacable un elemento que se desprende del planteamiento *mixolidio* de la sustitución de tritono. La aparición, en años posteriores, de la superposición de la escala *alterada*, consistente en ejecutar las notas correspondientes al séptimo modo de la escala menor melódica (*superlocrio*) sobre el dominante, hace pensar en su más que probable conexión con el sustituto de tritono. La escala *alterada* presenta una estructura muy similar a la del *mixolidio* del sustituto, diferenciándose tan solo en la nota de origen, 1 (8) en caso de la *alterada*, 7 (o b1) en el del *mixolidio*. Conforme avanzamos a través de los años relativos a nuestra investigación, observamos una creciente inquietud por buscar sonoridades incluidas en ambas escalas, hasta llegar a un punto, en los últimos años, en los que se hace difícil discernir si la aplicación usada es el sustituto de tritono o una aplicación temprana de la mencionada escala *alterada*. Aun así, pensamos que lo que hemos encontrado en los años analizados es una progresiva estilización de la superposición del *mixolidio* del sustituto de tritono, llegando a su extremo en la versión de 1942 de Charlie Parker. Además, opinamos que la aplicación de la escala *alterada*, de gran importancia en el vocabulario de improvisación del Jazz moderno, surgió a raíz del uso, evolución y estilización del sustituto de tritono. Esta gestación se produjo durante el

periodo que ocupa nuestra investigación, encontrando, probablemente, el momento final de su asentamiento durante la época del *Bebop*.

El sustituto de tritono siempre se ha considerado como una marca definitoria del *Bebop*, cuando, como hemos observado, se venía desarrollando desde épocas previas. Sin embargo, existió una función que convivió con ésta última, siendo también muy utilizada y rara vez reflejada en obras especializadas sobre el periodo. Se trata de la superposición de la tríada del sexto grado bemol sobre el dominante. Esta función aparece por primera vez en nuestro estudio en 1938, a cargo de Roy Eldridge. A partir de ese momento, no es difícil hallarla integrada en el vocabulario de otros músicos del periodo, por lo que independientemente de haber sido su creador o de haber sido el primero en emplearla, dato del que lógicamente no disponemos, Eldridge la popularizó a través de sus actuaciones y grabaciones y se convirtió en uno de los recursos más destacados del periodo. Del mismo modo, la superposición de la tríada del cuarto grado menor y de la escala natural menor construida sobre esta nota también ha sido observada en momentos puntuales de la obra del trompetista, adelantando un recurso (la *menorización* del cuarto grado) que pese no haber calado del mismo modo que la previamente mencionada en el vocabulario de improvisación jazzística, gozó de gran popularidad en años posteriores en otros estilos musicales como el Pop y el Soul.

En una nueva muestra del proceso de *intelectualización* al que estaba sometido el lenguaje de improvisación del Jazz, observamos la utilización en momentos puntuales de escalas con estructura y sonoridad oriental, como es el caso de la clarísima aplicación de la escala *in sen* en la obra de Hawkins. El uso de este tipo de escalas está generalmente asociada a momentos posteriores de la historia del Jazz, pero de nuevo el hallazgo de este tipo de elementos en esta época concreta legitima a este *periodo escondido*, tras las luces y el glamour del *Swing*, como manantial del que fluirían muchas de las aplicaciones desarrolladas más adelante en el ámbito de la improvisación jazzística.

Este trayecto a través de *Body and Soul* también nos ha permitido observar la consolidación de ciertas secciones o *likes*, en un proceso que puede ser entendido como la solidificación o estratificación de determinados segmentos melódicos que pasan a formar parte del vocabulario de la improvisación. Es el caso de la transición modulante de la sección A a la B, en la que Eldridge, desde la oscura primera versión de 1938, traza un contorno melódico que repetirá en todas las ocasiones posteriores en las que dispone de un solo con la segunda parte a doble tempo, que son la mayoría de las registradas en ese periodo. Esta frase no sólo es repetida por él mismo, sino que también la encontramos en las versiones producidas por Charlie Parker. Este pequeño detalle muestra claramente el papel determinante de las nuevas tecnologías en la aparición, transmisión y estilización del nuevo lenguaje de improvisación jazzística, erigiéndose como un potente recurso que elevó el nivel creativo de los intérpretes de la época.

Este análisis también nos lleva a reflexionar sobre la diferenciación de concepto y de avances entre los pianistas y el resto de instrumentistas implicados en la elaboración del nuevo vocabulario. Los pianistas, gracias al control armónico casi absoluto de las piezas que ejecutaban (dadas las características formales y estructurales de su instrumento), fueron los primeros en introducir ciertos elementos, especialmente de sustitución, que luego fueron transmitiéndose al resto de instrumentos, en su inmensa mayoría monofónicos. La dificultad de éstos fue conseguir un fraseo lo suficientemente convincente y específico para dar a entender las aplicaciones tratadas sin contar con la superposición vertical de sonidos. En este sentido, se podría hablar de un trazado horizontal de la armonía, para lo que estos músicos tuvieron que aprender a usar ciertos elementos tonales de peso en momentos específicos del compás. Así, podemos concluir que los pianistas tenían un concepto armónico más avanzado, en parte proveniente de un contexto más compositivo que de improvisación, y que los vientos y demás instrumentos monofónicos (parcial o completamente) absorbieron esos conocimientos y adaptaron las melodías a niveles de altura, ritmo y localización en el compás para que el oído humano interpretara esa secuencia melódica como una superposición armónica, siendo éste uno

de los hechos más relevantes que se deducen en el marchó cronológico de nuestra investigación.

Finalmente, y sin ánimo de generar un listado de los músicos analizados con sus contribuciones detalladas, sí queremos destacar aquellos que jugaron un papel determinante en esta transición estilística, parapetada por el magnetismo historiográfico del que gozó el *Swing*. En primer lugar, los pianistas, tal y como hemos comentado en el párrafo anterior, atesoraban un concepto más profundamente arraigado en la armonía, ofreciendo una vertiente más vertical de la misma y fundamentada en el concepto de acorde. En este sentido, Art Tatum fue una de las referencias del periodo, con un gran impacto sobre sus contemporáneos, independientemente del instrumento principal de éstos. En lo relativo a los vientos, podemos destacar la existencia y convivencia de dos generaciones de músicos entre cuyos recursos se construyó el vocabulario que eclosionaría en el *Bebop*. De la generación más antigua, conformada por músicos nacidos en torno al año 1910, los más avanzados fueron Coleman Hawkins y Roy Eldridge, quienes llegaron a esta etapa en plena madurez musical y cuyas aportaciones melódico – armónicas fueron determinantes para forjar los fundamentos del nuevo estilo. La otra generación, compuesta por músicos nacidos en torno a 1920, también tuvo su papel transicional, engarzando la perspectiva relativamente más clásica de los músicos ya mencionados con el nacimiento del *Bebop*. En ella encuadraríamos a Charlie Parker y a Dizzy Gillespie, pero entendidos como figuras de transición previas al *Bop*, despojados de la aureola divinizada proporcionada por la gran atracción que, tradicionalmente, la historiografía ha sentido por ellos, tal y como se refleja en la admiración demostrada por la mayoría de músicos, musicólogos y aficionados. Por ello, reivindicamos desde estas páginas la necesidad de una reconsideración de los primeros años de actividad de los citados Parker y Gillespie, ya que antes de sellar su época, el *Bebop*, se iniciaron en el *Swing*, etapa igualmente interesante e importante para el desarrollo de la historia de la improvisación: la historia del corazón del Jazz.

Como última reflexión, a nivel analítico, nos gustaría ofrecer la perspectiva de un cambio de tendencia en el uso del material cromático. La paulatina desaparición de usos cromáticos *gratuitos* a lo largo del estudio pone de manifiesto cómo el estilo fue cambiando durante nuestra década en un esfuerzo consistente en ordenar el material cromático, en dar un sentido cerebral a las notas ajenas a la realidad diatónica por medio de la aplicación de escalas y acordes a través de la superposición. Este nuevo orden en la comprensión y utilización de los cromatismos desembocó en los planteamientos estéticos del *Bebop* y de la madurez del vocabulario de la improvisación jazzística, la cual cristalizó en un fraseo y una elección de sonoridades característico que aún hoy conserva frescura y vigencia, además de avanzar hacia un prometedor horizonte de sonidos futuros y expresión compleja de ideas musicales, concediendo gran importancia a cada una de las doce notas disponibles en la división europea de la octava de gran importancia, liberándose, en su vuelo melódico, de las cadenas que las unen a elementos estrictamente diatónicos.

Algunas posibles líneas de investigación que se desprenden del trabajo realizado en la presente tesis doctoral y que pueden abrir nuevos horizontes para profundizar en diversos aspectos del fenómeno jazzístico, podrían ser las que citamos a continuación. Por ejemplo, sería muy interesante realizar un estudio en profundidad, un compendio, sobre la improvisación, su desarrollo y evolución en la historia del Jazz, por ser algo inexistente y muy necesario para cualquier investigación histórico – jazzística. Además, de los frutos cosechados en este trabajo sería inevitable la obtención de un nuevo término que acuñase, con una personalidad plena, los diferentes aspectos relativos a la improvisación jazzística, contribuyendo, de esta forma, a darle la reclamada entidad como elemento característico del Jazz, al tiempo que marcaría las diferencias que pudieran establecerse con otras formas de improvisación, en otras épocas y en otros géneros musicales.

El término *improvisación* proyecta grandes posibilidades investigadoras si se continúa con la línea metodológica que hemos iniciado al sustentar nuestro proyecto en transcribir las grabaciones seleccionadas para ser analizadas posteriormente. Entre el amplio espectro de fundamentos a investigar que nos ofrece la mencionada metodología, queda pendiente, por citar algunos, el establecer unas sólidas vinculaciones y conexiones entre la improvisación y el solista, sus mutuas interdependencias, así como los desencuentros producidos entre ambos.

En esta misma dirección metodológica, también sería interesante abordar el estudio individualizado y centrado en solistas concretos, además de en su capacidad o incapacidad de improvisar, a través del rastreo, transcripción y análisis de solos correspondientes al mismo *standard*, efectuados en distintos momentos temporales. De este modo, obtendríamos una perspectiva mayor sobre el fenómeno del improvisador y su conexión con el de solista, con la pretensión de delimitar claramente el grado de influencia de cada uno de ellos en el ámbito jazzístico.

Finalmente, otra posible línea de investigación futura podría consistir en analizar cómo se fueron produciendo los cambios en la percepción auditiva y en el juicio estético del público, observando los diferentes condicionantes provocados por la tremenda incidencia que tuvo la expansión de la cultura musical gracias a la difusión realizada por los nuevos medios de comunicación de masas, herederos directos y dignos del primitivo fonógrafo, durante el periodo de entre guerras y la II Guerra Mundial, así como la influencia de la radiodifusión y sus conexiones con la sociología musical durante la Guerra Fría.

Abstract

Introduction

Along the History, the perception and expression of the musical art have changed, according to the ages that have witnessed this change through the years. A historical-musical research needs to go back to other epochs in order to find those answers to the questions that emerge today. The History has accomplished its mission of preserving the essences of the artistic expressions from the past; and because of that magic, it is worth fighting against the time to help the work of art regain, in the present time, the life it had in the past.

The research we have made for the execution of this doctoral dissertation, tries to show a clear and attractive vision about certain aspects of Jazz music; to answer certain questions and to open new perspectives about the perception, study and analysis of the stylistic development experienced by Jazz, all of it through the work of the American improvisers between the years 1935 and 1945.

Our research project seeks to reach a holistic approach to the musical phenomenon carried out in the Jazz field, centred in the art generated by certain personalities who created and developed a new and specific musical vocabulary of their own, mainly through the improvised solos played by jazzmen in the aforementioned chronological period (1935 – 1945). This focus, the Jazz improvisation in the decades of 30's and 40's of the twentieth century, is owing to the fact that most of the books and articles consulted about Jazz consider this period as the time when the basis of modern Jazz was established.

The methodology we have used consists of, basically, the transcription and the comparative analysis of different solos recorded inside the selected period, which could be

called *musical palaeography*. We have carried out a musical analysis of a very representative tune from that time, *Body and Soul*, pursuing the objective of establishing the main innovations and the development of the melodic–harmonic vocabulary at that time. Thus, we have tried to clarify the existence of certain applications (triad superposition, horizontal harmonic resources, substitutions, scale uses), used by the selected improvisers, and the way they work. The use of these resources has been contextualized in an artistic, social and human frame, being this last step crucial for their correct interpretation.

Justification

Body and Soul

“Because a recording by Coleman Hawkins that was almost immediately recognized as a Jazz landmark, the song [Body and Soul] become a standard part of the repertoire of the improvising soloist. [...] Except for How High the Moon and, possibly, Stardust, there have been more improvised solos of Body and Soul than any other song.”¹

The election of the popular tune *Body and Soul* as main axis of our research project has been done because of different parameters. The first and main one is the fact of *Body and Soul* is one of the most recorded tunes in Jazz History. It was emphasized by the success, musically and commercially, of the famous Bluebird version recorded by Coleman Hawkins in 1939. The enormous popularity of Hawkins’ recording became a milestone in the development, emancipation and acceptance of the instrumental Jazz. It also produced an increase in the number of interpretations, and its consolidation in the repertoire of standards. This increase encouraged, obviously, the appearance of a bigger number of recordings, which represents the line followed in order to develop our work.

¹ WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900-1950*. London, Oxford, New York, Oxford University Press. p. 427.

Another important aspect of the research project is the internal morphology of the tune in terms of harmony and structure. The chord progression and the original key of *Body and Soul*, Db major, make it a perfect surface for experimentation in different musical ways by more advanced musicians. Dizzy Gillespie, a very important musician in this transitional period, used to practice over the *Body and Soul* chord progression around mid 30's, *by modulating up with each chorus until returning, a dozen choruses later, to the original key*².

Another important factor, according to Henry Martin, is the velocity inherent to the nature of the song, which determines the improvisation in every single tune. In this sense, the tunes with a high tempo would require a bigger use of formulas³, because of the quick chord progression and the difficulty linking coherent ideas at that speed. However, a slower number favours the conscious harmonic search because of the longer time distance between every chord, being easier to distinguish with more clarity the origin and target notes.

It has been also very important for our research the listening and partial transcriptions of other tunes played and recorded by important musicians (in terms of improvisational advances) in order to put together the integrant elements of our project. We have used other recordings from the same period to complete the holes created when an interesting musician never recorded *Body and Soul* in those years. For example, the aforementioned Dizzy Gillespie, who, as far we are concerned, never recorded *Body and Soul* playing a solo between 1935 and 1945. In these particular situations, we have used other songs like *Stardust*.

The Jazz researcher deals with different negative aspects in this field, like the lack of historic perspective, because of the relative youth of Jazz music and the temporal proximity of the musical events we are analyzing. But it also has advantages, like the

² DeVEAUX, S. (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press. p. 69.

³ (Henry Martin, personal interview, April 16th, 2008).

possibility to have access to recorded samples. It is true we only conserve a small number of what was played, but we have something important enough to work on it and come to some conclusions.

Time context

The chronological margins established in this research project are determined by different parameters and events that we consider highly important. The year 1935 is a very important date in Jazz History because of the success achieved by Benny Goodman in the Palomar Ballroom of Los Angeles, California. This success inaugurated the *Swing* Era, making Jazz a music phenomenon. As a result, Jazz became the music of a whole generation, adapting the general public ear to the sounds and harmonies of Jazz, universalizing textures, rhythms and the style aesthetic.

On the other hand, 1945 is considered by many different researchers to be the beginning of the next stylistic and aesthetic stage of Jazz History: the *Bebop*. Some authors believe that the first examples can be found in 1944, but, generally, in 1945 the consolidation of the new style is obvious, being this fact reflected in the bibliography and in the recordings, some of them finally catalogued as *historical*. It is also in this time when the language of improvisation is considered to be “mature”. And we cannot forget the end of World War II, a key historic event that had an effect on North America in many different ways, including the cultural and musical life.

Another important factor is the historical magnetism and the great attraction of this period over the historiography. The new location of Jazz as a mass music drew the attention of the mass media, also in a stage of key development. As a consequence, the dance orchestras had special attention, and this fact encouraged the appearance of a lot audiovisual material during the period. Researchers have found in that a lot of information on different levels, and this conglomeration of dates may have distracted the attention

from other relevant aspects. For example, the real nature, origins and development of improvisation, overlapped and obscured by the shinier and eye-catching elements of the glamorous world of *Swing*: Jazz had become one of the main elements of commercial music of the time⁴.

Regardless of the popularity reached by *Swing* music and the obscurity around the perception of the advances in the improvisation field, during those years a historic event which reduced the amount of information we have received from the period took place. It's the AMF strike, which took place between 1942 and 1944. This crucial factor, a very important point detailed in the complete dissertation, has been a constant in Jazz historiography, and has had a central position in our research as well. Although the number of recordings of Body and Soul (and, of course, other contemporary tunes) slightly decreases in those years, we are lucky to have access to broadcasts from that period. We have also amateur recordings, made in public or private contexts, which balance the number of recordings available for the project.

Nevertheless, it is generally accepted that underneath the brightly dance band directors and the main singers and soloists, there was a growing private movement, almost clandestine, in which the musicians with real musical interests were working afterhours, pursuing an idea. Far from the conditions imposed by the industry on music, which was considered as a mass consumption product, the more advanced musicians sought each other after their professional commitments in order to share their ideas and perceptions, their emotions and frustrations, without expecting anything in return, i.e., neither the payment nor the public attention: just affinity with other musicians and fulfil the own ego. This negotiation happened in a very special context, the Jam Sessions, where no external factor was conditioning what was going to happen on stage or in the room where the musicians were playing. Before the Jams move from Harlem to 52nd St, when they became part of the business, the musicians analyzed in our research project connected the improvisational tradition from previous years with the raise of the vocabulary of Jazz

⁴ HOBBSBAWM, Eric (1998). *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*. New York: The New Press. p. 275.

improvisation, lifting it up to become an Art on its own. A kind of Art that, from our point of view, still today does not have enough recognition.

Musicians

In order to carry out a study like the one we have made, the selection of the links of the chain of improvisation is conditioned by different factors, which also has offered a range of perspectives. Through these perspectives, we have been able to determine the degree of contribution and importance of the different musicians in the musical spectrum of that period.

Plenty of the available material for Jazz research has been created by historians, journalists or critics, because the Musicology started to show interest in Jazz not too long ago. Therefore, comments written on the musical skills required by the musicians must be understood with special care, as those opinions or observations are normally determined by a limited series of auditions. This tendency, fortunately, changed thanks to the work of researchers such as Schuller, Woideck, Owens, Porter or DeVeaux.

And so then, the bibliographic revision has been essential in order to sketch a list of personalities relevant for this research. This first list was completed thanks to some of the questions included in the personal interviews of some of the most important current specialists: Henry Martin, Dan Morgenstern, Wolfram Knauer and Scott DeVeaux. The perception acquired with these interviews, which are contemporary and with a specific weight in the Jazz historiography world, has helped us to get a more exhaustive and better comprehension of the role played by the different musicians previously selected in the bibliographic search, adding more and different names as well.

Of course, all this process has been supported by a systematic audition of the music played by the mentioned musicians, transcribing specific sections from their solos,

recorded in the same period. With this activity, we have tried to compare all the information extracted in the pages read and in the interviews conducted to enable us to generate an appropriate knowledge context, making the research through a common element: the interpretations of the selected musicians along the harmonic structure of our study vehicle. *Body and Soul*.

In this section we have also intended to innovate and offer a new approach in terms of the work of the listener's perception of art and the stylistic location of certain musicians. This is the case of Charlie Parker and Dizzy Gillespie. Their central position on the consolidation and explosion of *Bebop* as an artistic and musical phenomenon has clouded the importance of the role played by them in the *Swing* to Bop transition. Their early work, sometimes defined as *immature*, reveals a weight and a special connection with the previous years of *Swing*, not generally examined by Jazz historiography. From these pages we intend to claim the acceptance of Parker and Gillespie as transitional players as well. This point of view completes the list of musicians who determined the birth and consolidation of the new style, and also the mature age of the Jazz improvisational vocabulary, partly responsible for the general perception of Jazz as an art.

The resulted transcriptions after the musician selection and the subsequent search for *Body and Soul* versions, far from looking for a musical interpretative function, try to emphasize the harmonic clarity more than the extreme rhythm precision, because in this specific context it has no use. Some transcriptions cover the whole solo, whereas others, specially the ones made by pianists' solos or those without a lot of melodic-harmonic information, required a different process. After a reiterative and attentive audition, we have selected certain passages, which have been transcribed and subsequently analyzed. This partial transcription used in some solos has sought a concretion related to passages with an evident melodic-harmonic interest for the research project.

Objectives

In this doctoral dissertation our goals are the accomplishment of the objectives stated below. These objectives are fit in a qualitative research, which we have developed through the selection of certain relevant Jazz solos, the search and localization of those recordings, the transcription and the analysis in order to establish solid and scientific conclusions.

So, we have intended to:

- Offer a new vision about an epoch of Jazz, using the auditory analysis and the study of the different versions of the tune *Body and Soul*. In those selected tunes, we have focused on the stylistic development made by the improvisers between 1935 and 1945. Our main focus has been all the information related to the melodic–harmonic innovations in Jazz improvisatory language.
- Clarify the historical role played by the musicians with implications in the *Swing* to Bop transition, through the comparative analysis of their solos.
- Locate in time, approximately, the appearance of new melodic–harmonic resources presented by improvisers, using for this purpose the recordings previously selected.
- Explain the nature and the degree of musical spontaneity contained in the executions, generally understood as *improvised*.
- Generate a new perspective in the study of Jazz, not through the composers, works or stages, but through the evolution of the improvisation, understood as a new typology of art contained in the musical phenomenon.

Methodology

Applying the research parameters of classic Musicology to this analytic study would result in an inevitable waste of time and energy. This situation, suffered by Jazz, not being completely understood as a serious work of art, is real even in the cradle of the style. Most of the American Jazz researchers, such as Lewis Porter, Scott DeVeaux or Carl Woideck, had to elaborate their doctoral programs under the cataloguing of “American Studies”, “Philosophy and musical aesthetic” or even “Ethnomusicology”. Being a Jazz researcher is such an exotic option. There are lots of Schools specialized in Jazz performance, such as Berkley School of Music, in Boston, or Julliard, in New York. However, Jazz has a fragile role in North American culture⁵.

Jazz does not have the consideration of *serious* music, and its study and historiography have had to fight through the wall created for those who forget that Musicology is about the same age as Jazz. The works of specialists such as Panassié, Odeir, Tirro, Stearns, Gioia, Feather, Morgenstern or the ones mentioned above, have created a stratified knowledge basis where the actual Jazz studies have their foundations. The way to preserve this musical heritage, with its own and specific characteristics, should be done organically, using the existing mechanism and, at the same time, showing sensibility and capacity of reaction and adaptation to historical–musical situations than never happened in the History of Western Music.

It is also necessary to say that most of the *classic* Jazz books written by specialists, essential for a Jazz researcher, are not translated into Spanish language, and their location and acquisition are neither easy nor cheap. The only way to undertake a real Jazz research is by importing plenty of material or by visiting Research Centres in order to have access to the sources. If this is the difficult and precarious scene where a researcher moves from a specifically bibliographical view, the situation when we try to access to phonographic funds is even worse. There are private collections, some compilations in CD and, of course,

⁵ DEVEAUX, S. (1997). op. cit. p. 444.

European Research Centres such as the Jazzinstitut, located in the German city of Darmstadt. But except those options, locating and finding recordings outside the United States has proved to be a very difficult task.

The methodology, understood as a mandatory tool in order to develop a scientific study, must be capable of self adaptation to the essence of the studied object. In this sense, and because of the degree of concretion and specialization of this project, it is not possible to follow strict guidelines. It is necessary to develop a qualitative methodology, composed coherently by the historical method and the theoretical–practical method. Historical in terms of locating and studying the documents, besides the possibility to consolidate objective statements through the interpretations made about those documents. And theoretical–practical in the sense of the gathering of theoretical, scientific and detailed information about the transcriptions, and the integration with the actual musical system.

The nature of the information we have generated is varied. Thanks to the bibliographic search and the interviews, we have reached a multiple perspective of the different sides of the same historical and musical reality of the studied period. When working with the transcriptions, we have come across a very objective reality, but also approachable from a more subjective point of view. Knowing in great detail the contents of improvisations over a harmonic structure, has allowed coming to empirical conclusions about concrete melodic–harmonic resources, contained inside the sphere of general musical theory.

The sum of both aspects of information, the historical interpretation and the musical analysis, is the result with which we have tried to reach the objectives previously exposed. Integrating coherently both streams of information in order to get a global perception of the phenomenon of Jazz improvisation and the new musical language generated is the fundamental aim of our research project.

Work Plan

Every single research work must be arranged and organised its structure. In this specific case, the qualitative nature of our research project has required certain flexibility, because a calculated, strict and closed approach would hinder its proper development. The availability of some of the specialists interviewed, the location of the materials or the possibility of visiting certain Research Centres, make any chance to follow a lineal sequence of action a pipe dream, which would make more sense in quantitative researches. Anyway, we present in the following lines the basic blocks of our research project.

A. Theoretical framework

The whole study has been developed within a historical, sociological and cultural context, provided by the specific bibliography available about the subject, and by the interviews conducted in the past by other specialists and the ones we have conducted exclusively for this study as well. Creating this conceptual and historical framework, and developing an academic support where the research can be built, has been fundamental for an accurate interpretation of the information contained in the transcriptions. These transcriptions are, consequently, the visual representation of the recordings, which have allowed an in-depth and technical analysis.

In order to get the empirical data a long process of selection, location, auditory extraction, verification and melodic–harmonic analysis has been necessary. This last step has been made using scores, which have allowed collating the mentioned data with the habitual parameters of modern music theory.

B. Methodological Framework

Compilation

The Project has been developed around different versions of the popular tune *Body and Soul*, by Johnny Green, and a certain number of recordings of the mentioned song in the selected chronology. In some cases, musicians with a high degree of interest for the research never recorded (or at least we have not found it) the song during the period, so it was necessary to look for other recordings of different tunes in order to substitute the original song and fill up the gap.

It has been necessary to work in the following blocks:

- Bibliographic research: The location of all the available material about the studied period. In this section we have worked with specific Jazz literature books and with general History as well. In this section there are also specialized articles about improvisation, *Swing* to Bop transition, and material related to the main musicians on that transition.
- Phonographic research: At this stage we have looked for all the available recordings of the song *Body and Soul* in the selected period. We have also located more material by the same authors in order to have further material which could help us contrast the data contained in the recordings.
- Interviews: In this section the records of the JOHP (Jazz Oral History Project), and the interviews conducted specifically for our research project are quite remarkable.

Analysis

The wide range of all the compiled information has required a double approach: towards the materials and towards the way to analyze them. Consequently, the evaluation has been made at two levels. A first phase related to the individual analysis of every single aspect; and a second phase where all the materials have been analyzed together and contextualized trying to get a general and coherent interpretation of the relationship between the elements.

- **Bibliography:** We have studied the available bibliography in this field in order to build the foundations for the basic aspects of the investigation, and to go into the historiographical perspective in depth. Knowing the different interpretations of the historical facts that took place in our research period has been crucial to establish a start point for our own perception.
- **Recordings:** After the systematic audition of the recompiled recordings, we have selected those with more information of interest for the transcription, digitalization and analysis. This aspect has offered the most objective information, prepared to be interpreted in connection with the data extracted in the bibliography section.
- **Interviews:** In the JOHP interviews we have tried to understand Jazz through the people who create it, using not only the sound material, but all the implicit information in the answers. In the interviews conducted for the specific purposes on this research project, we have found current and concrete perspectives, thanks to different specialists in Jazz Music and History.

Conclusions writing

Once the previous stages have been completed, we have had an enormous amount of information in order to come to the final conclusions. These conclusions try to reflect the

most important points of the research project, always in contact with the original objectives, although unexpected questions and answers and new possible lines of future research have come up along the way. The conclusion writing has been made putting together all the varied information we have gathered, with a view to add new information and perspectives to Jazz historiography, from a serious, critical, scientific and human point of view.

Conclusions

The culture of our society is tremendously heterogeneous. This statement has been corroborated by the coexistence of a multiplicity of forms, styles, and musical genres. A feature which defines the concept of post modernity is the increasing relationship between what is new and current with what is the classic *revisited*. The new approaches that are being made in order to revitalize the *serious* music from the past, the *Classic Music*, may be taking place because this kind of music has run out of expectations and is inside of an exhaustion spiral of forms, styles, techniques, expressive resources...

This situation of musical culture in present times allows different evaluations. Thus, there is a movement which defends the so-called popular culture, conceiving the new situation as a progress, because the actual democratization and popularization experienced by the culture highlight the musical expressions and phenomenon that were excluded in the past. On the other hand, there is a movement which defends the quality as something inherent to the serious musical concept, which believes that there is currently an artistic-musical decadence.

Undoubtedly, the third millennium has forced strong and deep changes in the general artistic world, maybe because of the number and variety of events occurred within the social and historical contexts. We must remember there is a natural tendency to evaluate

past events from a current perspective and logic, and this perspective may lead us to inaccurate assessments when we deal with music created and recorded in the past.

It cannot be denied that music is a result of a certain organization of the sonic elements which compose it; this organization entails, as a must condition, a conscious and voluntary use of the aforementioned elements by the musician, and in a technical way, creating certain musical passages or ideas. Thus, the music acquires a specific expression, which could be understood in different ways by the composer, the performer and the listener. Due to this fact, creation and recreation, composition and execution need the presence of some public, reinforcing the social function of music⁶.

One of the conclusions of our research project is, more than a scientific demonstration, an act of historic justice. From these pages we claim (as it has been claimed by others) a new and pertinent acknowledgment of Jazz by the general musical academic world. We consider that we have contributed with objective and scientific information, mostly extracted from the transcriptions of the selected recordings, and from its analysis. Jazz can and should be considered as a *serious* music, elaborated and complex, with constitutive elements common to the Western Music traditions, but with a specific and unique development under different and historiographically new circumstances. Jazz needs to be approached as *serious music*, because it accomplishes all the requirements, and demands special processes and research techniques.

All these arguments leave us with the need of establishing an organized scientific approach that could be called Jazzology. This approach to Jazz could have certain academic disciplines, with scientific rigour, dedicated to make a solid study and analysis of the different Jazz manifestations, the influences and repercussions through the Western Music History in the 20th century, thus gaining space in higher educational centres.

⁶ HUIZINGA, J. (1972). *Homo ludens*. Madrid: Alianza. p. 210

We consider that through all the research we have accomplished the goal of showing the essence and personality of Jazz, and its artistic magnitude, far from a dependency relationship with Classical Music or any other musical expression. Jazz is supported by its own history and tradition, and the high aesthetic and musical level reached, favouring a musical creative approach to all its players.

With regard to other conclusions reached in this project, the relationship between the *improvisation* and *composition* concepts has been an interesting focus. Traditionally, the improvisation has been understood and considered as a certain musical skill associated to the development of a technique and, in this particular case, strongly linked to Jazz tradition. At some point, this concept was historically underestimated and deemed as a kind of musical creation, not elaborated, far from the melodic and harmonic complex processes of Classical Music. On the opposite side, there is the conception of composition as the peak of sonic art, putting together technique and aesthetic, which leaves the composer as a figure in the middle of the Classical Music universe.

We can assure that the way a musician improvises depends on his originality and his musical skills. A competent improviser has a deep control of the tradition, being capable to contribute to that tradition, developing and innovating it, thanks to his own skills and creativity.

It is our conclusion that Jazz improvisers were favoured by a factor which raised the improvisation from a mere technique to the category of work of art: the appearance of new musical structures that ended up in the consolidation of a new musical language, specific and characteristic of Jazz, created under the auspices of a group of very particular factors, tremendously new in the History of Music, thanks to the regular practice and the improvisation develop.

At this point, we have to remember that we have shown the existence of a new specific musical language, very elaborated artistically and technically, linked to the Jazz improvisation, reaching the bigger sophistication level ever in the field of improvisation.

In harmonic terms, we can assert that the fresh innovations made by Jazz musicians using the general musical system were due to a lack of contact with the European classical tradition. This affirmation does not have a pejorative meaning: it means the creative liberation, original and owned by the jazzmen.

The main position of auditory appreciation, the education and the expression, placing the ear in a central point, in addition to a conscious and visceral search of expressing emotions, something slightly neglected by the theoretical and calculating academic music, encouraged the appearance of a new sound, an evolution and a new harmonic perspective, just when the Western tonality went aground and was rejected by classic world. But we must remember that emancipation did not happen in our chronological margins. The harmonies used in *Swing* and *Bebop* were not exclusive of Jazz⁷, although their melodic – harmonic vocabulary⁸ started to develop on them.

Current times have given us a new historiographical vision that we have called the *technological perspectives of arts*. The beginning of this new vision connects with the consolidation of the phonograph and the mass production of music.

Other decisive aspect in this line is was the quality upgrade that took place due to the changes made by the radio broadcasts and the recorded music commercialization. The new sounds through the waves and the phonographs contributed to the “musical education” of public, beginning to understand the characteristics of the new music. Other important consequence is the easy access to recorded music by general public and musicians, and this consequence resulted in several different ways, like the raise and establishment of record labels. This new industry creates new jobs, but at the same time

⁷ HODEIR, A. (1956). *Jazz: Its evolution and essence*. New York: Grove Press. p. 140.

⁸ Ibid. p. 151.

requires a high level of professionalism. On the other hand, it permits the broadcasting to a varied public, regardless of their cultural level, social position or age. It has also helped the spread of all kinds of music and styles, educating and creating a public criterion.

It is important to highlight the tremendous repercussions of recorded music among the musicians, because it produced an expansion of the different musical tendencies around the world, breaking the temporal and geographic barriers. This diffusion facilitates and promotes the auto didactic approach of music by the musicians. Thanks to the reiterative audition of certain recorded works, they were able to generate new ideas, improve the techniques they already had, and increase the stylistic resources they heard in other musicians' work. Obviously this situation also had a direct effect on the improvisation field. The knowledge and the different applications and melodic harmonic resources were improved and consolidated, creating and adapting new tunes and establishing *standards*, testing new scales, *voicing*... There was a quick evolution in the musicians' production, which began to develop a specific improvisatory language, a new aesthetic and new creative process. All these changes favoured the musicians' final self consideration as *artists*, during the *Bebop* years.

From a strictly analytic view, the transcriptions made and analyzed, together with its own social, cultural and musical context, have offered a large amount of information. This information has turned out to be extremely valuable in order to clarify the more prominent melodic-harmonic elements in our temporal frame and also other constitutive elements of the improvisational language in stylistic and aesthetic terms. The applied resources have been reflected in the generated scores. The overlapping of the partial conclusions from the three different blocks of our study (1935 – 1938, 1939 – 1941 and 1942 – 1945) have proved a clear stylistic tendency as well as the way the musicians improvised in that period, becoming a holistic phenomenon made and generated by the analyzed musicians, through whose eyes, ears and hearts we have tried to read, define and understand the development of the Art of improvisation in Jazz.

From the beginning we find a vocabulary filled with plenty of elements inherited from blues, mainly based on the application of the pentatonic scale and its variation, the blues scale. The last one, applied over the first degree of the mayor scale, over the first of the minor scale or over a seventh chord in a blues form, produces the appearance of a double third, major and minor. In the instruments with more tonal flexibility, as the winds and strings, this application is usual using *glissandos* or *sforzandos*, looking for sonorities smaller than half tone. This kind of elements seems to be present in the whole decade, witnessing a lightly descend at the last block (1942 – 1945).

The chromatic material is other persistent resource in the analyzed solos. Initially, we have observed the tendency of playing ascendant and descendant chromatic successions, integrated by two, three or even more notes. The function of this resource seems to be perfectly integrated and assimilated by the musicians from the beginning of the studied period, trying to embellish and give more interest to the musical discourse of the improvisations. We have also observed an increasing stylization in the use of this chromatic material, and have also noticed as we move on in time another tendency, in which the fundamental notes of the chord are approached chromatically from the immediately superior or inferior half tone. This application shows the musicians' intention of reinforce the harmony fundamental tones in order to embellish them. The use of other more or less complex applications integrating chromatic material, in a gradual abandon of the *free* use of the mentioned chromatic material, demonstrate the tendency that will take the improvisatory language to the next step, *Bebop*.

The reiterative use of certain no diatonic sonorities has some connections with the previously exposed tendency. The appearance of the extensions b9 (b2) and b13 (b6) over the dominants in the melody seems to come from an aesthetic line that uses non diatonic sonorities but without a big amount of inherent tension in the context. Gradually, the isolated use of those sonorities was decreasing, and at the end of the period lots of them were integrated in the use of more complex melodic–harmonic resources, such as scales, triads and arpeggios superposition, in whose nature those sonorities were included.

The constant use of secondary dominants in the harmonic structures of the popular tunes that worked as a base for the development of the Jazz improvisatory art made the musicians adapt to those structures. The use of the melodic minor and harmonic minor scales over those secondary dominants is constant during all the period.

The clear cerebral approaches to improvisation are especially evident in the use of symmetric material in its vocabulary. This way, the whole tone scale, the diminished scale, and even some oriental scales have appeared in certain solos in this research. The diminished scale is especially present in the guitarist solos, although we have found also evidences in the work made by pianists, and rarely in wind. This scale is fundamentally presented in its arpeggio form, and its symmetry makes it use easier, especially in instruments with a symmetric nature as well as the guitar and at a lower lever, the piano. The approach in its scale form is clearly less common, appearing exclusively in the work of the more advanced pianists. It is precisely in pianists' work where we have found an advance superposition of the major triad constructed over the b13 of the dominant, during the harmonic time of the mentioned dominant. The extensions produced are 3, b13 and b9, but the conjunction of those three elements in a triad form make the magnetism inherent in the triadic structure generate a very interesting tension.

The Whole Tones scale, previously observed in Jazz in works such as Red Norvo's *Octopus* (1933) and Coleman Hawkins' *Queer Notions* (1933), was completely introduced in the improvisatory vocabulary in 1935. The scale form approach was used, but not in an excessive form, and the use decreased in those ten years, maybe because the appearance of newer and more interesting resources for the musicians, like the triton substitution. However, the augmented triad of the dominant over the own dominant was a very used resource, especially between 1935 and 1939.

The use of ascending seventh arpeggios initiated in the seventh was a resource clearly established in the *Bebop* Era. Even though, is not clear when this application appeared and consolidated, although Owens states that this was one of the elements *Bebop* inherited

from *Swing*⁹. This resource is present along all the years our research has covered, including early and conservative musicians such as Henry “Red” Allen. Therefore, its resource may be established prior to 1935, and its use increased progressively in the decade between 1935 and 1945, ending up completely installed in *Bebop*.

This application shows a special characteristic. Independently of the harmonic nature of the chord (maj7, m7, mMaj7, 7...) the seventh where the arpeggio begins is always major. There is somehow a connection between this application and the use of chromatic material approaching fundamental notes of the chord.

Undoubtedly, the most used and developed element in the period was the tritone substitution. This resource is a basic one in Coleman Hawkins vocabulary, and both, the musician and the application, are generally linked. But before 1939, when Hawkins recorded the famous *Body and Soul* version for Bluebird, we have found several examples in the solos made by the pianists. Maybe Hawkins took the resource from the piano to the winds, and there is no doubt that he and his recording were responsible of the spread, but that melodic harmonic use was already being used. After that recording, it is easier to find more examples in more different musicians no matter what instrument they played. Logically, this increase also produced a tendency to experimentation, opening the concept and offering more options and approaches in the following years.

There is, once again, two different ways to apply it, as far as we have observed: as a scale or as an arpeggio. In the scale option, we have observed very rich phrases that suggest the *ionian* or *mixolidian* approach, constructed over the substitute root. The *mixolidian* is more common, but the experimentation atmosphere among musicians since 1940 made them keep trying different configurations. We have also observed at certain points the superposition of the pentatonic major scale of the substitute over the dominant, in some cases adding the extension 2 to it. In the arpeggio option, we have observed the superposition of the simple major triad, sometimes adding the extensions b7, 7, 9 and 13.

⁹ OWENS, T. (1995): *Bebop. The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press. p. 5.

Other example is the superposition of the minor triad constructed over the b9 of the dominant, which means the addition of the extensions b7, 9 and 5 of the substitute, although these options have been observed mainly in the pianists' work.

As we have previously said, all this kind of options was more usual since 1940, when the Hawkins' version was heard by almost every single Jazz musician in America. In any case, the tritone substitution was used mainly by pianists at least since mid thirties, and maybe the transmission to all the other instruments implied in the generation of Jazz vocabulary was caused by Bean's recording.

There is a specific element, derived from the *mixolidian* approach to the tritone substitution, which has caught our attention. The later appearance of the superposition of the *altered* scale (seventh mode of the melodic minor scale) over the dominant may be an upgrade of the previously mentioned resource. The altered scales shares 6 of the seven sounds with the *mixolidian* substitute application. The only difference is the origin note, 1 in the altered scale, b1 or 7 in the substitute *mixolidian*. The musicians were experimenting with the *mixolidian* option more and more, but around 1942, it began to be hard to say if they were using substitution or an early altered scale. Anyhow, we think that more than a conscious application of the altered scale, we have observed a progressive stylization of the *mixolidian* substitute, with an especially prominent peak in 1942 Charlie Parker's *Body and Soul*. But we still think the later appearance of the altered scale, a very important resource in modern Jazz vocabulary, emerged from the use, evolution and stylization of the tritone substitution. This gestation took place during the period covered by our research, being finally defined and accepted probably in the *Bebop* period.

Tritone substitution is generally accepted as a *Bebop* hallmark, but we have identified its use at an earlier stage. Yet, there was a resource that was very popular among the musicians and rarely quoted in the specialized bibliography. It is the superposition of the triad constructed over the flat sixth degree of the scale against the dominant (bVI, major or minor). This resource appears in our study in 1938, being used systematically over every

single dominant. From this moment to the future, is easy to find it in other musicians' vocabulary. We cannot state that he was the creator or the first one to use it, since we just do not have that information. What looks plausible is that Eldridge popularized it through his performances and recordings, becoming one of the most used resources of the period.

In the same way, the superposition of the minor fourth degree and the natural minor scale constructed over that degree against the dominant has also been observed in specific moments in Eldridge's work, advancing a harmonic resource than later on would have great popularity in other musical styles, such as pop.

In a new evidence of the intellectualization process that Jazz improvisational vocabulary was experimenting, we observed very specific application of scales with oriental structure and sonority, as the clear application of Japanese *In Sen* traditional scale found in Hawkins' work. This kind of scales is generally associated to later moments in the Jazz History, but this new find of this kind of elements at this time shows once again that behind the lights and flashes of *Swing* Era there were the seeds of a lot of different applications that later on would become part of the language of Jazz improvisation.

During this journey using *Body and Soul* as our vehicle, we have also observed the consolidation of certain sections or *likes*, in a process that could be understood as the stratification of sections that become part of the improvisational language. A clear example is the modulate transition from the A to the B sections of *Body and Soul*, where Roy Eldridge, since the first version from august 1938, drew a melodic contour that he would repeat almost note by note in most of the following versions. But it is not only Roy Eldridge quoting himself (maybe anyone else). Charlie Parker also used the same formula in all the available *Body and Soul* covers recorded in his early years. This fact clearly proves the central role of the new technologies appearance, contributing to the transmission and stylization of the new musical language, and becoming a powerful tool that raised the creative level and favoured the musical concept of the players of that period.

The whole analysis makes us think about the differences of concept between the pianists and all the other instrumentalists, and their contribution to the development of the new vocabulary. Pianists, thanks to the almost absolute control of harmony in the tunes they played because of the instrument characteristics, were the first ones to introduce some of the elements, especially the tritone substitution, and then those advances were transmitted to all the other instruments, most of them monophonic. The challenge for these instruments was to create a convincing and specific way of phrasing in order to transmit the intentioned melodic-harmonic applications without the option to support their musical ideas with a “left hand”, as the pianists did. In this sense, we could speak of a horizontal design of harmony, where the implied musicians needed to learn when and how to use the different resources in order to be understood. Thus, we can conclude this study by stating that pianists had a more advanced harmonic concept, partly because of a more composition oriented way of playing and thinking. All the other instruments absorbed some of those applications and harmonic resources and adapted them to their own instruments at all levels.

Finally, we do not intend to create a list of the selected musicians and their contributions, but to sketch the panorama of those who were especially determinant in the creation, development and establishment of the new improvisatory vocabulary, playing a key role in this *Swing* to Bop transition.

First of all, pianists, as we have said above, had a more harmonically oriented concept, offering a more vertical approach and based in chords and other harmonic structures. In this regard, Art Tatum was a reference at the time, having an enormous influence on his colleagues, no matter what instrument they played. In the monophonic sphere, we can assert that there were two different and coexisting generations of musicians, where the new vocabulary was constructed and finally led to *Bebop*. The older one was made up of musicians who were born around 1910, and the most advanced examples were Coleman Hawkins and Roy Eldridge, who were in his mature stage and whose melodic harmonic contributions were completely decisive to create the new style.

The other generation, with musicians born around 1920 also had a transitional role, linking the somehow more conservative perspective of the previously mentioned musicians with the birth of *Bebop*. In this group we would find musicians such as Charlie Parker and Dizzy Gillespie, but understood as transitional figures prior to Bop. Again, we claim here the reconsideration of the early work of both players who, before becoming the centre of *Bebop*, were part of the previous movement, the *Swing* Era.

As our final analytic reflection, we would like to offer the perspective of a change of tendency in the use of the chromatic material. The progressive disappearance of the *free* chromatic uses along the period we have studied proves how the style changed through those years, in a conscious effort which required the cerebral ordination of the chromatic material using different devices such as scales, arpeggios, substitutions and superposition. This new order in the comprehension and use of chromatic notes culminated in the aesthetic approach of *Bebop*, and in the mature age of Jazz improvisational language, characterized by a concrete phrasing and sonority election, with current validity, and opening the use of the twelve sounds of the scale without turning into serial and systematic solutions.



UNIVERSIDAD DE JAÉN

INNOVACIONES MELÓDICO- ARMÓNICAS EN LA INPROVISACIÓN JAZZÍSTICA. UN RECORRIDO A TRAVÉS DE BODY AND SOUL

JUAN CACHINERO ZAGALAZ

tesis doctoral

Indice

INTRODUCCIÓN	6
JUSTIFICACIÓN	11
BODY AND SOUL	14
MARCO TEMPORAL: LA DÉCADA DE 1935 A 1945 1	16
EL FACTOR HUMANO: LOS SOLISTAS	19
ESTADO DE LA CUESTIÓN	20
OBJETIVOS	27
FUENTES	28
CENTROS DE DOCUMENTACIÓN	29
FUENTES IMPRESAS.....	35
FUENTES ORALES	37
REGISTROS FONOGRÁFICOS	38
VISITA A LOCALIZACIONES DE INTERÉS JAZZÍSTICO	39
MARCO METODOLÓGICO	39
JUSTIFICACIÓN METODOLÓGICA	40
PROCEDIMIENTOS	43
Recopilación	43
Proceso y análisis	45
Elaboración y redacción	46
DESARROLLO DE LOS PROCEDIMIENTOS ESPECÍFICOS	47
Entrevistas	47
Discografías	50
Digitalización de materiales	51
Desplazamiento a localizaciones de alto interés jazzístico.....	57
Transcripciones musicales.....	58
EL JAZZ, ¿MÚSICA POPULAR?	61
 CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO	64
¿QUÉ ES EL JAZZ?	65
MARCO HISTÓRICO	67
ESTADOS UNIDOS: 1935 - 1945	68
Punto de partida: Los años veinte y el crack del 29	68
Roosevelt y el primer New Deal	72
La segunda fase del New Deal	75

La antesala de la Segunda Guerra Mundial	80
Comienza la Segunda Guerra Mundial	86
Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial	90
ESBOZOS HISTÓRICOS SOBRE EL JAZZ	98
CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL JAZZ	103
BREVE ANÁLISIS SOBRE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL JAZZ	104
Improvisación	104
Swing	107
Armonía	109
Solista	111
Jam Session	112
Música grabada	115
LA IMPROVISACIÓN	117
¿QUÉ ES LA IMPROVISACIÓN?	117
DEFINICIONES DE IMPROVISACIÓN	125
LA IMPROVISACIÓN, FUNDAMENTO DEL JAZZ	128
EL LENGUAJE JAZZÍSTICO DE LA IMPROVISACIÓN	130
GÉNESIS Y EVOLUCIÓN DE LA IMPROVISACIÓN JAZZÍSTICA	133
BODY AND SOUL	139
STANDARDS	141
ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA ARMÓNICA DE BODY AND SOUL	144
Nota a las transcripciones	149
CAPÍTULO III: ANÁLISIS	151
1935 – 1938: LA GÉNESIS DEL JAZZ MODERNO	154
SINOPSIS	154
Henry “Red” Allen. 1935-04-29. Body and Soul	155
Teddy Wilson. 1935-07-13. Body and Soul.....	160
Henry “Red” Allen. 1936-11-05. Body and Soul	164
Teddy Wilson. 1937-01-06. Body and Soul/Dinah	166
Art Tatum. 1937-02-26. Body and Soul	169
Teddy Wilson. 1937-03-16. Body and Soul	176
Django Reinhardt. 1937-04-22. Body and Soul	178
Teddy Wilson. 1937-10-20. Body and Soul.....	182
Teddy Wilson. 1938-01-16. Body and Soul	184
Django Reinhardt. 1938-05-31. Body and Soul	187
Art Tatum. 1938-08-00. Body and Soul	188
Roy Eldridge. 1938-08-13. Body and Soul	189

Roy Eldridge & Chu Berry. 1938-11-10. Body and Soul	196
PRIMER PERIODO. A MODO DE CONCLUSIÓN	206
1939 – 1941: LOS INICIOS DEL NUEVO VOCABULARIO JAZZÍSTICO	210
SINOPSIS	210
Roy Eldridge. 1939-08-05. Body and Soul	210
Teddy Wilson. 1939-08-10. Body and Soul.....	213
Coleman Hawkins. 1939-10-11. Body and Soul	214
Earl Hines. 1940-02-26. Body and Soul	223
Roy Eldridge. 1940-02-29. Body and Soul	225
Charlie Parker. 1940-04-00. Body and Soul	226
Coleman Hawkins. 1940-06-14. Body and Soul	230
Bobby Hackett. 1940-06-23. Body and Soul	236
Art Tatum. 1940-07-11. Body and Soul	238
Teddy Wilson. 1940-10-07. Body and Soul	240
Roy Eldridge. 1940-11-19. Body and Soul	241
Charlie Parker. 1940-11-30. Body and Soul	244
MINTON'S & MONROE'S, 1941	247
Roy Eldridge. 1941-00-00. Body and Soul	248
Don Byas. Joe Guy. 1941-00-00. Body and Soul	253
Dizzy Gillespie. 1941-04-00. Stardust (I)	260
Dizzy Gillespie. 1941-04-00. Stardust (II)	265
Charlie Christian. 1941-00-00. Swing to Bop	266
Teddy Wilson. 1941-04-11. Body and Soul	269
Art Tatum. 1941-07-26. Body and Soul	270
SEGUNDO PERIODO. A MODO DE CONCLUSIÓN	271
1942 – 1944: LOS AÑOS DE LA HUELGA	276
SINOPSIS	276
Lester Young. 1942-07-15. Body and Soul	278
Charlie Parker. 1942-09-00. Body and Soul	285
Benny Carter. Illinois Jacquet. Hilton Jefferson. 1943-02-00. Body and Soul	293
Charlie Parker. 1943-02-28. Body and Soul	300
Roy Eldridge. 1943-11-16. Body and Soul	302
Art Tatum. 1943-12-00. Body and Soul	305
Coleman Hawkins. 1944-00-00. Body and Soul	307
Coleman Hawkins. 1944-02-22. Rainbow Mist	309
Ben Webster. 1944-03-13. Body and Soul	312
Art Tatum. Tiny Grimes. 1944-05-01. Body and Soul	318
Teddy Wilson. 1944-05-07. Body and Soul	320

Roy Eldridge. 1944-06-26. Body and Soul	321
Teddy Wilson. 1944-08-25. Body and Soul	324
Teddy Wilson. Red Norvo. Remo Palmieri. 1944-11-00. Body and Soul	326
TERCER PERIODO. A MODO DE CONCLUSIÓN	329
1945: EPÍLOGO	332
SINOPSIS	332
Tommy Dorsey. 1945-01-13. Body and Soul	333
Teddy Wilson. 1945-02-04. Body and Soul	335
Coleman Hawkins. 1945-03-00. Body and Soul	337
Bobby Hackett. 1945-05-31. Body and Soul	338
Art Tatum. 1945-10-26. Body and Soul	339
 CONCLUSIONES	 341
 BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA	 361
BIBLIOGRAFÍA.....	362
RECURSOS ELECTRÓNICOS	369
DISCOGRAFÍA	371
TABLA DE GRABACIONES UTILIZADAS	375
TRANSCRIPCIONES COMPLETAS	381
ENTREVISTAS	469
DAN MORGENSTERN.....	469
DR. HENRY MARTIN	483
DR. WOLFRAM KNAUER	493
DR. SCOTT DEVEAUX	504

Introducción

INTRODUCCIÓN

“...El Jazz fue una música de promesas, a punto para pasar de su adolescencia a su madurez, pero con un largo camino por recorrer todavía...”¹

Scott DeVeaux

A lo largo de la Historia, la percepción y expresión del arte musical han ido cambiando, acordes con las épocas que las han visto deslizarse por el tiempo. Una investigación histórico – musical precisa del regreso a otras etapas con el fin de buscar aquellas respuestas a los interrogantes que surgen en el momento actual. La misión de la historiografía es preservar todo aquello que contuvo una esencia artística; y por esta magia vale la pena la lucha contra el tiempo en el empeño de conseguir que la obra de arte recobre, en el presente, la vida que tuvo en el pasado.

La investigación que hemos llevado a cabo para la realización de esta tesis doctoral, pretende ofrecer una visión clara y atractiva sobre determinados aspectos del Jazz; dar respuestas y abrir nuevas perspectivas sobre la percepción, estudio y análisis del desarrollo estilístico vivido por la música jazzística², gracias a la labor de los improvisadores norteamericanos de este género musical entre los años 1935 y 1945.

Nuestro estudio ha buscado una aproximación holística al nuevo vocabulario musical, específico y propio, creado principalmente a través de la improvisación, en la década comprendida entre 1935 y 1945. Éste será nuestro principal foco de interés, ya que gran parte de las fuentes consultadas sobre el estilo, consideran esta etapa como el sustrato fundamental sobre el que se produjo la génesis del Jazz moderno.

¹ DEVEAUX, S. Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, Vol. 25, Literature of Jazz Issue (Autumn, 1991), pp. 525 – 560. P. 546.

² Entrada propuesta para la próxima edición, vigésimo tercera, del Diccionario de la Lengua Española. (R.A.E.)

La metodología utilizada consiste, fundamentalmente, en la transcripción y análisis comparativo de distintos solos grabados durante los años seleccionados, en lo que pudiéramos llamar un trabajo de *paleografía acústica*. Para conseguir este fin, se eligió como base del estudio un tema muy representativo de la época: *Body and Soul*. El objetivo principal fue observar el estado inicial del lenguaje melódico – armónico jazzístico y su evolución, así como las principales innovaciones que se produjeron en el mismo durante este periodo.

Aclaremos que por lenguaje melódico – armónico nos referimos al conjunto de aplicaciones³, usadas por los improvisadores de Jazz del momento, como herramienta para enriquecer, de forma creativa, su discurso musical en los solos *improvisados*.

Para completar nuestra investigación fue necesario ir encajando de forma paulatina, en el seno de un recreado escenario artístico y social estadounidense, los datos obtenidos en los diversos análisis realizados con la finalidad de generar un mosaico múltiple y fidedigno, tanto en lo musical como en lo humano.

Consideramos que, antes de proseguir, se impone un rápido recorrido a través de las diversas secciones que integran nuestra tesis doctoral.

Capítulo I: *Introducción*. Consta de una breve justificación en la cual explicamos el por qué de una triple elección: el tema *Body and Soul*, la década que discurre de 1935 a 1945 y los solistas analizados. También estudiamos detenidamente el estado de la cuestión de nuestro objeto de estudio en el momento actual, los objetivos perseguidos con la realización de la investigación y las fuentes consultadas para poder desarrollarla y llevarla a término con buen fin.

³ Superposiciones de acordes, usos armónicos desarrollados de forma horizontal a través de los despliegues melódicos, sustituciones o usos de determinadas escalas.

Tras todo ello se inicia el marco metodológico. Comienza con su correspondiente argumentación, a la que siguen los procedimientos de investigación que se han utilizado: recopilación de datos, proceso y análisis de los mismos y la elaboración y redacción del presente trabajo, que refleja de una forma coherente y ordenada todo lo indicado. A continuación, se desarrollan, de forma más exhaustiva, los procedimientos específicos: cuáles han sido y de qué manera se han llevado a la práctica. Por último, a modo de conclusión de este primer Capítulo, unas consideraciones personales sobre si el Jazz debe considerarse música *culta* o música *popular*.

Capítulo II: *Marco Teórico*. Se inicia con unas reflexiones sobre qué es el Jazz y continúa con un breve recorrido sobre la historia de Estados Unidos en la década seleccionada para nuestra investigación (1935 – 1945). Tras ella, se esboza la evolución histórica experimentada por el Jazz en estos mismos años. El siguiente apartado contiene unas consideraciones que analizan con cierta profundidad los elementos constitutivos del Jazz. De ellos destaca, con una tremenda personalidad propia, la improvisación, que ha merecido, con toda justicia, un posterior apartado en exclusiva, por ser el elemento jazzístico más característico y el que más ha determinado gran parte de nuestra investigación. Cerramos este Capítulo II con un pequeño homenaje personal a *Body and Soul*.

Nos hemos detenido en él para analizar tanto su estructura armónica interna como los motivos que le hicieron gozar de tanta popularidad en su momento. Estos motivos fueron, lógicamente, los mismos que nos llevaron a convertirlo en eje conductor de nuestro recorrido histórico – musical en la búsqueda de las innovaciones melódico – armónicas producidas en el lenguaje jazzístico en los años previos a la Segunda Guerra Mundial y durante la misma.

Capítulo III: *Análisis*. Es la parte central y más importante de nuestra tesis doctoral. En ella se vierten nuestras aportaciones personales, convirtiéndose en la contribución que realizamos a la investigación jazzística. Este Capítulo consiste en el análisis comentado de

todas las grabaciones transcritas de los *Body and Soul* recogidos entre 1935 y 1945. Evidentemente, no sólo la extensión, sino también la objetiva y progresiva evolución musical, nos obligaron a fragmentarlo en tres grandes bloques y un epílogo, que responden a la siguiente subdivisión:

- 1935 – 1938: La génesis del Jazz Moderno.
- 1939 – 1941: Los inicios del nuevo vocabulario jazzístico. Coleman Hawkins y los locales legendarios: Minton's y Monroe's.
- 1942 – 1944: Los años de la huelga: la improvisación no enmudece.
- 1945: Epílogo.

Capítulo IV: *Conclusiones*. Llegamos al término de nuestra tesis con la exposición y desarrollo comentado de las conclusiones finales que se desprenden de todo lo analizado en los capítulos anteriores, siendo especialmente destacable el Capítulo III, ya que, como hemos indicado más arriba, es el alma de nuestra tesis. Así mismo, también hemos marcado unas futuras líneas de investigación que pueden completar trabajos, como el ya realizado, desde otros puntos de vista. O también, utilizando nuestro método principal (el uso de grabaciones, transcripciones y análisis musical), centrarse en otros elementos jazzísticos de diferentes épocas, de personalidades destacadas del mundo del Jazz o de diversos estilos de este género.

Cerrando el presente volumen, ofrecemos toda la bibliografía consultada a la que hemos añadido las páginas web visitadas. También, por la propia naturaleza de nuestra investigación, recogemos en su correspondiente apartado específico la discografía que hemos manejado. Por último, finalizamos con una sección dedicada a los Anexos, con todas las transcripciones completas y parciales realizadas, todas las entrevistas de creación propia y cuya finalidad exclusiva fue la de tener otra fuente original para completar esta investigación.

Justificación

Emprender una investigación, independientemente de su tipología y naturaleza, implica disponer de ciertos elementos indispensables. Entre ellos destacan el trabajo, la paciencia, el orden y, por encima de todo, un profundo amor por el tema abordado. Los sacrificios requeridos se suelen ajustar a personas y circunstancias, por lo que el trayecto iniciado por cada individuo será como la propia vida: único, personal e irrepetible.

Los riesgos, al igual que en cualquier ciclo vital, son otro factor determinante en un proyecto de semejante calibre. Los tropiezos, pérdidas, desorientación, pistas falsas, o el propio agotamiento físico y mental, están al acecho y no es posible evitarlos; también forman parte del proceso y hay que aceptarlos como tal, sabiendo aprender de los errores. Afortunadamente, la misma energía que impulsa a afrontar un trabajo de la magnitud de una tesis doctoral es la que se encarga de sostener, apoyar y dar continuidad a la idea en el tiempo, y dicha energía dimana de la pasión del investigador por su tema de estudio.

En nuestro caso concreto, cabría preguntarse el por qué de una elección sobre un tema relativo al Jazz, cuando España, a pesar de contar con importantes músicos y notables Festivales de este ámbito en los últimos tiempos, no ha destacado especialmente en su apoyo a la cultura jazzística. Muestra de ello es que, en la actualidad, las titulaciones oficiales de Jazz en Centros Musicales de Educación Superior en nuestro país es prácticamente nula, así como es un hecho contrastado la inexistencia de Centros de Investigación especializados en este ámbito.

A nivel personal, lo que inicialmente se planteó como una afición ligada a la expresión musical a través de este género musical, se fue convirtiendo, poco a poco, en una necesidad imperiosa de saber y profundizar en determinados aspectos e interrogantes a los que no se hallaba respuesta en la información disponible a primera mano. Esto motivó el inicio de una búsqueda orientada a desentrañar, en la medida de lo posible, todas y cada una de las cuestiones que iban surgiendo a medida que la inmersión en este nuevo universo sonoro del Jazz se hacía más y más profunda. Pero, como comentamos

previamente, el acceso a la información no resulta sencillo; y en ocasiones, roza lo imposible.

En primer lugar, es necesario aclarar que la mayor parte de los libros escritos por especialistas, que engrosan la lista de *bibliografía clásica* para un investigador de Jazz, no se encuentran en ningún otro idioma que no sea el original, habitualmente el inglés. Además, ni su localización ni su adquisición fuera de Estados Unidos resultan tarea fácil. Se impone, como único camino para acceder a dicha información, la *importación* (con toda la problemática que arrastra un traslado bibliográfico transoceánico) o bien el desplazamiento físico del investigador al país de origen del Jazz para acceder estas fuentes.

Si éste es el decepcionante escenario en el que nos movemos en lo referente a aspectos puramente bibliográficos, la realidad se recrudece cuando intentamos acceder a la información fonográfica. Salvo algunas colecciones privadas y ciertas compilaciones existentes en formato CD, y con la excepción de algunos Centros de Investigación europeos de envergadura (como el *Jazzinstitut* de la ciudad alemana de Darmstadt), la carencia de fuentes sonoras fuera de Estados Unidos, hacen casi imposible el inicio de cualquier tipo de investigación jazzística, ya sea de tipo histórico (teórico) o de tipo analítico – auditivo (práctico).

Afortunadamente, las nuevas tecnologías cumplen su función de facilitar y transmitir el acceso a los distintos tipos de información. Y a través de esta vía, tras años de inmersión cultural *virtual*, fue posible generar unos contenidos y criterios mínimos, accesibles a investigadores de diferentes puntos del planeta. De este modo, descubrimos que determinadas preguntas no obtienen respuesta en un contexto cultural concreto porque le es ajeno; ellas mismas impelen a buscar sus correspondientes respuestas en el lugar donde surgieron. Se impone pues el desplazamiento físico y conceptual al lugar de origen, a su epicentro, para establecer un contacto vivo con esa cultura que nos es ajena, aunque no indiferente.

Tras derribar estas barreras iniciales, se genera una perspectiva que puede llegar a tener la misma validez que la de un investigador originario. Incluso esta desventaja inicial se puede transformar en un elemento a favor del investigador foráneo, ya que algunos aspectos que se dan por sobreentendidos en la cultura que los ha originado, se convierten en invisibles a sus propios ojos, debido a su presencia constante y cotidiana. Pero ante la nueva mirada del investigador *extranjero*, adquieren otros relieves, al ser analizados por éste desde un prisma diferente.

Desde esta óptica característica, observamos que uno de los elementos fundamentales del Jazz, la improvisación, era una constante y elemento recurrente en la mayor parte de la literatura jazzística disponible. Sin embargo, y dado el peso específico del concepto en la evolución del Jazz hasta su consolidación como arte, nos sorprendió no encontrar respuestas convincentes y homogéneas a una serie de preguntas tales como: ¿qué es la improvisación jazzística?, ¿cómo funcionan sus mecanismos?, ¿cómo se puede abordar su estudio?

Cabe la posibilidad de que la naturaleza espontánea y abstracta de la improvisación haya dificultado su estudio y percepción por parte del mundo académico. Precisamente esa realidad abstracta y la ausencia de respuestas directas fueron lo que nos incitó a iniciar la búsqueda. La improvisación se convirtió, por tanto, en el objetivo de nuestras pesquisas, las cuales nos llevaron a idear una metodología adaptada a las peculiaridades del trabajo. Al tratarse de elementos *improvisados*, se impuso la transcripción musical como procedimiento esencial de investigación, con el fin de realizar análisis posteriores utilizando las partituras generadas. Para realizar este proceso, era necesario definir la búsqueda y establecer los márgenes, por lo que se marcaron tres parámetros básicos sobre los que se sustenta toda la investigación.

Estos parámetros básicos, que fueron emergiendo conforme avanzábamos en el estudio de la bibliografía y discografía que teníamos a nuestra disposición, fueron los siguientes: el tema musical *Body and Soul*, la acotación cronológica de la década de 1935 a 1945 y el

papel desempeñado por un grupo de improvisadores en los márgenes previamente establecidos. Detallamos, a continuación, el por qué de la elección de cada uno de los mencionados parámetros, a través de los cuales se inicia nuestro viaje personal, dedicado a indagar en la esencia de uno de los elementos más importantes del Jazz: la improvisación.

Body and Soul

“Because a recording by Coleman Hawkins that was almost immediately recognized as a Jazz landmark, the song [Body and Soul] become a standard part of the repertoire of the improvising soloist. [...] Except for How High the Moon and, possibly, Stardust, there have been more improvised solos of Body and Soul than any other song.”⁴

La elección del tema *Body and Soul* como eje central del recorrido de nuestra investigación viene determinada por distintos parámetros. El primero y principal es el hecho de haber sido uno de los temas más interpretados y grabados en la historia del Jazz. Este hecho fue acentuado por el gran éxito que obtuvo la famosa versión de Coleman Hawkins (1939) entre público, crítica y músicos. La popularidad de esta grabación marcó un hito en la historia de la improvisación, en el desarrollo del vocabulario jazzístico y en la emancipación y aceptación del Jazz instrumental. También incrementó el número de interpretaciones posteriores del tema y posibilitó su consolidación en el repertorio de *standards*⁵ sobre los que se ha construido el arte del Jazz. Este aumento de interpretaciones derivó, lógicamente, en un mayor número de grabaciones, eje vertebrador de nuestra investigación.

⁴ “Debido a una grabación realizada por Coleman Hawkins que fue casi inmediatamente reconocida como un claro ejemplo de Jazz, la canción [Body and Soul] se convirtió en una parte estándar del repertorio del solista improvisador [...] Con la salvedad de How High the Moon y Stardust, es posible que haya más solos improvisados sobre Body and Soul que sobre cualquier otra canción” en WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York, Oxford University Press, p. 427.

⁵ Apartado detallado sobre el concepto *standard* en el Capítulo II.

Otro aspecto de gran interés es la morfología interna del tema en términos armónicos y estructurales. La secuencia de acordes y la tonalidad original de la canción *Body and Soul*, Re bemol mayor, hacen de ella una superficie propicia para la experimentación en distintos aspectos musicales por parte de los músicos más avanzados. Dizzy Gillespie, figura de gran peso en este periodo de transición, solía practicar sobre los acordes de *Body and Soul* a mediados de los años treinta, subiendo medio tono después de cada vuelta completa hasta regresar a la tonalidad original⁶.

También destaca la reflexión proporcionada por Henry Martin, quien afirma que la velocidad a la que se presupone un tema condiciona la improvisación sobre el mismo⁷. En este sentido, los temas con un tempo elevado requerirían al improvisador un mayor empleo de fórmulas *precompuestas*⁸, debido a que la velocidad en la sucesión armónica dificulta el enlazar ideas conscientes acorde tras acorde. Sin embargo, un número lento propicia la búsqueda armónica consciente, gracias a la mayor distancia entre acordes por lo dilatado del tempo y la posibilidad de discernir con mayor claridad las armonías de origen y de destino, siendo éstas engarzadas con mayor precisión e intencionalidad a través de las líneas trazadas en el desarrollo melódico.

Ha sido imprescindible la utilización de otros registros fonográficos de la misma época para completar la información aportada por los análisis realizados sobre nuestro tema de estudio. De una parte, la inexistencia de grabaciones de *Body and Soul* a cargo de figuras relevantes (como el ya mencionado Dizzy Gillespie) ha sido compensada con la elección puntual de otras canciones, como *Stardust*. Gracias a estas piezas, se ha podido extraer información de gran importancia, en unas condiciones armónicas y estilísticas muy similares a las producidas en *Body and Soul*. De otra parte, la escucha sistemática y la transcripción parcial de estos otros temas de la época, grabados por los mismos músicos, nos han servido para demostrar y cohesionar nuestros descubrimientos y hallazgos

⁶ DEVEAUX, S. (1997): *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, p. 69.

⁷ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

⁸ Ibid.

musicales, siempre insertados en su correspondiente contexto histórico, cultural y humano.

A modo de pequeña conclusión, destacamos que el investigador de Jazz convive con algunos elementos negativos en este campo de estudio como, por ejemplo, la carencia de una amplia perspectiva histórica, debido a la relativa juventud del género y a la proximidad temporal de los eventos musicales que se analizan. Pero, en compensación, también goza de diversas ventajas, como el hecho de tener acceso a ejemplos sonoros que, aunque representen una pequeña parte del gran número de ejecuciones musicales que se produjeron, son suficientemente valiosos y significativos en cuanto a contenido e información proporcionada.

Marco temporal: la década de 1935 a 1945

Los márgenes cronológicos establecidos en esta investigación vienen determinados por distintos parámetros y sucesos de alta importancia. La fecha de 1935 es un hito en la historia del Jazz debido al éxito cosechado por Benny Goodman en la sala *El Palomar* (Los Ángeles, California), hecho que dio paso a la Era del *Swing*, entendida como un fenómeno musical de masas. Este acontecimiento convirtió al Jazz en la música de toda una generación, adaptando el oído del público a los sonidos y armonías jazzísticas, universalizando texturas, ritmos, armonías y la estética del estilo, rompiendo las barreras transoceánicas para acabar instalándose en las vidas de multitud de personas en todo el mundo.

Por otra parte, 1945 está considerada de forma casi unánime como la fecha que marca el inicio oficial de otra fase estilística y estética en la historia del Jazz: el *Bebop*. Algunos autores opinan que los primeros ejemplos de *Bop* surgen en 1944. Pero, generalmente, 1945 es el año en el que la consolidación del nuevo estilo resulta evidente, quedando reflejado en la literatura de la época y en grabaciones que el tiempo se ha encargado de

catalogar como históricas. Es también en esta época cuando la improvisación jazzística adquirió su madurez estilística al tiempo que el Jazz recibió, finalmente, la consideración de *Arte*. Por último, el final de la Segunda Guerra Mundial fue un hecho histórico de tal importancia vital que afectó a todos los niveles de la sociedad norteamericana, incluido el ámbito cultural y musical.

Otro factor a tener en cuenta es el gran *magnetismo histórico* que la historiografía ha experimentado por este periodo. La nueva consideración del Jazz, convertido en un fenómeno musical de masas, atrajo la atención de los medios de comunicación (también en pleno desarrollo y expansión), con la consiguiente acumulación de material audiovisual conservado producido durante esos años. El Jazz se había convertido en uno de los elementos principales de la música comercial de la época⁹, lo que pudo desviar la atención sobre elementos de gran importancia para etapas posteriores, como la verdadera naturaleza, origen y evolución de la improvisación, solapada y oscurecida por la brillantez del glamoroso mundo del *Swing*.

Independientemente de la popularidad alcanzada por el *Swing* y de la mayor o menor percepción de los avances ocurridos en la improvisación, se produjo un hecho histórico durante los años estudiados que mermó el número de grabaciones conservadas. Nos estamos refiriendo a la huelga del sindicato de músicos ocurrida entre 1942 y 1944. Este condicionante, que detallaremos en capítulos posteriores, ha sido nota pedal en la historiografía del Jazz, además de tener una importante repercusión en el desarrollo de nuestra investigación. Aunque el número de grabaciones de *Body and Soul* (del mismo modo que el resto de piezas coetáneas) se reduce en este periodo, afortunadamente contamos con *broadcast*¹⁰ realizados en estos años, además de con grabaciones *amateurs* realizadas en entornos públicos o privados, gracias a las cuales se equilibra, en cierto modo, el número de versiones disponibles durante la franja temporal tratada.

⁹ HOBBSBAWM, E. (1998): *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*. New York: The New Press, p. 275.

¹⁰ *Broadcast*: Emisión radiofónica en directo.

Está generalmente aceptado que, bajo los flashes que iluminaban a los directores de las grandes orquestas y a los principales cantantes y solistas, se estaba desarrollando un movimiento privado, casi clandestino, en el que los músicos con verdaderas inquietudes musicales (aparte de las propias relacionadas con el espectáculo) trabajaban a deshoras para perseguir un ideal. Lejos de los condicionantes de la música entendida como producto de consumo masivo, los músicos más *avanzados* se buscaban, tras sus compromisos profesionales con las diferentes orquestas, para compartir sus ideas y perspectivas, sus emociones y frustraciones, sin esperar nada a cambio, ni la remuneración económica ni la atención del propio público: simplemente la complicidad con el resto de instrumentistas y saciar el ego personal del solista o acompañante. Esta *negociación* se llevaba a cabo en un contexto muy especial, la *Jam Session*, donde ningún factor externo condicionaba lo que se producía sobre el escenario o en la habitación en la que se estuviera llevando a cabo.

Antes de que las *Jams* emprendieran su camino desde Harlem hacia la Calle 52, cuando comenzaron a convertirse en parte del negocio, sus últimos responsables, los músicos que nos ocupan en este estudio, conectaron la tradición *improvisatoria*¹¹ de los años anteriores con la aparición y consolidación del vocabulario de improvisación jazzística. A través de este complejo lenguaje, los músicos, mayormente afroamericanos, comenzaron a comunicarse.

Esta comunicación, proveniente de la frustración de los *jazzmen* al ser tratados como meros entretenedores, sirvió para blindar la sensibilidad artística a los sistemas comerciales manejados por blancos, expresando la agresividad contenida a través de elementos estilístico – musicales: un aumento del virtuosismo técnico y armónico, una nueva y compleja concepción rítmica, un incremento, más que notable, del tempo de los temas. Todos estos factores provocaron que el Jazz, entendido previamente como música

¹¹ Usamos el término *improvisatorio/a*, como traducción de la palabra inglesa *improvisational*, ya que no está recogida en el Diccionario de la Lengua Española y no encontramos ningún vocablo en castellano que satisfaga plenamente el significado que posee dicho término en inglés.

de baile, abandonara este concepto, y con él, el interés masivo por este género musical, al convertirlo en una forma de expresión mucho más libre, más exclusiva y más exigente. Todo esto coadyuvó a que fuese elevado a la categoría de Arte. Un Arte que, consideramos, todavía hoy no está lo suficientemente valorado.

El factor humano: los solistas

Gran parte del material disponible para el estudio del Jazz ha sido realizado por historiadores o críticos, ya que la Musicología no ha posado sus ojos seriamente sobre el Jazz hasta tiempos recientes. Por tanto, la información que encontramos en las diversas obras de referencia citadas sobre el papel desempeñado por los diferentes músicos, debe ser tomada con cierta cautela. Los análisis que determinan qué músico era más avanzado o cuál era más transgresor suelen deberse, simplemente, al resultado de una escucha atenta o a transcripciones muy puntuales. Esta tendencia de aproximación al Jazz comienza a disiparse, afortunadamente, gracias a las investigaciones y escritos de autores como Schuller, Woideck, Owens, Porter y DeVeaux.

Así pues, la revisión bibliográfica llevada a cabo en el presente estudio ha resultado fundamental para esbozar una lista de músicos susceptibles de ser estudiados. Este esbozo inicial se completó a través de ciertas preguntas incluidas en las entrevistas (de elaboración propia) realizadas a distintos especialistas actuales: Henry Martin, Dan Morgenstern, Wolfram Knauer y Scott DeVeaux. Su percepción, actual y de contrastado peso en el mundo de la historiografía del Jazz, ha ayudado a una mayor y mejor comprensión del papel histórico desempeñado por los distintos músicos involucrados en el desarrollo del vocabulario melódico – armónico de la improvisación jazzística.

Todo el proceso de selección previamente expuesto, ha ido acompañado por una escucha sistemática de las grabaciones que recogían la obra de los músicos citados en los años estudiados. De estas grabaciones, se realizaron transcripciones puntuales de aquellas piezas

más interesantes para los objetivos que pretendíamos. Con esto, se contrastaba toda la información desprendida tanto de la bibliografía estudiada como de las entrevistas mantenidas. Así, se generaba un contexto para el entorno de la época de estudio que envolviese las interpretaciones de *Body and Soul* de los músicos seleccionados y así analizar las innovaciones melódico – armónicas y los avances producidos en la improvisación. En esta selección de músicos también hemos querido innovar y ofrecer un nuevo enfoque respecto a la ubicación estilística de ciertos intérpretes. Es el caso de Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Su posición central en la consolidación y explosión del *Bebop* como fenómeno artístico y musical han enturbiado la importancia de su papel como figuras de transición del *Swing* al *Bebop*. Su obra temprana, en ocasiones tachada de inmadura, revela una conexión con los últimos años del *Swing* no contemplada, generalmente, por la historiografía jazzística. Desde estas páginas queremos reivindicar a los Parker y Gillespie que desarrollaron su actividad en el contexto del *Swing*, así como el papel que desempeñaron en esta transición estilística. Consideramos que este enfoque completa el conjunto de músicos determinantes para el nacimiento y consolidación del nuevo estilo, así como la madurez del vocabulario de improvisación asociado al Jazz, responsable, en gran medida, de la percepción general de éste como Arte.

Estado de la cuestión

En el Jazz, las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas han ayudado a incrementar su calidad (en las grabaciones de sus piezas) y su cantidad (en el número de copias realizadas de las mismas), vertiginosamente y en un corto espacio de tiempo, siendo paradójico que no se haya generado paralelamente una bibliografía especializada con suficiente rigor científico. Por otra parte, el mundo de la música académica percibe, juzga y encasilla al Jazz como una música popular del siglo XX efímera¹², algo que también justifica la poca bibliografía científica existente.

¹² VOIGT, J. & RITT C. Printed Jazz Music: A Selected Bibliography. *Black American Literature Forum*, Vol. 25, No. 3, Literature of Jazz Issue. (autumn, 1991), pp. 633 – 653. P. 635.

Haremos referencia a obras generales y a otras directamente relacionadas con nuestro objeto de estudio. Las desarrollaremos en los capítulos y apartados correspondientes con diferentes grados de profundidad, dependiendo de su incidencia en el trabajo realizado. Hemos centrado nuestra atención, prioritariamente, en lo referente a la improvisación y a la armonía, entendida como un soporte que propicia el desarrollo de la improvisación melódica al estar sustentada en ella. No se ha infravalorado el papel desempeñado por la melodía y por el ritmo, pero en los desarrollos analíticos, forzosamente, hemos tenido que focalizar nuestro interés en la armonía.

Consideramos que merecen destacarse ciertas obras por la maestría y especialización con la que enfocan determinados aspectos, constituyendo el conjunto básico y más importante de lo publicado hasta la fecha respecto a nuestro objeto de estudio. Así, queremos mencionar los siguientes volúmenes: Gunther Schuller, con sus *Early Jazz* (1968) y *Swing Era* (1989); Ted Gioia, y su *Historia del Jazz* (1997); Scout DeVeaux, con su tesis doctoral *Jazz in transition: Coleman Hawkins and Howard McGhee, 1935 – 1945* (1985) y su publicación *The Birth of Bebop. A social and musical history* (1997); Joachim E. Berendt, con su obra *El Jazz, su origen y desarrollo* (1959); Hughes Panassié, con *Hot Jazz. Guía de la Música Swing* (1939); André Hodeir, con su histórico *Jazz: Its evolution and essence* (1956); otro histórico, *Jazz. Hot and Hybrid* (1946), de W. Sargeant; el magistral libro sobre el *Bebop* publicado por Thomas Owens en 1995, *Bebop. The Music and Its Players*; y por ultimo, el análisis sobre la vida y obra de Charlie Parker realizado por Carl Woideck, *Charlie Parker: His Music and Life* (1996).

Sin olvidar que nos limitamos a la cronología establecida y que buscamos respuestas a intereses concretos, una compilación bibliográfica correcta referida al desarrollo histórico de la improvisación jazzística, tendría como referencias fundamentales las que citamos a continuación.

El especialista que nos ofrece un mayor grado de concordancia, no sólo en cuanto a la acotación cronológica sino también respecto a aspectos temáticos y metodológicos, es

Scott DeVeaux. En su tesis doctoral¹³, abarca la transición entre el *Swing* y el *Bebop* a través de dos figuras de gran importancia para comprender este fenómeno. Los dos inter – capítulos (I y II) facilitan una perspectiva histórica sobre aspectos tan determinantes para nuestro estudio como el efecto de la discriminación racial entre 1935 y 1941, las orquestas de baile negras y los pequeños *combos* entre 1941 y 1945. Otro aspecto que concuerda con la metodología que hemos utilizado es la recopilación y análisis de grabaciones de la música realizada en ese momento histórico.

Otra obra de máxima importancia ha sido el título de DeVeaux, de 1997, *The Birth of Bebop*, obra de la cual hemos extraído información de gran interés para nuestro trabajo. Profundiza en la *Jam Session*, destacando su trascendencia respecto a la transmisión de la estética y valores del nuevo estilo, así como de la técnica y del lenguaje musical. También considera las repercusiones mercantiles y estilísticas de las pequeñas agrupaciones de Jazz. Vincula la perfección técnica del solista con el desarrollo de la improvisación jazzística. Estudia también las repercusiones de la famosa grabación de *Body and Soul* por Coleman Hawkins el 11 de octubre de 1939. Por último, nos ofrece otras conexiones en términos más analíticos que se verán reflejadas en el capítulo dedicado al análisis de las transcripciones, donde se tratan aspectos específicos de carácter más técnico.

Nuevamente mencionamos la clásica obra de Schuller *The Swing Era*, cuyo capítulo 6 está dedicado a los grandes solistas del Jazz entre 1935 y 1945, coincidente con nuestro marco temporal establecido. En su capítulo 5, *The Great Black Bands*, enumera los ingredientes técnico – musicales que él asigna a un solo. También realiza observaciones críticas sobre las distinciones entre cuándo los solos son improvisados¹⁴ y cuándo no, en un interesante comentario a pie de página.

¹³ DEVEAUX, S. (1985): Coleman Hawkins and Howard McGhee, 1935 – 1945. Tesis doctoral no publicada. University of California, Berkeley.

¹⁴ SCHULLER, G. (1989): *The Swing Era. The Development of Jazz, 1935 – 1945*. New York: Oxford University Press, p. 307.

Una referencia algo más reciente es la obra de Carl Woideck dedicada a Charlie Parker (1996). Su planteamiento otorga gran peso a las transcripciones y al análisis armónico, desde un punto de vista musical y tremendamente analítico. En ella, realiza un profundo estudio de la obra de Parker, tratando directamente las versiones de *Body and Soul* presentes en nuestro trabajo. Woideck también opina que Parker no puede ser tratado como figura de transición de la misma manera en la que son considerados Charlie Christian o Jimmy Blanton¹⁵; aunque, por otro, lado ensalza su labor como elaborador y aglutinador de las innovaciones planteadas por los músicos más avanzados de la Era del *Swing*¹⁶.

Owens, también especializado en Parker, apunta en su libro *Bebop. The Music and Its Players* (1995) que en las grabaciones tempranas tanto de Dizzy como de Parker no existe la más mínima señal de avances¹⁷; pero también se ocupa de establecer qué parámetros fueron heredados por el *Bebop* de su estilo predecesor, el *Swing*. Desde su punto de vista, se trataría de la sustitución de tritono, los arpeggios ascendentes partiendo de la séptima, acceso cromático por grupos de dos, tres o cuatro notas y los floreos cromáticos. Si realmente estos elementos armónicos fueron heredados del *Swing*, es algo que se desvelará más adelante en el capítulo dedicado al análisis.

En esta dirección también se mueve Peter Townsend, en cuya obra *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music in the Early 1940's* (2007) defiende que los elementos armónicos añadidos que diferencian al *Bebop* del estilo precedente son el uso de la quinta aumentada, la cuarta aumentada y la novena bemol en un acorde de dominante¹⁸. Igualmente, a estas aseveraciones contestaremos más adelante.

Respecto a las figuras más importantes, músicos e intérpretes, en relación a nuestra investigación, reflejamos la siguiente información aportada por distintos especialistas.

¹⁵ WOIDECK, C. (1996): *Charlie Parker: His Music and Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press, p. 103.

¹⁶ Ibid. p. 102.

¹⁷ OWENS, T. (1995): *Bebop. The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press, p. 7.

¹⁸ TOWNSEND, P. (2007): *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music In the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi, pp. 49 – 51.

Para John S. Wilson¹⁹, fueron cuatro las figuras *punte* entre el *Swing* y el nuevo Jazz, que llegaría a ser conocido como *Bop*: Lester Young, Roy Eldridge, Jimmy Blanton y Charlie Christian. Morgenstern²⁰ amplía el rango evolutivo y cita a Armstrong, Young y Parker como figuras determinantes en el desarrollo estilístico del Jazz. En cuanto a Martin²¹, las figuras más destacadas serían de nuevo Lester Young, Coleman Hawkins y Earl Hines. Para Ira Gitler²², Lester Young, Roy Eldridge, Charlie Christian, Art Tatum, Jimmy Blanton y Jo Jones serían los músicos más representativos de esta transición. En el caso de Lawrence McClellan, los músicos más avanzados de la Era del *Swing* fueron Armstrong, Coleman Hawkins, Red Norvo, Lester Young, Pee Wee Russell, Charlie Shavers, Henry “Red” Allen, Ben Webster y Jack Teagarden²³. Scott DeVeaux resalta la figura de Art Tatum, además de destacar la importancia de músicos como Lester Young, Coleman Hawkins y Charlie Christian²⁴. Para el musicólogo alemán Wolfram Knauer, las figuras transicionales más destacadas en relación a los parámetros de nuestra investigación serían Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Lester Young y Thelonious Monk²⁵.

Una vez más, observamos que las diversas fuentes consultadas no llegan a ser coincidentes al cien por cien en un aspecto tan importante como es destacar las personalidades que protagonizaron la transición estilística. Por nuestra parte, sin negar a ninguno de los músicos citados su papel protagonista, ampliamos esta lista con otras interesantes personalidades musicales como Teddy Wilson o Chu Berry. Basamos esta afirmación tras haber consultado y analizado la información aportada por la fuente que posee mayor rigor científico y objetivo de toda nuestra investigación: las grabaciones.

¹⁹ WILSON, J. S. (1966): *Jazz, the transition years*. New York: Appleton – Century – Crofts, p. 7.

²⁰ (D. Morgenstern, entrevista personal, 21 de abril de 2008).

²¹ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

²² GITLER, I. (1985): *Swing to Bop. An oral history of the transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press, pp. 3 – 4.

²³ McCLELLAN JR., L. (2004): *The Later Swing Era. 1942 to 1955*. London: Greenwood Press, p. 20.

²⁴ (S. DeVeaux, entrevista personal, 13 de junio de 2009).

²⁵ (W. Knauer, entrevista personal, 26 de mayo de 2009).

Para cerrar este bloque, se hace imprescindible dedicar unas breves líneas a tratar la improvisación, dado que ésta ha sido uno de los elementos trabajados profusamente durante todo el estudio al ser el elemento central del mismo.

El concepto *improvisación* presenta dificultades de definición, porque su esencia cambia al tiempo que avanza la historia del Jazz. Quizá esta dificultad es lo que ha motivado que, hasta la fecha, no exista ningún manual o libro dedicado, en exclusiva, a realizar una historia de la improvisación y su desarrollo dentro del Jazz.

El *Grove Dictionary of Jazz*, una obra enciclopédica con un alto grado de especialización estilística, define la improvisación de la siguiente manera:

*The spontaneous creation of music as it is performed. It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything in between. All the performers in a group, or a soloist, or any intermediate combination of players may improvise.*²⁶

Esta definición cubre distintas técnicas del arte de improvisar, como la improvisación parafraseada, el uso de motivos, la improvisación por fórmulas o la improvisación modal. El problema de este encorsetamiento del término es que difícilmente va a responder a sus propias necesidades, el cual se ajusta y se amolda a cada representación concreta que se pueda catalogar como *improvisada*.

La cuestión de la espontaneidad, para empezar, es muy relativa. Si una representación artística completamente espontánea es una improvisación, algo indudable, entonces la

²⁶ “La creación espontánea de música mientras está siendo ejecutada. Esto conlleva la composición inmediata de un trabajo entero por sus ejecutantes, o la elaboración u otra variación de una estructura preexistente, o algo intermedio. Todos los ejecutantes en un grupo, o un solista, o una combinación intermedia de ejecutantes puede improvisar.” en KERNFELD, B: “Improvisation”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

gran mayoría de los solos ejecutados en una representación jazzística no son improvisaciones, en el sentido de ser completamente espontáneos²⁷.

Según Henry Martin, la improvisación, en un sentido popular, es “*composición extemporánea*”, al tiempo que aclara que *es importante recordar que virtualmente todos los improvisadores han practicado, así que la manera de la que están tocando no es completamente espontánea*²⁸. Se abarcan aquí dos parámetros integrantes de la definición inicial. Por un lado, la espontaneidad, la cual vuelve a ser puesta en duda; y por otro, la relación entre improvisación y composición, siempre infravalorada la primera con respecto a la segunda, por considerarse un subgénero compositivo.

Por otra parte, DeVeaux apunta que no cree en la manera en la que los términos *composición* e *improvisación* son generalmente entendidos, ya que no representan cosas distintas²⁹. Knauer sigue la misma línea de pensamiento, afirmando que *composición* e *improvisación* son extremos de un mismo espectro³⁰. Y Brown refiere en relación a ambos conceptos: *la diferencia entre la práctica compositiva ordinaria y la improvisación es que mientras el compositor puede borrar movimientos y rehacerlos, el improvisador no puede hacerlo. Sólo puede construir sobre los pasos que ya ha tomado*³¹.

Volvemos a encontrar la relación de dependencia de la improvisación respecto a la composición, pero observamos un matiz nuevo e importante: si el improvisador tiene la urgencia temporal de establecer material de contenido artístico válido en el momento, sin posibilidad de revisarlo, ajustarlo o editarlo:

²⁷ YOUNG, J. O. & MATHESON, C. “The Metaphysics of Jazz.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2 (Spring, 2000), pp. 125 – 133. P. 127

²⁸ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

²⁹ (S. DeVeaux, entrevista personal, 13 de junio de 2009).

³⁰ (W. Knauer, entrevista personal, 26 de mayo de 2009).

³¹ BROWN, L. B. “Felling my Way”: Jazz Improvisation and its vicissitudes – A Plea for Imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts (Spring 2000), pp. 113 – 123. P. 114.

- ▮ ¿No merecería esta forma de expresión artístico – musical ser considerada en función a sus propias características?
- ▮ ¿No son suficientes esas características para elevar la improvisación a forma de arte independiente y con una esencia propia?
- ▮ ¿Son necesarios más méritos para conseguir equiparar la improvisación respecto a la composición en términos artísticos?

A éstas y otras preguntas que han ido surgiendo a lo largo de nuestro trabajo de investigación, hemos procurado dar cumplida respuesta en diferentes lugares de las presentes páginas. Así, por ejemplo, en el apartado dedicado específicamente a la improvisación, dentro del Capítulo II, cuando nos referimos a ella como uno de los elementos constitutivos del Jazz, quizá el que le otorga una personalidad más específica y concreta. También en diferentes momentos, a lo largo de todo el Capítulo III, dedicado al análisis de las transcripciones realizadas sobre diversas improvisaciones presentes en las grabaciones de *Body and Soul*. Y por último, lógicamente, en el apartado destinado a la recapitulación y a las conclusiones finales de nuestra investigación.

Objetivos

En la presente tesis doctoral nos hemos propuesto la consecución de los objetivos que detallamos a continuación. Éstos obedecen a un estudio de tipo cualitativo, llevado a cabo mediante la selección de determinadas obras jazzísticas de especial relevancia, la localización de dichas obras en grabaciones, las transcripciones de las mencionadas grabaciones, el análisis teórico – técnico de las mismas y su contextualización histórica y cultural, para finalmente establecer unas conclusiones firmes y demostrables científicamente.

Así, se ha pretendido:

- Ofrecer una nueva visión sobre una época del Jazz (1935 – 1945), fruto del análisis auditivo y del estudio de diferentes versiones del tema *Body and Soul*, observando el desarrollo estilístico producido en los improvisadores y las innovaciones apreciadas en el lenguaje melódico – armónico.
- Clarificar el papel histórico ejercido por los músicos implicados en la transición del *Swing* al *Bebop* mediante el análisis comparativo de sus obras.
- Ubicar en el tiempo, de forma aproximada, la aparición de los nuevos recursos melódico – armónicos presentados por los improvisadores a través de las grabaciones producidas durante el periodo de estudio.
- Verificar la esencia y el grado de espontaneidad musical contenida en las ejecuciones generalmente entendidas como *improvisadas*.
- Generar una nueva línea de estudio del Jazz, no mediante sus compositores, obras o fases, sino a través de la evolución de la *improvisación*, entendida como un nuevo tipo de arte dentro de este género musical.

Fuentes

Las fuentes consultadas para el desarrollo de esta investigación, así como la clasificación tipológica y la ubicación geográfica de las mismas, han generado una relación detallada que comentamos en las siguientes páginas.

Fundamentalmente se ha trabajado sobre fuentes impresas, en las que distinguimos entre bibliografía y artículos de revistas específicas (todos ellos debidamente catalogados y

relacionados al final del presente trabajo). También hemos trabajado con fuentes orales, entrevistas, donde nuevamente tenemos que separar entre las ya existentes y recopiladas en una colección específica (JOHP) y aquellas otras que han sido especialmente diseñadas y realizadas en el transcurso de la investigación, tras una rigurosa selección sobre quiénes eran los individuos más adecuados a los que se podía aplicar los diferentes cuestionarios personalizados.

En tercer lugar, mencionar los registros sonoros y audiovisuales. En cuanto a los primeros, han constituido el bloque principal de donde hemos obtenido la materia prima, las grabaciones, para poder realizar gran parte de nuestro trabajo mediante las transcripciones y análisis de las obras grabadas. Por otra parte, las fuentes audiovisuales han sido de gran ayuda, como complemento no exento de aporte de datos concretos y otras informaciones secundarias, pero necesarias, a la hora de recrear el ambiente sociocultural, musical e interpretativo envolvente a la época estudiada.

En último lugar, destacar el viaje realizado por distintas ciudades estadounidenses en un intento de reconstruir y vivir en primera persona el origen geográfico y el progresivo desplazamiento espacio – temporal que experimentó el Jazz desde sus inicios, a finales del s. XIX, hasta su consolidación a partir de la década de los años 30 del pasado siglo XX.

Antes de hacer un comentario más exhaustivo y pormenorizado de la breve relación de las fuentes que acabamos de citar, vamos a detenernos en aquellos que han sido los principales centros de documentación que custodiaban la información sobre la que hemos trabajado.

Centros de documentación

Gran parte del material al que nos hemos referido ha sido recopilado en distintos centros de documentación, así como en el traslado a determinados lugares geográficos que

ostentan una posición central en la Historia del Jazz. Establecer un contacto directo y personal con aquellas ciudades que fueron escenario y testigo en primera persona del origen y desarrollo del arte jazzístico, vinculados hasta el punto de ser imposible disociar uno de otro, fue un proceso obligado en nuestra investigación, para intentar desentrañar parte de la esencia vital del Jazz.

Nuestro principal foco de investigación ha sido el Institute Of Jazz Studies, localizado en el campus de la Universidad de Rutgers, sede de Newark, Nueva Jersey.

El IJS es el archivo más grande y completo sobre Jazz a nivel mundial. Atesora colecciones únicas relativas a la cultura jazzística: grabaciones, fotografías, material videográfico, entrevistas, instrumentos que pertenecieron a músicos relevantes, correspondencia personal, documentos de todo tipo y muchos objetos de interés para cualquier investigación centrada en el Jazz.

Fue en 1952 cuando uno de los primeros estudiosos del Jazz, Marshall Stearns, decidió integrar su colección personal de materiales relacionados con éste bajo el nombre de *Institute of Jazz Studies*. La ubicación inicial de esta colección fue un apartamento en el Greenwich Village de Nueva York, una de las zonas con más encanto de la ciudad, localizada en la parte suroeste de Manhattan. Inicialmente, fue levantado gracias al esfuerzo tanto de Stearns como del personal voluntario que apoyó la iniciativa, pudiéndose acceder a través de una cita previa.

Poco a poco, el Jazz se fue haciendo hueco en el contexto académico nacional. Debido al interés suscitado y al crecimiento experimentado por la colección, lento pero constante, así como por la difusión que se estaba dando sobre su existencia y funcionamiento, el fundador se vio obligado a comenzar a buscar una institución mayor que se hiciera cargo del *Institute* y que se ajustara más a las dimensiones que comenzaba a adquirir. En 1966 Stearns seleccionó a la Universidad de Rutgers como sede de su colección.

Lamentablemente, falleció en diciembre de aquel año sin poder ver materializado su traslado.

En 1984, el *Institute* pasó a formar parte de las *Rutgers University Libraries*, y a estar oficialmente afiliada a la *Dana Library* en Newark. En 1994, tras varias mudanzas, estableció su ubicación actual, desde donde siguió expandiéndose y desarrollándose.

En la actualidad, el *Institute of Jazz Studies* es una institución estable y única en el mundo, alrededor de la cual giran la práctica totalidad de las investigaciones relacionadas con el Jazz. Su director desde 1976 es Dan Morgenstern, uno de los máximos responsables del alto grado alcanzado actualmente por la historiografía del Jazz. Sus innumerables contribuciones en diferentes obras, así como los ocho Premios Grammy otorgados por sus anotaciones en distintos álbumes (el último de ellos, en el presente año 2010 por sus comentarios al álbum *Louis Armstrong. The Complete Louis Armstrong Decca Sessions [1935 – 1946]*) avalan tanto a su persona como a la Institución a la que representa.

En el *Institute of Jazz Studies* podemos encontrar las siguientes secciones:

- ▶ Grabaciones de audio, comerciales y no comerciales.
- ▶ Más de 100.000 álbumes de Jazz.
- ▶ Distintas bases de datos informatizadas, en las que se recoge la práctica totalidad de los discos de Jazz grabados, publicados o no.
- ▶ Discografías enciclopédicas, impresas y digitalizadas, con información sobre las grabaciones realizadas por la mayor parte de músicos de Jazz desde 1917 hasta la actualidad (*Lord o Bruyninckx*).

- ▶ Amplia biblioteca que aglutina los principales libros sobre Jazz, así como ejemplares de muy difícil acceso y una colección de las distintas tesis doctorales y proyectos de investigación leídos en Estados Unidos sobre esta materia.
- ▶ Archivo digital con acceso, entre otros, a ProQuest, Grove Online y Music Index. Este último contiene la práctica totalidad de artículos publicados sobre cualquier aspecto musicológico desde 1976 hasta la actualidad.
- ▶ Archivo impreso, muy variado, de documentos físicos relacionados con el Jazz, como carteles: programas de mano, anuncios de diversos eventos impresos (conciertos, festivales, actuaciones de figuras solistas...).
- ▶ El fondo de Historia Oral del Jazz (JOHP), en el que se recogen entrevistas de larga duración con muchos de los principales músicos que integran la historia del Jazz, tanto en versión impresa como en fuentes originales en audio.
- ▶ Publicaciones llevadas a cabo por el propio IJS.
- ▶ Manuscritos musicales originales.
- ▶ Películas y material videográfico inédito.
- ▶ Revistas y publicaciones periódicas.
- ▶ Archivo fotográfico
- ▶ Colección de instrumentos y objetos pertenecientes a las más grandes figuras del Jazz.

Además de toda la extensa información conservada en el Archivo, este Centro es la sede de numerosas actividades culturales relacionadas con el Jazz llevadas a cabo regularmente. Esta institución organiza todo tipo de conciertos, conferencias, charlas, mesas redondas... creando el ámbito adecuado para favorecer otro tipo de desarrollo dentro de la investigación jazzística.

El centro de investigación homólogo europeo es el *Jazzinstitut*. Situado en la ciudad alemana de Darmstadt, al sur de Frankfurt, es el más importante de todo el continente europeo. Pese a no ser una ciudad tan conocida como las grandes urbes germanas, Berlín, Colonia o Munich, este enclave de 140.000 habitantes se ha abierto un hueco en el panorama jazzístico internacional al albergar el archivo más grande y completo de Europa. Está dirigido por el Dr. Wolfram Knauer, uno de los especialistas europeos de más renombre en el mundo de la investigación musicológica orientada al Jazz.

El Centro tiene su origen el año 1983, cuando la ciudad de Darmstadt adquirió la colección de grabaciones, libros, publicaciones periódicas y fotografías del conocido crítico alemán de Jazz Joachim Ernst Berendt. Todo este material fue destinado inicialmente a llevar a cabo una exposición, realizada en 1988. La colección siguió creciendo en los siguientes años, lo que motivó la iniciativa de la ciudad de crear un centro de investigación y un archivo, orientado a preservar éstos y otros materiales, así como a potenciar la escena jazzística alemana.

El Instituto, fundado en 1990, se ubicó inicialmente en tres habitaciones de la tercera planta del *John F. Kennedy Haus* de Darmstadt, para mudarse a su actual ubicación en 1997. El nuevo edificio es el histórico Bessunger Kavaliershaus, palacio barroco construido entre 1709 y 1725, destinado a albergar las fiestas de caza del príncipe de Darmstadt, Landgraf Ernst Ludwig. Se trata, pues, de uno de los edificios más antiguos, aún en pie, de la ciudad alemana.

Sus fondos se nutren de donaciones y adquisiciones de distintas colecciones privadas, así como de materiales propios generados con el paso de los años. El Centro alberga, de forma aproximada, los siguientes elementos:

- Unas 80.000 grabaciones, de las cuales alrededor de 45.000 son LPs y 15.000 CDs, siendo el resto de elementos fonográficos antiguos vinilos de 78 r.p.m., EPs y discos de 10 pulgadas. En esta sección también se incluyen cintas de casete, vídeos y DVDs.
- Una gran colección de publicaciones periódicas, conformadas por más de 1.000 revistas con más de 55.000 números. Estas publicaciones incluyen revistas de todo el mundo, algunas publicadas en los años 20. Un porcentaje cercano al 70% ha sido digitalizado y se puede tener acceso a través del Jazz – Index, una herramienta informática que permite su utilización a investigadores de cualquier parte del mundo.

Jazzinstitut también destaca por promover actividades en torno a la cultura del Jazz, como exposiciones, cursos y ciclos de conciertos, algunos de ellos desarrollados en la planta baja del mismo edificio. Es, por tanto, el referente europeo en investigación jazzística, ostentando una posición de peso en el panorama internacional del Jazz y su estudio.

El tercer centro de investigación, de carácter más práctico al estar enfocado a la formación de músicos y a la práctica instrumental, es el *Musicians Institute of Technology*. Ubicado en el corazón de Hollywood, en Los Ángeles (California) constituye una de las escuelas actuales más importantes del mundo, no sólo de Jazz, sino también de otros estilos integrados en la música moderna.

Desde su nacimiento, en 1977 bajo el nombre de *Guitar Institute of Technology*, su filosofía de enseñanza, basada en el contacto directo del estudiante con músicos profesionales que en determinados momentos han formado parte de la plantilla docente,

ha dotado a esta escuela de un estilo didáctico concreto que se imprime a todos los estudiantes que cursan sus programas.

En sus aulas han impartido clase de manera regular grandes músicos de Jazz, como los guitarristas Joe Diorio, Frank Gambale o actualmente Scott Henderson; bajistas como Gary Willis, y teclistas como Carl Schroeder, que ha acompañado a músicos de la talla de Art Blakey y Sarah Vaughan.

Durante la estancia en este centro, que se prolongó durante un año y donde surgió la idea original de esta investigación, visitaron el mismo para realizar *Master Class* figuras de la talla de John Scofield, Pat Martino o Kurt Rosenwinkel, tres de los máximos representantes del Jazz en la época actual, y con los que mantuvimos un contacto personal y directo, mediante clases, conciertos, charlas informales...

Fuentes Impresas

Nos centramos en el bloque constituido por las fuentes impresas. En éste debemos distinguir entre diferentes tipos de bibliografía:

- ▀ *Historia de los Estados Unidos en el s. XX*. Para poder entender el fenómeno jazzístico es necesario generar un contexto sociocultural. El Jazz, al igual que cualquier otra manifestación artística (independientemente de su esencia, su tiempo, su espacio físico), está directamente vinculado e incardinado con los diversos acontecimientos humanos que se producen, coetáneos a él, en su país de origen, Estados Unidos.
- ▀ *Historia de la música occidental*. Independientemente de las numerosas hipótesis sobre el origen de este arte musical y de las fuentes a través de las cuales se originó y conformó, y aunque parezca contradictorio, el Jazz es un arte

eminentemente occidental. Por ello, resulta imprescindible explorar sus conexiones y relaciones con el tronco cultural del que en gran parte procede: la música del Viejo Continente.

- ▀ *Historia del Jazz.* Se hace imprescindible para adquirir criterio y rigor musicológico acceder a los múltiples libros que indagan exclusivamente en el desarrollo de este estilo. Del mismo modo, gracias a la consulta de obras histórico – musicales editadas en distintos años, desde algunos publicados en la misma época de estudio hasta aquellos otros editados actualmente, se adquiere una gran perspectiva historiográfica que facilita la comprensión de dicho estilo, a la vez que propician el marco imprescindible para continuar la labor de investigación histórica.
- ▀ *Historia de diferentes estilos del Jazz.* Conocer las obras de los distintos perfiles de especialistas que configuran el panorama historiográfico internacional, es algo obligatorio para establecer con gran precisión los diferentes temas de estudio, al ser un vehículo más que permite un conocimiento exhaustivo de éste. El grado de profundidad con el que lo tratan especialistas de determinadas épocas, se convierte en herramienta imprescindible para una mejor aprehensión de esta realidad cultural de la esfera musical.
- ▀ *Literatura específica referida a los aspectos técnicos de la armonía y la improvisación, tanto de la música de tradición europea como de la del Jazz en la época estudiada.* Para comprender la naturaleza del arte de improvisar en el contexto del Jazz, por una parte, y para desarrollar una capacidad analítica más profunda en relación al tratamiento de las transcripciones, por otra, se hace imprescindible revisar el material bibliográfico disponible en relación a ambos aspectos. La armonía, considerada como marco donde se genera el fenómeno de la improvisación, debe ser comprendida y revisada, estableciendo un criterio

personal y uniforme a través de los distintos puntos de vista facilitados por los músicos (con sus obras), los historiadores y los críticos.

- *Tesis doctorales leídas en Universidades de los Estados Unidos, elaboradas por los principales especialistas actuales en la materia, que han sido proporcionadas por la Plataforma UMI Dissertation Services (ProQuest Company).* El acceso a estos materiales, casi exclusivos, pertenecientes a los ya citados especialistas, ha sido de máxima importancia, ya que representan una fuente valiosísima para la investigación. Gracias a los avances tecnológicos actuales y a las relaciones internacionales entre diferentes entidades universitarias, ha sido posible adquirir documentos como éstos, de gran valor, que han aportado luz y cierta exclusividad al trabajo realizado.

Otras fuentes impresas, además de las que acabamos de citar dentro de este apartado bibliográfico, son el corpus generado por los artículos procedentes de revistas especializadas en el mundo del Jazz, fundamentalmente estadounidenses, combinándose aquellos que ofrecen un estudio científico sobre este tema con otros de un carácter más divulgativo. La revista *Journal of Aesthetics and Art Criticism* ha resultado de especial utilidad (posiblemente por poseer una perspectiva más abierta), especialmente el volumen editado en la primavera del año 2000, dedicado en su integridad a analizar la improvisación en las artes.

Fuentes orales

Otro núcleo de datos lo constituyen las fuentes orales; es decir, las entrevistas. En este bloque distinguimos entre las ya existentes (a las que hemos accedido en los centros de documentación) y aquellas otras realizadas expresamente para esta investigación, resultando una importante aportación personal a la misma.

El primer grupo de entrevistas ha sido extraído del *Jazz Oral History Project of the National Endowment for the Arts (JOHP)*, ubicado en el *Institute of Jazz Studies*, en la Universidad de Rutgers. Se trata de una compilación de 120 entrevistas de larga duración (entre 5 y 35 horas cada una), realizadas entre 1972 y 1983, a algunos de los principales músicos de la historia del Jazz. Actualmente, la mayoría de esas entrevistas se encuentran en formato CD, si bien todas están disponibles en una versión mecanografiada.

El segundo grupo de entrevistas, aquellas de elaboración propia y que hemos diseñado específicamente para este trabajo, se adapta a los intereses específicos de la investigación. Disponen de la actualidad, frescura y espontaneidad necesarias, debido a su inmediatez temporal y a estar enfocadas a determinados aspectos concretos y puntuales que nos interesaban especialmente para nuestro estudio.

Registros Fonográficos

Un cuarto apartado lo configuran los registros fonográficos, convertidos en otra de las fuentes imprescindibles, ya que constituyen la piedra angular: de ellos surge el análisis que hemos realizado sobre el desarrollo estilístico, los cambios en el lenguaje armónico y la evolución de las técnicas de improvisación utilizadas en la música de Jazz en el período cronológico seleccionado.

Tras una ardua selección de audiciones y un largo y laborioso proceso de transcripción personal de las mismas, hemos conseguido la información de interés, materializándola en forma de partituras al uso, utilizando el lenguaje musical convencional, ya que la mayoría de ellas no existían anteriormente en este formato. Estos nuevos documentos, generados a consecuencia de la investigación, nos han permitido analizar las audiciones, pudiendo realizar las comparaciones pertinentes encaminadas a establecer unas conclusiones válidas y científicas.

Visita a localizaciones de interés jazzístico

Para completar una investigación que se engarza con las variopintas raíces de un país con una cultura tan compleja y de procedencia tan diversa como la de Estados Unidos, realizamos un viaje por carretera con la finalidad de entrar en contacto con el contexto social y cultural que ha envuelto al Jazz en su devenir histórico.

A lo largo del trayecto, escrupulosamente planificado, se visitaron diferentes centros y ciudades emblemáticos. Nuestro objetivo era ampliar, todo lo humanamente posible, la información que ya poseíamos (técnica, teórica y práctica), al tiempo que quisimos nutrirnos de la esencia jazzística para integrarla en nuestra propia vivencia personal.

El gran número de fuentes consultadas y la diversidad de las mismas, el haber podido desarrollar parte de esta investigación en los ya citados y exclusivos Centros de Investigación de Estados Unidos y Alemania, el *desplazamiento geográfico por la expansión histórica del Jazz* se tradujo en una tremenda experiencia vital. A ella hay que añadir el gran volumen de datos que poco a poco se fueron acumulando, generando un conjunto de conocimientos cuya resolución final es la presente tesis doctoral.

Marco metodológico

El desamparo académico en el que se encuentra el Jazz como forma de arte es tan endémico que hasta en su propia cuna, la mayoría de especialistas americanos actuales (Lewis Porter, Scott DeVeaux o Carl Woideck, por citar sólo a algunos), tuvieron que desarrollar sus estudios doctorales bajo los marcos de *Estudios Americanos*, *Filosofía y Estética de la Música* o incluso *Etnomusicología*. Al contrario de lo que se podría pensar en

un primer momento, las investigaciones sobre el Jazz contienen un alto grado de exotismo. Aunque existen multitud de escuelas de música y universidades, con facultades especializadas que ofertan programas educativos destinados a la práctica de este estilo musical, (algunas de ellas de gran renombre, como la bostoniana *Berkley School of Music* o el californiano *Musicians Institute of Technology*), en la actualidad, el Jazz protagoniza un frágil papel en la cultura norteamericana³².

Pese a no gozar de ese status de música “cult”, la historiografía y el estudio del Jazz se han ido abriendo paso a través del muro pertrechado por los que olvidan que la ciencia musicológica tiene, aproximadamente, la misma edad que el propio Jazz. Los trabajos de estudiosos como Panassié, Odeir, Tirro, Stearns, Gioia, Feather, Morgenstern, Martin, o los mencionados en el párrafo anterior, han ido generando una base estratificada de conocimientos sobre la que hoy día se sustenta la realidad de los Estudios Jazzísticos. La manera de preservar este patrimonio musical, con sus características propias y específicas, requiere una aproximación orgánica, utilizando los mecanismos existentes y, a la vez, mostrando sensibilidad y capacidad de reaccionar ante situaciones histórico – musicales que no se habían producido previamente en el transcurso de la Historia de la Música Occidental, tradición de la que el Jazz formó, forma y formará parte.

Justificación metodológica

Metodología es el *conjunto de modos de obrar o proceder con un determinado orden en el quehacer de la investigación que se sigue para llegar a un conocimiento [...] y ese modo de obrar está guiado por una premeditada organización globalizadora que se deriva de la concepción que se tiene de la disciplina.*³³

³² DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 444.

³³ SÁNCHEZ PRIETO, S. (1995): *¿Y qué es la historia? (Reflexiones epistemológicas para profesores de Secundaria)*. Madrid: Siglo XXI de España, p. 188.

La metodología, como herramienta de uso obligado a la hora de llevar a cabo un estudio de cualquier materia con pretensiones científicas, debe ajustarse a la propia esencia del objeto estudiado. En este sentido, dado el grado de concreción y de especialización, no es posible seguir las pautas estrictas o sistemáticas ofrecidas por métodos cuantitativos. Se impone, pues, desarrollar una metodología cualitativa, integrada de forma ecuánime y coherente a través del método histórico y del método teórico – práctico. Histórico, en lo relativo a la localización y estudio de documentos, así como en la posibilidad de establecer afirmaciones objetivas a través de la interpretación de los datos ofrecidos por los mencionados documentos. Y teórico – práctico, en lo referente a extraer información teórica, científica y detallada sobre las transcripciones y su análisis utilizando el sistema teórico musical actual.

El tipo de datos que se han recopilado son variados y de distinta naturaleza. A través de la búsqueda bibliográfica y las entrevistas, hemos alcanzado una visión poliédrica de las distintas caras de la realidad histórica, musical y jazzística de la época estudiada. Por medio de las transcripciones, hemos entrado en contacto con una realidad mucho más objetiva en un primer momento, aunque también sujeta a la interpretación subjetiva. Al conocer al detalle el contenido de las improvisaciones sobre una base armónica determinada, se han podido extraer conclusiones empíricas sobre usos concretos enmarcados dentro del ámbito de la teoría musical.

La suma de ambas vertientes de información, la interpretación histórica y el análisis musical, es el resultado con el que se ha pretendido alcanzar los objetivos previamente expuestos. Integrar de forma ecuánime ambas corrientes de información para llegar a una percepción global del fenómeno de la improvisación jazzística y del nuevo lenguaje musical generado es el fin fundamental de la investigación que se ha llevado a cabo.

Aunque todo trabajo de investigación deba ser regido con un orden y una organización interna sólida, la naturaleza cualitativa de nuestro estudio precisa de cierta flexibilidad, ya que un diseño férreo y cerrado habría limitado y condicionado letalmente el desarrollo del

mismo. La disponibilidad de algunos de los entrevistados, la localización de ciertos vinilos a nivel mundial, la ubicación de algunos libros concretos o la posibilidad de visitar determinados centros de investigación harían utópico el planteamiento de seguir una secuenciación lineal, más propia de estudios de tipo cuantitativo.

Nuestra investigación se ha desarrollado envuelta en un contexto histórico, sociológico y cultural proporcionado por la bibliografía específica disponible sobre el tema, así como por las entrevistas realizadas en el pasado por otros especialistas y las que hemos realizado exclusivamente para este estudio. Generar este marco conceptual e histórico, además de constituir un soporte académico sobre el cual envolver la investigación, ha sido fundamental para la correcta interpretación de los datos ofrecidos por las transcripciones musicales. Transcripciones que, a su vez, son la representación visual de los registros sonoros (es decir, las grabaciones seleccionadas) y que permitieron, al plasmarse en las partituras convencionales con que hoy día se trabaja musicalmente, poder efectuar un análisis técnico en profundidad.

Para obtener datos de contenido empírico, ha sido necesario emprender un largo proceso de selección, ubicación, extracción auditiva, verificación y análisis melódico – armónico sobre la secuencia de acordes dada. Esta última fase se ha realizado sobre las partituras (recogidas en los anexos), que han permitido cotejar los datos citados con los parámetros habituales de la teoría musical moderna. Además, hemos interrelacionado dicha información con las vicisitudes históricas desprendidas del material bibliográfico y de las entrevistas personales efectuadas, al incluir preguntas directamente relacionadas con los interrogantes que iban surgiendo relacionados con nuestro tema de estudio.

A continuación detallamos los bloques básicos en los que hemos estructurado nuestro trabajo de investigación.

Procedimientos

Recopilación

Como ya hemos dicho, el trabajo de investigación se ha vertebrado alrededor de las distintas versiones de la popular canción *Body and Soul* (con música de Johnny Green), además de otras interpretaciones y grabaciones producidas en la cronología seleccionada. Se ha dado el caso de que alguno de los músicos seleccionados no grabara el mencionado *Body and Soul*, por lo que fue necesario buscar otras grabaciones de otros temas para sustituir a éste, con la finalidad de estudiar el estilo musical y observar la evolución personal del lenguaje melódico – armónico de los citados músicos e interrelacionarlo con el ambiente del momento, para así estar capacitados a la hora de extraer unas conclusiones bien fundamentadas.

Por tanto, nos vimos en la situación de tener que ir alternando la búsqueda de información en distintos frentes, tal y como relatamos a continuación:

- Rastreo bibliográfico: Este apartado ha consistido en la localización de todo el material bibliográfico disponible sobre la época concerniente al tema de la investigación. Se han estudiado tanto obras específicas de literatura jazzística como obras más generales de Historia Universal, Historia de Estados Unidos e Historia de la Música del s. XX. También se incluyen los artículos publicados en revistas científicas sobre improvisación, la transición del *Swing* al *Bop* o sobre alguno de los músicos que tuvieron un papel destacado en dicha transición.

- ▀ Rastreo fonográfico: En esta fase se han buscado todas las grabaciones disponibles del tema *Body and Soul* en el marco temporal trazado. También se han localizado otros registros de los mismos autores de interés, con el fin de tener más material para contrastar los datos ofrecidos por esas grabaciones. Hay que resaltar que este trabajo fue lento y pesado, debido a la dificultad de contactar con el escaso, pero diverso, número de archivos, tiendas y coleccionistas privados, habitualmente con unos sistemas de catalogación variopintos y no homogeneizados. También han entrado en juego en este rastreo las grabaciones privadas de época, no catalogadas y de muy difícil acceso.

- ▀ Entrevistas: En este apartado destacan los fondos del JOHP (Jazz Oral History Project), formados por 120 entrevistas de larga duración (entre 5 y 35 horas cada una), realizadas entre 1972 y 1983 a alguno de los principales músicos que han configurado la historia del Jazz. Estos archivos fonográficos se encuentran disponibles en el Centro de Investigación más importante a nivel mundial: el *Institute of Jazz Studies*, Nueva Jersey (Estados Unidos).

Esta sección se completa con las entrevistas realizadas específicamente para esta investigación a personas con distintos perfiles. Historiadores, críticos y musicólogos han sido el objetivo de nuestras indagaciones, en las que hemos usado series de preguntas adaptadas a puntos concretos de nuestro estudio y al perfil del entrevistado, estando abiertas para mantener al máximo el desarrollo vital del encuentro, independientemente de si éste se produjo en persona, mediante conversación telefónica o vía email, en caso de que el desplazamiento o encuentro físico no hubiera sido posible.

- ▀ Recursos visuales: Con el fin de comprender mejor la esencia y evocar la atmósfera de la época, quisimos acceder a diversos fondos visuales. Consideramos que son imprescindibles para la inmersión cultural en la época, para entenderla gracias a la sensibilidad que aportan, y necesarios para poder insertarlos dentro del presente trabajo en el lugar que les corresponda.

Proceso y análisis

La variedad de los datos recopilados ha requerido de una doble sensibilización: hacia los materiales y hacia la manera de trabajarlos. Consecuentemente, la valoración se ha realizado en dos niveles. Una primera fase relativa al análisis individual de cada uno de ellos; y una segunda fase en la que se analizaron de manera conjunta y contextualizada para interpretar, de forma general y coherente, la interrelación existente de los distintos eventos estudiados. Es decir, la interpretación puntual, estática, de cada uno de los elementos (una grabación, una entrevista, un fragmento contenido en un libro o artículo), y la concatenación de todos estos análisis concretos sobre la superficie temporal ofrecida por la acotación cronológica. Se ha realizado, pues, un análisis de mayor perspectiva historiográfica, integrando elementos de diversa procedencia, con los que hemos generado nuestra visión de los acontecimientos producidos en el periodo seleccionado.

- ▀ Bibliografía: Se ha estudiado la bibliografía disponible para profundizar en los aspectos centrales de la investigación, así como en la perspectiva historiográfica de los mismos. Además de conocer las distintas interpretaciones ofrecidas de los hechos históricos, musicales y estéticos producidos en la época, nos ha servido como punto de partida para crear nuestra propia percepción.
- ▀ Grabaciones: A través de la escucha sistemática de las grabaciones encontradas, se seleccionaron aquellas que indicaron poseer mayor interés para su posterior transcripción, digitalización y análisis. Este aspecto ha sido el que ha arrojado una

información más objetiva, pudiendo utilizar los datos obtenidos en las transcripciones analizadas para ser interpretados en relación a otros provenientes de la bibliografía.

- Entrevistas: En las entrevistas pertenecientes al JOHP se buscó comprender al Jazz a través de las personas que lo crearon, haciendo uso de toda la información contenida en las respuestas. En lo relativo a las entrevistas llevadas a cabo para fines específicos del estudio que nos ocupa, se perfilaron preguntas concretas, dirigidas a reconocidos especialistas en diferentes aspectos de nuestra investigación.

Elaboración y redacción

Una vez completadas las etapas arriba descritas, nos encontramos con una gran cantidad de información que nos permitió iniciar la compleja elaboración escrita de lo que hoy se ha convertido en la presente tesis doctoral. Tras trabajar en los diferentes campos, desarrollados según sus correspondientes procesos, sopesados, comparados y analizados entre sí, pudimos, poco a poco, comenzar a bosquejar aquello que ya empezaba a perfilarse como la estructura básica del proyecto, además de atisbar unos esbozos preliminares que podrían convertirse en las conclusiones finales.

Este pequeño germen de conclusiones reflejaba aquellos puntos de mayor interés y con mayor relación con los objetivos establecidos al inicio de nuestra investigación; aunque en el largo trayecto que tuvimos que recorrer hasta finalizar la misma, fueron surgiendo nuevas preguntas y respuestas no esperadas, así como otras potenciales y muy interesantes líneas de investigación para el futuro. La escritura de estas páginas fue surgiendo lentamente, obligada a integrar distintas tipologías de datos, buscando completar, en la medida de lo posible, ciertas inconsistencias observadas, desde nuestro punto de vista, en el mundo de la historiografía del Jazz. Todo ello, procurando una

exposición clara y comprensible para el lector; y respaldada, en todo momento, por unos planteamientos críticos, serios, científicos y humanos.

Desarrollo de los procedimientos específicos

Vamos a relatar más detalladamente aquellos procedimientos específicos y concretos de nuestra investigación, gracias a los cuales conseguimos distintos tipos de información. Son, fundamentalmente, el apartado de las entrevistas y, sobre todo, el de las grabaciones, siendo éste último sobre el que ha recaído el mayor peso distintivo de nuestro estudio.

Además, incluimos en este apartado el viaje realizado por distintas ciudades de gran interés para cualquier investigador de Jazz. Su finalidad era introducirnos personalmente en los lugares donde se desarrolló gran parte de la historia que hemos reconstruido a través de la bibliografía, las entrevistas, y, sobre todo, las grabaciones y sus transcripciones. Sentimos la atracción de conocer con más profundidad los lugares que vieron surgir la cultura donde nació y creció el Jazz.

Entrevistas

La utilización de entrevistas ha sido un medio de gran importancia para enriquecer y completar la investigación, así como para conseguir alcanzar alguno de los objetivos planteados al inicio de la misma. En este sentido, hemos trabajado con dos tipos de entrevistas: las ya realizadas por otros investigadores y las confeccionadas por nosotros para dar respuestas a determinados interrogantes que otras fuentes manejadas en el transcurso de nuestro trabajo no satisfacían plenamente.

Afortunadamente, el archivo de entrevistas a músicos históricos de Jazz, ubicado en el *Institute of Jazz Studies* de Nueva Jersey (JOHS), ha sido un banco de datos de tremenda

importancia, que nos ha permitido acceder a horas de conversación teniendo como protagonistas a figuras centrales, tanto de la época de estudio como algo posteriores, rompiendo la barrera del tiempo gracias a un soporte auditivo que permitió hacer presente algo que pertenece al pasado: escuchar la voz del Jazz a través de quienes fueron sus protagonistas; unir, traspasando el tiempo, la historia vivida con la historia construida. De este material inédito, recogido en la citada colección JOHS, extrajimos entrevistas concretas, determinadas por su grado de interés en relación con nuestro tema de estudio.

Hay que resaltar el esfuerzo que supuso adaptarse al idioma del inglés, y más todavía, en concreto, a su variante afroamericana, encontrada en libros, artículos, entrevistas; es decir, no sólo en el plano oral sino también en el escrito. Fue una dificultad añadida tener que desentrañar determinados giros lingüísticos, términos específicos... que conforman el *slang*³⁴ del mundo jazzístico y que, poco a poco, fuimos incorporando a nuestro acervo particular.

Este arduo trabajo lingüístico se vio recompensado cuando nos vimos capaces de acceder a otra nueva faceta sobre cómo fue y cómo entendieron el Jazz músicos importantes del pasado, en distintos grados de relación respecto a la época de estudio.

A este corpus de entrevistas ya realizadas hay que unir las de relación propia. Ya que disponíamos de testimonios de algunos de los músicos del pasado, se impuso entrevistar a especialistas en Jazz, de distintos perfiles, para conseguir aquellos datos inéditos y desconocidos, aunque fueran pequeños, que queríamos encontrar y que obedecían a interrogantes que se nos habían ido planteando, a título personal, según estudiábamos, leíamos, escuchábamos otras entrevistas, y a los que no encontrábamos respuesta en ninguna fuente consultada. Además, necesitábamos ampliar otros puntos de vista que fueran actuales y diversos, amoldándose a aspectos más concretos que nuestra investigación nos iba demandando según crecía.

³⁴ *Slang*: Jerga.

Por lo tanto, decidimos entrevistar a las siguientes personalidades:

- Dan Morgenstern. Crítico Musical de Jazz. Sus opiniones llevaban el peso de la percepción del público a través de la historia. Al ser una persona de cierta edad había conocido, tratado y entrevistado personalmente a músicos del pasado, siendo su visión personal otro ángulo que añadir a todo el material ya recopilado.
- Dr. Henry Martin. Teórico musical especializado en el campo de la armonía jazzística y músico profesional. Su aportación supuso una ayuda inestimable encaminada a una comprensión más global del fenómeno armónico en la música de Jazz, campo fundamental y básico en nuestra investigación, vinculado al análisis de las transcripciones realizadas tras la selección musical llevada a cabo dentro de los límites cronológicos establecidos.
- Dr. Scott DeVeaux. Musicólogo americano y autor del libro *The Birth of Bebop*. Es uno de los grandes especialistas mundiales con cuyos métodos nos hemos identificado en gran parte a lo largo de nuestra investigación. El Dr. DeVeaux accedió a ser entrevistado vía email. Unos meses después tuvimos el honor de conocerlo personalmente en Cádiz y debatir diversos aspectos trabajados por ambos (la improvisación, la evolución armónica en el Jazz...).
- Dr. Wolfram Knauer. Musicólogo alemán y Director del Jazzinstitut de Darmstadt. Además de realizar la entrevista, el Dr. Knauer nos prestó su ayuda en todo momento durante la estancia de seis meses realizada en el Centro de Investigación que él dirige, facilitando el acceso a la información, ayudando y dirigiendo algunas de las reflexiones sobre la aspectos de nuestra tesis y haciendo comentarios críticos constructivos que nos permitieron mejorar la realización de la misma.

Estas entrevistas, con la excepción de la realizada al Dr. DeVeaux, fueron grabadas para ser posteriormente transcritas al inglés³⁵. En ocasiones, ha sido necesario traducir al castellano algunos fragmentos de dichas entrevistas para poderlas citar textualmente debido a la importancia de los datos suministrados.

Discografías

La localización de las grabaciones de interés se produjo a través de las diversas discografías bibliográficas, las cuales ofrecen información de casi todos los trabajos producidos por la mayor parte de los artistas de Jazz que han visto editada alguna de sus grabaciones.

Las mencionadas discografías están estructuradas, básicamente, a través del autor, la fecha de grabación y los temas grabados en dicha fecha. La gran cantidad de información aportada en sus volúmenes complicó mucho nuestro trabajo, ya que el mismo tema aparece, con gran frecuencia, en multitud de colecciones distintas. Y, en otras ocasiones, las distintas discografías ofrecen información errónea o contradictoria. Por ello, cada vez que se encontraba reflejada una grabación relacionada directamente con la investigación en una de ellas, era necesario ver en qué colecciones estaba disponible; además de contrastar su catalogación con otras discografías. Una vez verificada la información sobre una interpretación concreta, se procedía a la búsqueda de la misma en las distintas colecciones que la incluían, siendo en ocasiones necesario rastrear algunas de ellas durante meses y en distintos países del mundo.

Nuestra investigación partió, inicialmente, de la versión digital que aparece en la discografía más comúnmente utilizada, Tom Lord, a través de la cual se hizo una búsqueda preliminar de todos los *Body and Soul* disponibles entre 1930 y 1945. A raíz de este rastreo inicial, y tras proceder a la criba de artistas, tras una primera búsqueda bibliográfica, la información contenida en Lord se contrastó con otras discografías como Bruyninckx y Jazz

³⁵ Transcripciones disponibles en los anexos.

Records. Un tercer paso fue buscar por autor en las discografías específicas, aportando éstas una gran cantidad de referencias.

Gracias a las discografías enciclopédicas, fuente de datos de gran valor construida por investigadores y archivistas de Jazz durante años, fue posible, en gran parte, el llevar a buen puerto la recogida de información de tal valor que dudamos si nuestra investigación hubiera sido posible sin ellas.

Digitalización de materiales

La mayoría de los documentos fonográficos que resultaron ser de provecho se encontraban en formato L.P. de vinilo. Esto motivó que tuviésemos que solicitar un permiso a los centros de investigación para poder utilizar un laboratorio de sonido, lo que supuso, no hace falta decirlo, más horas y más trabajo. Dicho laboratorio contaba con platos para reproducir los distintos formatos de vinilos en los que se encontraban los temas musicales que necesitábamos.

Laboratorio de sonido



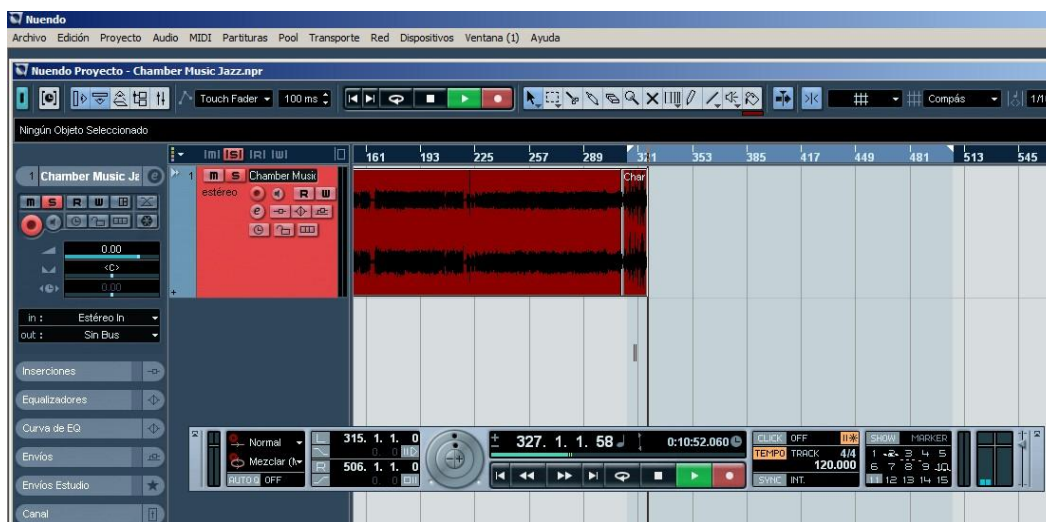
Fuente: Elaboración propia

La captación del sonido emitido por los elementos que integraban el laboratorio se llevó a cabo por medio de un equipo informático portátil compuesto por:

- ▶ Ordenador portátil
- ▶ Tarjeta de sonido profesional
- ▶ Software (Motor de audio)

El programa utilizado para el tratamiento del audio, a veces de muy baja calidad, fue *Steinberg Nuendo*. La frecuencia de muestreo escogida para la grabación fue de 48.000 Hz y 24 bit, con el fin de recoger con la máxima calidad posible el sonido analógico y tener más opciones a la hora de procesarlo.

Grabación digital sobre la plataforma Nuendo



Fuente: Elaboración propia

Aunque en este rastreo de grabaciones antiguas el interés estuviera centrado en el tema *Body and Soul*, también se recogieron el resto de canciones que integraban la compilación del soporte sonoro (vinilo o CD), por tres razones: por disponer de más información complementaria (que podía ser necesaria en algún momento para comprender un

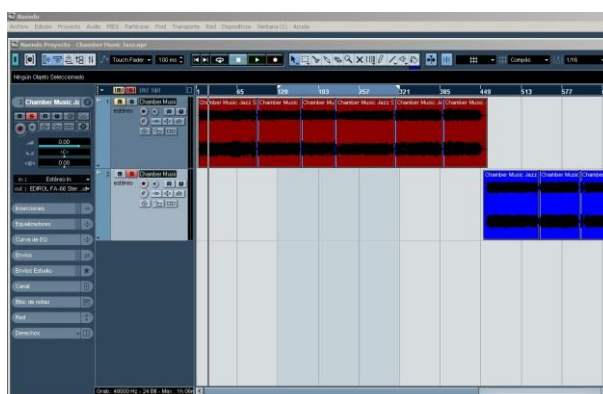
contexto determinado), para plantear necesarias y posibles comparaciones y, finalmente, para dejar puertas abiertas a futuras líneas de investigación.

Es necesario explicar los pasos que seguimos en el proceso de edición de las grabaciones seleccionadas, en el que mantuvimos la utilización, como herramienta tecnológica, del programa *Steinberg Nuendo*, anteriormente citado, tanto para los vinilos como para los CDs, precisando un tratamiento específico adecuado a cada uno de los soportes.

Para el proceso de digitalización de vinilos, fue necesario observar la forma de onda resultante tras la grabación del mismo e intentar localizar las separaciones entre los diferentes temas que componían cada cara. En determinadas grabaciones, especialmente aquellas realizadas en directo, el ruido de fondo era tan elevado que dificultaba enormemente distinguir esos cortes.

Una vez segmentada la onda en ambas caras, se seleccionaba la región correspondiente a cada una de las canciones y se procedía a su exportación a archivo de audio, en formato wav. A cada uno de estos archivos se le asignaba el título correspondiente de la canción, así como el número referente al lugar que ocupaba en la grabación que estaba siendo editada. Por lo tanto, quedaba todo ubicado en una carpeta cuyo nombre se correspondía con el título del disco y dentro de la cual se encontraban todos los temas musicales que aparecían en el formato original.

Segmentación de la onda a través de Nuendo



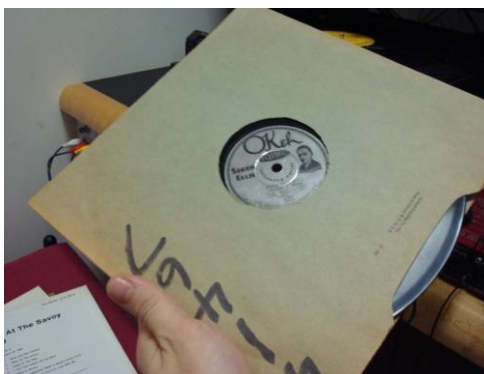
Fuente: Elaboración propia

Queremos insistir en lo laborioso y extenso de todo este proceso de captura del sonido grabado y digitalización del mismo. Sólo en la grabación de los vinilos tuvimos que invertir un tiempo aproximado de 25 minutos por cara. Al sumarle el tiempo necesario para realizar el resto de pasos previamente explicados, dedicábamos un tiempo aproximado de entre 90 y 120 minutos por cada vinilo para completar su proceso de digitalización.

En el caso de los CDs, al ser una fuente digital, sólo requerían de su copia y etiquetado. Para la copia se siguió utilizando *Nuendo* y en la organización de todo el material grabado se procedió de la misma forma que con los vinilos, logrando un sistema de archivos homogéneo, tanto en el formato grabado como en la distribución de carpetas y archivos.

En el mundo discográfico del Jazz, es sumamente importante la información relativa a la fecha del evento grabado y de los músicos que componían la banda. Esto se debe a que, al contrario del funcionamiento actual de grupos de otros estilos, como Rock o Pop, los músicos de Jazz han tendido históricamente a funcionar de forma individual, integrándose en formaciones puntuales para grabaciones y actuaciones concretas, por lo que se hizo necesario incluir información detallada de cada una de las sesiones o actuaciones grabadas. Esta información viene recogida generalmente en el envoltorio del disco (funda, portada, contraportada o libreto). No podíamos dejar pasar la oportunidad de recabar estos datos de alta importancia. Para ello, fue necesario completar el proceso de digitalización ya mencionado incluyendo estos datos gráficos. Es decir, se impuso fotografiar o escanear portadas, contraportadas e interiores, ya fueran CD o vinilos.

Vinilo de 78 r.p.m. en funda original



Fuente: Elaboración propia

Etiqueta de vinilo de 78 r.p.m.



Fuente: Elaboración propia

Fue tal cantidad de información acumulada que tuvimos que crear, necesariamente, una base de datos en Excel a fin de poder organizarlos convenientemente, estando configurada por los siguientes campos:

Base de datos creada para la investigación

	A	B	C	D	E	F	G
	Body and Soul	Año	Fecha	Lugar	Solista 1	Disco	Transcripción
1	Body and Soul	1935	350429	New York	Allen, Henry 'Red'	Henry 'Red' Allen And His Orchestra 1933 - 1935	Completa
2	Body and Soul	1935	350713	New York	Wilson, Teddy	Benny Goodman and his Orchestra 1935 - 1936	Parcial
3	Body and Soul	1936	361005	New York	Allen, Henry 'Red'	Bunny Berigan - Leader de Sideman	Parcial
4	Body and Soul/Disch	1936	370306	New York	Wilson, Teddy	Stanho	Parcial
5	Body and Soul (Take B)	1937	370226	Los Angeles	Tatum, Art	I Got Rhythm	Parcial
6	Body and Soul (Take A)	1937	370226	Los Angeles	Tatum, Art	Art Tatum 1934 - 1940	Parcial
7	Body and Soul	1937	370316	New York	Wilson, Teddy	Airplay	Parcial
8	Body and Soul	1937	370422	Paris	Reinhardt	Django Reinhardt Quintessence	Parcial
9	Body and Soul	1937	371020	New York	Wilson, Teddy	Benny Goodman At The Manhattan Room	Parcial
10	Body and Soul	1938	380116	New York	Wilson, Teddy	The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concerts Vol. 2	Parcial
11	Body and Soul	1938	380531	Paris	Reinhardt, Django	Djangologie 1938 1939	Parcial
12	Body and Soul	1938	380800	New York	Tatum, Art	Art Tatum Piano Solo Tatum Is Art	Completa
13	Body and Soul	1938	380813	New York	Eldridge, Roy	CBS BROADCAST - Jan Ewenzo	Completa
14	Body and Soul	1938	381110	New York	Berry, Chu	Chu Berry Commodore Classics In Jazz	Completa
15	Body and Soul	1939	390805	New York	Eldridge, Roy	Roy Eldridge At The Arcadia Ballroom 1939	Parcial
16	Body and Soul	1939	390810	New York	Wilson, Teddy	Teddy Wilson & His 1939 Big Band	Parcial
17	Body and Soul	1939	391011	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins 1939 - 1940	Completa
18	Body and Soul	1940	400226	New York	Hines, Earl	Earl Hines and His Orchestra 1939 1940	Parcial
19	Body and Soul	1940	400229	New York	Eldridge, Roy	Billie Holiday The Golden Years	Parcial
20	Body and Soul/Honeyusck	1940	400400	Kansas City	Parker, Charlie	Charlie Parker Young Bird 1940 1944	Completa
21	Body and Soul	1940	400614	New York	Hawkins, Coleman	Bean (H) - Jan Ewenzo	Completa
22	Body and Soul	1940	400623	New York	Hackett, Bobby	Chamber Music Jazz	Parcial

Fuente: Elaboración propia

Un detalle concreto relativo a la datación en el campo de la base de datos nominado como “fecha”, consistió en incorporar la opción de invertir el orden de los dígitos que la integraban. La finalidad era conseguir un valor numérico coherente que nuestra base de datos fuera capaz de ordenar por sí misma.

Hemos constatado la enorme utilidad organizativa y clarificadora de este sistema, ya que ha sido una herramienta que nos ha permitido adquirir un acceso rápido y eficaz a todos los datos que se han ido generando a lo largo de la investigación.

Un último aspecto de interés ha sido el dedicado a la selección y grado de adecuación de todo el material visual acumulado, de diversas fuentes y de diversa índole. A las fotos originales de la época obtenidas en la sección correspondiente del IJS, unimos las realizadas específicamente a lo largo de toda la investigación. Llevamos a cabo una revisión, selección y proceso de las mismas con el fin de extraer y presentar las que consideramos más ilustrativas y determinantes a la hora de querer transmitir, con la mayor fuerza posible, los conceptos, ambientes y atmósferas buscados durante todo nuestro estudio, a fin de intentar recrear visualmente aquella época histórica.

El acceso a este extenso material fotográfico y videográfico proporcionado por los Centros de Investigación ha sido de gran importancia ilustrativa, especialmente todo lo relacionado con imágenes inéditas y videos nunca publicados, pero conservados y catalogados en sus fondos. Este material estaba guardado en carpetas y ordenado alfabéticamente atendiendo al nombre de los artistas. En cada una de ellas se encontraban fotografías originales que recogían diversos momentos de la vida profesional y social de los músicos. Respecto a los vídeos, el material más interesante lo conformaban actuaciones en directo de distintos músicos en televisiones de diferentes países. La mayoría de éstas jamás han sido publicadas en su integridad.

Uniendo vista y oído resulta más fácil intentar ese viaje en el tiempo para recuperar un estética musical que, aunque no esté vigente hoy día, podemos decir que no se ha perdido para siempre.

Desplazamiento a localizaciones de alto interés jazzístico

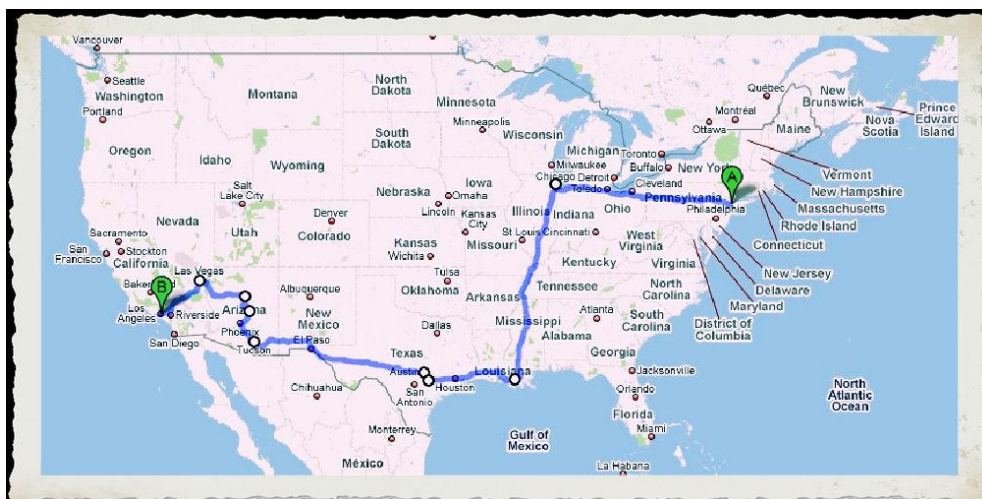
Por último, detallamos brevemente el recorrido realizado durante nuestra estancia de investigación en Newark (Nueva Jersey) por diferentes estados, con el objeto de visitar los principales lugares donde, en diferentes momentos de la historia, el Jazz nació, vivió su infancia y alcanzó su madurez.

En el trayecto, de aproximadamente 6.300 kilómetros, se atravesaron 17 estados y se visitaron con detenimiento unas 12 ciudades. Lugares históricos, como el Teatro *Apollo* y el *Cotton Club* en Nueva York; el *Green Mill* de Chicago; los antiguos *Storyville* y *Congo Square* (actualmente Parque Louis Armstrong) en Nueva Orleans; el famoso *Lighthouse* en Manhattan Beach, Los Ángeles... fueron visitados y fotografiados. Mantuvimos conversaciones con gerentes, músicos habituales y vecinos de dichos lugares, que nos proporcionaron una inmensa y variada información, puede que no excesivamente interesante en el plano científico, pero imprescindible para dotar de contenido humano a la gran cantidad de datos teóricos y prácticos obtenidos y que configuran la presente tesis doctoral.

Por tanto, constituyó una fuente extra – académica pero esencial, al ayudarnos en el proceso de inmersión cultural. Ciertamente, el recorrido geográfico no se limitó a visitar determinados lugares con más o menos historia en sus calles, recoger opiniones de gentes o realizar turismo. Esta ruta supuso, en diferentes grados y medidas, un enriquecimiento personal, una madurez como investigador, una nueva inspiración como músico. El enfrentarse a otro mundo, a otra cultura, a otras costumbres, a otra tradición musical, supuso un desarrollo y un crecimiento personal imposible de conseguir con las únicas vías

de la letra impresa (la bibliografía) y el sonido capturado (las grabaciones). Fue necesario experimentar el Jazz en la piel, al transformarse en algo vivo y vivido.

Mapa con el itinerario del viaje realizado



Fuente: Elaboración propia

Transcripciones musicales

Sin lugar a dudas, la parte más dura y laboriosa de todo nuestro trabajo ha sido el tiempo dedicado a las transcripciones musicales, paso imprescindible para poder realizar el análisis musical de los temas seleccionados y poder observar la evolución del lenguaje melódico – armónico. También es la fuente que nos ha proporcionado la información más necesaria y más objetiva, directamente relacionada con los objetivos planteados al inicio de nuestra investigación. Es también la que nos ha aportado una mayor cantidad de datos empíricos, con una calidad especial y con un enorme grado de exclusividad.

Tras las explicaciones referentes a cómo se llevaron a cabo los procesos de selección, búsqueda y cambio de soporte que ya mencionamos anteriormente, pasemos a ocuparnos de cómo fundamentamos la transcripción y análisis de los datos obtenidos.

Para realizar estas transcripciones, partimos de la escucha detallada de los solos que aparecen en los *Body and Soul* (y temas sustitutos) seleccionados por su interés y en la creación de un documento escrito en notación clásica europea. Algunos de los solos han sido transcritos en su integridad; en otros casos, se han seleccionado pasajes concretos de interés específico que daban respuesta a los objetivos de la investigación.

En estos documentos, además de una clara transcripción melódica, también detallamos los acordes sobre los que se desarrolla dicha línea melódica. Para poder llevar a cabo este proceso, necesitamos, básicamente, un reproductor de audio, así como los útiles básicos para la escritura musical. En el caso concreto de esta investigación, se ha vuelto a usar un equipo informático para suplir al reproductor clásico.

Una de las ventajas de trabajar con archivos digitalizados es precisamente el gran número de posibilidades que ofrece al tratamiento de la señal. La calidad con la que se han conservado grabaciones con más de 70 años de antigüedad puede ser realizada por medio de ecualizadores, compresores o programas orientados a eliminar ruidos y clicks, todos ellos incluidos en forma de *plug – ins* dentro de los motores de audio utilizados, *Wave Lab* y *Nuendo*. La gran precisión, en relación al número de muestras por segundo almacenadas³⁷, ha sido de enorme utilidad para que las transcripciones ofrecieran la mayor fiabilidad posible, dentro del contexto en el que nos encontramos. Una vez extraídas las líneas melódicas que componen los solos de interés, procedimos a la digitalización sistemática y a su verificación, nota a nota, a través del editor de audio *Sibelius*, programa con el que también generamos los gráficos musicales que aparecen a lo largo de este estudio.

Tras esta serie de pasos, se procedió al análisis armónico de cada una de las transcripciones, así como a su relación con el contexto armónico sobre el que estaban siendo desarrolladas. Para ello, utilizamos un método de análisis y nomenclaturas propio

³⁷ Como hemos comentado previamente, la frecuencia de muestreo utilizada en el cambio de soporte, ha sido de 48.000 Hz, es decir, que contamos con 48.000 muestras por cada segundo de grabación.

de los teóricos del Jazz: se numeran las notas que componen acordes y escalas conforme a su relación con la escala diatónica natural.

Numeración para el análisis



Fuente: Elaboración propia

A través de este sistema de análisis, ajeno generalmente tanto a la Etnomusicología como a la Musicología clásica, conseguimos una gran claridad conceptual y funcional a nivel armónico, aportando información de enorme utilidad para los intereses y el desarrollo práctico de nuestra investigación.

Para concluir, queremos insistir en que hemos intentado mantener un alto grado de rigor en todos los campos trabajados en esta investigación. Por ejemplo, nunca hemos dado por válida ninguna información escrita si ésta no podía ser contrastada con su versión original en audio, ya fuera una entrevista o una grabación de índole musical. Es esta la filosofía sobre la que hemos fundamentado nuestro trabajo: rastreando diferentes archivos, seleccionando y analizando todo tipo de materiales, extrayendo información en diversos formatos... para establecer unas conclusiones coherentes con los objetivos planteados al inicio del presente trabajo.

El jazz, ¿música popular?

La música es una de las ramas más llamativas de todas las disciplinas artísticas que integran la Historia del Arte occidental. Esta afirmación se debe a que su desarrollo en múltiples planos (teórico, técnico, compositivo, interpretativo), producido a lo largo de los siglos, se sustentó en un alto grado de abstracción, ya que, durante mucho tiempo, estuvo condicionada por su incapacidad de capturar de forma precisa la realidad sonora que producía. A pesar de la invención y posterior estabilización del lenguaje musical escrito a través de la partitura, esta aprehensión siguió siendo insuficiente durante varios siglos, ya que un papel pautado, para alguien profano en la materia, seguía sin comunicar ni significar nada. Habría que esperar a las primeras décadas del siglo XX para que, gracias a los avances de la tecnología, se lograra mediante la grabación apresar e inmortalizar la obra musical y así transmitirla y hacerla asimilable al gran público.

Los estudios del arte sonoro en Occidente deciden qué tipo o género de música pertenece al ámbito culto, herederos directos de su tradición histórica, y qué otros géneros de música, al quedar fuera de este tronco familiar, pasan a ser considerados de una categoría distinta, y hasta cierto punto, inferior, por el hecho de ser extraños o diferentes.

De esta manera, el sistema acuñado y macerado durante siglos por la hegemonía musical occidental, se ha propagado por todo el mundo debido a su sofisticación, pero ha ensombrecido a otras músicas basadas en otras divisiones del sistema temperado europeo, con una naturaleza extra – occidental. Este ha sido el motivo que ha llevado a la Musicología clásica a crear diferentes herramientas para estudiar cada tipo de música.

Cuando en un determinado momento de la historia surgió una nueva forma de arte musical, en un territorio ajeno a Occidente, en una nación joven y diversa, dispuesta a plasmar en sonidos su estilo de vida, de manera casi automática el mundo académico la catalogó como *música ligera*, indicando con este término que no estaba a la altura de las circunstancias evolutivas que la tradición secular europea había consagrado.

¿Qué se considera música culta en nuestra sociedad? La respuesta parece obvia. Existe un acuerdo en considerar que la música culta es la que presenta más dificultades, la que posee estructuras más complejas, mientras que la música popular es un fenómeno de consumo sin más, frente a la culta, que tiene un contenido y una naturaleza espiritual. Sin embargo, debido a los fuertes cambios producidos en la dinámica de la cultura musical hoy día, estos encasillamientos se hacen algo más complejo y difuso.³⁸

Las épocas pasadas, hasta los inicios del siglo XX, eran bien conocidas y estaban estudiadas profusamente por el mundo académico. Las músicas populares eran las que se desarrollaban en las calles, y de las cuales no se conservan tantos registros como de música “culta”. Al sólo disponer de una manera de registrar la música (la partitura), era muy tentador concluir que la música culta era más numerosa en composiciones y ejecutantes que la música popular. Y popular, desde este prisma, siempre tuvo cierta connotación peyorativa.

¿Estaba preparada una ciencia de corta edad, como es la Musicología, para acercarse y poder conocer en profundidad nuevos fenómenos musicales con sus herramientas tradicionales y sus valores estéticos finiseculares? La respuesta es negativa. Y es demostrable por el hecho de que cuando el Jazz comenzó a desarrollarse, adquiriendo una entidad mayor y distinta a la de simple entretenimiento, generando un estética, un lenguaje propio, una forma de expresión musical nueva y compleja, irrigada por distintas vías, incluida la europea, la Musicología le asignó el cartel de música popular, categoría de la que todavía hoy no ha sido capaz de liberarse. Esto se percibe incluso en varios de los escritos sobre Jazz realizados por autores norteamericanos, lo que nos lleva a preguntarnos, ¿es necesario legitimar el Jazz a través de la comparación reiterativa con la música clásica?

³⁸ HORMIGOS RUIZ, J. (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Autor, p. 97.

Es cierto que los inicios del Jazz pertenecieron al ámbito de la música ligera o popular. Incluso la primera grabación “oficial” de Jazz puede que también lo fuera, así como las registradas en años sucesivos, dentro del contexto de la *Era del Swing*. Pero llegó un momento, 1945, a partir del cual las nuevas producciones jazzísticas sí estaban al nivel artístico y a la altura técnica requerida para realizar el paso de música popular a música culta.

Consideramos que, entre otros factores, este salto cualitativo hacia la consideración de arte, vino determinado por la creatividad *improvisatoria* en manos de la figura del solista, consiguiendo alcanzar unas cotas artísticas mucho más elevadas y totalmente distintas de la música popular originaria. En este nuevo marco jazzístico, que contempló el incremento de la habilidad del improvisador más que la del compositor, se produjo la imposición de la aparición de un nuevo tipo de público adecuado, totalmente distinto de aquél del pasado que sólo buscaba oír música popular.³⁹

*But the entrance fee was high. To be accepted as a kind of classical music, jazz had to be understood as a music that had outgrown its origins in a particular ethnic subculture and could now be thought of as the abstract manipulation of style and technique. Jazz was now to be measured against the “absolute” standards of greatness of the European tradition. In this comparison, the qualities of spontaneity, informality, and rhythmic excitement that had originally marked jazz as a distinctive – those qualities, in other words, that marked it as African–American – now seemed to be liabilities. Jazz was a music of promise, ripe for passage from adolescence to maturity; but it still had a long way to go, and the only way to get there was to acknowledge the priority of European music.*⁴⁰

³⁹ DEVEAUX, S. The Emergence of the Jazz Concert, 1935 – 1945. *American Music*, Vol. 7, No. 1, Special Jazz Issue (Spring, 1989), pp. 6 – 29. P. 13.

⁴⁰ “[...] Pero la cuota de entrada era alta. Para ser aceptado como un tipo de música clásica, el Jazz tuvo que ser entendido como una música a la que se le han quedado pequeños sus orígenes en una subcultura étnica particular, y podría ser ahora pensada como la manipulación abstracta de un estilo y una técnica. El Jazz iba a ser medido contra la “absoluta” grandeza de la tradición europea. En esta comparación, las cualidades de espontaneidad, informalidad y excitación rítmica que originalmente marcaron al Jazz como algo distinto – esas características, en otras palabras, que le marcaban como afroamericano – ahora parecían ser lastres. El Jazz fue una música de promesas, a punto para pasar de su adolescencia a su madurez, pero con un largo camino por recorrer todavía, y la única manera de llegar allí era reconocer la prioridad de la música europea.”

en DEVEAUX, S. (1991): Op. cit. p. 546.

CAPÍTULO II

Marco Metodológico

CAPÍTULO II: MARCO METODOLÓGICO

¿Qué es el jazz?

Siguiendo la tradición histórico – científica de la comunidad académica europea, la *música culta* (comúnmente conocida como *música clásica*) es aquella que, siguiendo los cánones y patrones establecidos en cada época histórica, ha mantenido unos fundamentos intelectuales, científicos, artísticos y estéticos en su quehacer sonoro en el terreno compositivo, interpretativo, crítico... Dentro de esta tradición se ha considerado, casi de forma unánime, que el Jazz no cumplía con estos requisitos, por lo que quedaba fuera de la esfera restringida a la música culta. Comparar el Jazz con la música clásica nos conduce a un interrogante clave para comprender al máximo la realidad del primero: ¿qué es lo que hace del Jazz una música con carácter distintivo? Puede que una de las múltiples respuestas sea que, por su propia esencia estética, el Jazz desarrolla al máximo la creatividad específica de quienes intervienen en él.

Los elementos que definen la esencia del Jazz y le otorgan un fuerte carácter propio son variados. Sin necesidad de examinar y valorar en profundidad cada uno de estos elementos individualmente, podemos decir que la personalidad y la esencia del Jazz son los primeros síntomas que nos indican la gran magnitud que encierra esta forma de arte musical.

Así pues, partimos de la base de que el Jazz es un arte y que merece ser tratado como tal en base a sus conceptos inherentes y utilizando las herramientas adecuadas; que no necesita legitimarse a base de comparaciones reiterativas con la música clásica u otros tipos de música; que ostenta, con pleno derecho, un lugar en la historia del arte musical, avalado tanto por su tradición histórica como por el grado de desarrollo estético – musical alcanzado. Su posición como aglutinador de diferentes elementos culturales le ha otorgado del mismo modo el ser pionero y modelo sociocultural de las posteriormente catalogadas “World Musics”.

Son muy numerosas las opiniones y diversas las hipótesis, a veces contrastantes e incluso enfrentadas, destinadas a clarificar el origen y la esencia del Jazz. Las constantes aportaciones, fruto de las investigaciones realizadas, permiten que la línea evolutiva de la historia del Jazz adquiera cada vez un mayor carácter dinámico, lejano del riguroso estatismo de fechas históricas, como nacimiento o muerte de músicos importantes, de la publicación de un álbum relevante, la celebración de un concierto destacado...

Resulta tremendamente difícil, por no decir imposible, encontrar definiciones cerradas, caracterizaciones de etapas, establecimiento de corrientes y escuelas y otros datos similares sobre la historia y evolución jazzística, muy parecidos al modelo que estamos habituados a manejar en los estudios historiográficos de la Musicología clásica occidental.

El mejor ejemplo de lo que queremos expresar queda reflejado en las palabras de uno de los músicos más importantes de la historia del Jazz, Benny Carter:

*[...] I think it [el término Jazz] attempts to cover too much. It's an umbrella term that I think should not really have under it the music of Buddy Bolden and the music of Chick Corea. [...] I think that's a little too broad for one term.*⁴¹

Para aquellos que buscan una definición concisa, sólo podemos ofrecerles una *contra – definición*. El término Jazz abarca tanto tiempo, tantas figuras, tantas variaciones estilísticas, tantos conceptos definitorios y pequeños matices de identidad, que es imposible encontrar una breve frase en la que se resuma tanta información musical, estética y cultural.

Quizás exista un problema principal: la falta de suficiente perspectiva histórica para poder segmentar y estructurar, en sus correspondientes bloques o apartados, toda la evolución que ha vivido el Jazz durante poco más de un siglo con sus consiguientes mutaciones y

⁴¹ “[...] pienso que [el término Jazz] pretende cubrir demasiado. Es un término “paraguas” del que creo no debería tener debajo la música de Buddy Bolden y de Chick Corea. [...] creo que es demasiado amplio para un solo término.” en (B. Carter, entrevista personal, 16 de octubre de 1976).

transformaciones. Quizá también se deban introducir nuevos métodos en su estudio, como puede ser construir otra visión del Jazz desde la perspectiva ofrecida por la improvisación; es decir, realizando un estudio de la misma basado en el análisis comparativo, individual y colectivo, de solos improvisados pertenecientes a diferentes periodos cronológicos. La *materia prima* utilizada para este fin serían las grabaciones conservadas. Éste ha sido el método que hemos elegido en la investigación de la presente tesis doctoral, considerando que era algo novedoso, incluso arriesgado, y que, prácticamente, no se había realizado anteriormente en ninguna ocasión.

Marco histórico

La Sociología ha demostrado que toda actividad humana, incluidas las artes, son el resultado de interconexiones culturales y sociales. Las artes *son entidades socialmente construidas, portadoras de significados simbólicos que no se hallan inmanentes en las propias obras, sino que cambian en función de las distintas condiciones sociales.*⁴²

El Arte, al igual que otros fenómenos sociales, no puede ser plenamente entendido, asumido, si se separa de su tiempo, del contexto social donde ha surgido una obra concreta, ya que ésta resume, comunica y tal vez juzga esa época que la ha visto nacer, ya que es fruto de la misma. Aunque el artista pretendiese borrar su huella en la obra de arte *autosilenciándose*, siguen existiendo marcas que comunican los valores sociales del momento⁴³. Así, se observa cómo el arte se alimenta de su civilización, reflejada en la reacción personal del artista.

*[...] en ella [la obra de arte] están presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica.*⁴⁴

⁴² WOLF, J. (1983): *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londres: Allen & Unwin, p. 57.

⁴³ HORMIGOS RUIZ, J. (2008): Op. cit. p. 89.

⁴⁴ ECO, U. (2001): *La definición del arte*. Barcelona: Destino, p. 35.

Queda claro que, para intentar comprender plenamente la génesis y evolución de cualquier fenómeno artístico producido a lo largo de la Historia, es necesario, previamente, introducirse en su mundo. Es decir, realizar una aproximación, mediante el conocimiento científico y la imaginación para recrear, en lo posible, todos los acontecimientos humanos que se produjeron en el ambiente en el cual surgió la manifestación que queremos estudiar.

En el pasado, era legítimo estudiar las artes en la sociedad prestando atención a las denominadas “Bellas Artes”. Hoy, ese punto de vista ya no es viable, ya que más allá de las bellas artes convencionales, estamos rodeados de expresiones artísticas populares o comerciales, siendo necesario aproximarse a la obra de arte desde un prisma nuevo que nos descubra la naturaleza socialmente construida del arte, de las instituciones culturales, de los artistas y los públicos.⁴⁵

Por ello, pretendemos realizar unos pequeños esbozos que nos introduzcan en el ambiente humano, con todas las coordenadas que lo conforman (de tipo histórico, político, sociológico, económico...) en un intento de recrear y dar vida a ese contexto que fue el seno que acogió, que posibilitó la aparición del vocabulario de improvisación jazzística, con unas características específicas, condicionadas, a su vez, por el mundo en el que surgieron.

Estados Unidos: 1935 - 1945

Punto de partida: Los años veinte y el crack del 29

Estados Unidos está considerado, en la actualidad, como la primera potencia económica y uno de los grandes referentes mundiales a otros niveles. Esta aseveración, relativa y discutible desde diversos puntos de vista y con variadas interpretaciones, pone de

⁴⁵ HORMIGOS RUIZ, J. (2008): Op. cit. p. 88.

manifiesto la importancia actual del país en relación al resto de naciones del planeta. Y esta perspectiva actual dificulta la percepción del periodo cronológico elegido para esta investigación, la década 1935 – 1945, ya que el observador contemporáneo parte parcialmente condicionado por las circunstancias actuales al ocuparse de una historia *relativamente* reciente.

Durante los años 20 del pasado siglo, la joven nación americana emergía y mostraba su fuerza potencial y su vitalidad al resto del mundo, aunque el brillo generado por una nueva y abundante y riqueza difícilmente podía ocultar una realidad de grandes contrastes y, en gran medida, caracterizada por la importancia de la apariencia. El desenfreno y el liberalismo del que disfrutaban las jóvenes generaciones de la época vinieron acompañados de otra serie de realidades no tan amables, como el resurgimiento del Ku Klux Klan o las severas restricciones a la inmigración. Hubo un movimiento importante de afroamericanos hacia el norte del país en un ambiente de creciente intolerancia racial. Paradójicamente, las concentraciones de este colectivo en la zona norte de Manhattan desembocaron en la generación de una rica cultura negra. A este movimiento se le conoció como *Harlem Renaissance*, y se nutrió, en gran parte, aunque no exclusivamente, de su música, el Jazz y el Blues. La radio, el cine y la posibilidad de grabar música en soportes físicos con los que comerciar fueron conformando la estética y gustos culturales del pueblo americano⁴⁶, dotando a esta sociedad de una marcada personalidad a una velocidad inaudita e impensable en el pasado.

América pareció despertar de su sueño el 29 de octubre de 1929 cuando ocurrió el crac de la bolsa de Nueva York. Fue un acontecimiento de enorme magnitud que significó *poco menos que el colapso de la economía capitalista mundial*⁴⁷. Ese día, los inversores norteamericanos vendieron 16 millones de títulos, propiciando la quiebra técnica de la banca, en lo que pasó a la historia como el *Black Tuesday* (Martes Negro) y desencadenó la *Gran Depresión*. Esta bancarrota vino a demostrar que la prosperidad de los años 20 fue

⁴⁶ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*. Salamanca: Ediciones Almar, p. 316.

⁴⁷ HOBBSAWM. E. (2007): *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica, p. 98.

más aparente que real⁴⁸, y dejó en una posición casi insostenible a su presidente, Hoover, quien había manifestado el año anterior que nunca antes se había estado tan cerca de erradicar la pobreza de la nación.

Desde la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918, Estados Unidos había sido la primera economía mundial, habiéndose convertido en el acreedor de la mayoría de los aliados. La breve pero decisiva participación en el conflicto armado no afectó de forma negativa a su economía, antes al contrario, la potenció. Sin embargo, y de forma paradójica, Estados Unidos fue la principal víctima de la crisis.

Las soluciones que el Gobierno puso en marcha, aún siendo atrevidas y arriesgadas, resultaron claramente insuficientes, y los índices de popularidad con los que el Presidente Hoover llegó a las elecciones de 1932 fueron mínimos, propiciados por el malestar social ante las situaciones extremas que se estaban produciendo. En 1932, los Republicanos volvieron a nominar a Hoover para enfrentarse al candidato Demócrata, aunque el clima interno de partido no fuera demasiado efusivo al respecto. Su contendiente, Franklin Delano Roosevelt, gobernador de Nueva York, sirvió como secretario de la Marina durante el mandato de Wilson y candidato a vicepresidente en el intento de Cox. Roosevelt, nacido en 1882 y postrado en silla de ruedas debido a una poliomielitis, *representó la imagen de la nueva América empeñada en sobreponerse a la perturbadora situación económica y social*.⁴⁹

*"I pledge you, I pledge myself, to a new deal for American people"*⁵⁰

Con estas palabras, Roosevelt captó la atención del electorado, despertando un interés que se mantuvo durante la larga campaña⁵¹. A su vez, estableció el nombre por el que se

⁴⁸ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 329.

⁴⁹ Ibid. p. 328.

⁵⁰ "Os prometo, me prometo a mí mismo un nuevo pacto [NEW DEAL] para el pueblo americano". Franklin D. Roosevelt, en su discurso tras ser nominado candidato para las elecciones, julio de 1932.

⁵¹ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): *Since 1900. A History of the United States in Our Times*. New York: The MacMillan Company, p. 481.

conocería el paquete de medidas que se tomarían desde su Gobierno, aunque la dirección real del *New Deal* no resultara demasiado evidente. Más que aportar una marca distintiva en su campaña, la característica principal fue una apertura de mente y una flexibilidad pragmática con el fin de salir de la lamentable situación económica que atravesaba el país.

*"To take a method and try it. If it fails, admit it frankly and try another. But above all, try something"*⁵²

Por tanto, el *New Deal* se planteó como una colección de medidas improvisadas, algunas de ellas concebidas de forma apresurada. Aunque muchas no funcionaran, tuvieron la capacidad de condicionar y modificar la vida americana en las décadas venideras⁵³.

Roosevelt ganó esas elecciones con el 57% de los votos electorales. El invierno de 1932 – 33 empeoró la situación general. En febrero de 1933, todavía bajo la presidencia de Hoover, el sistema bancario se colapsó. Gran parte de la población, atemorizada y perdida toda la confianza en el sistema, comenzó a retirar sus fondos de los bancos. Así, cada vez cerraban más bancos y el pánico se expandía por todos los estados del país.

Esta era la situación que se vivió en los días previos a la toma de posesión del nuevo Presidente quien, en su discurso inaugural y haciendo gala de su característico poder de comunicación, dejó una nueva frase para la historia:

*"The only thing we have to fear is the fear itself"*⁵⁴

⁵² *"Escoger un método e intentarlo. Si no funciona, admitirlo francamente e intentar otro. Pero sobre todo, intentar algo"*. Franklin D. Roosevelt, en la campaña electoral de 1932.

⁵³ RISJORD, N. K. (1985): *America: A History of the United States*. New Jersey: Prentice Hall, p. 719.

⁵⁴ *"La única cosa a la que tenemos que temer es al propio miedo"*. Franklin D. Roosevelt en su discurso de investidura, 3 de marzo de 1933.

Roosevelt y el primer New Deal

Durante los años presidenciales de Roosevelt se suceden dos momentos con diferentes medidas en sus reformas dentro del *New Deal*. Destacan dos líneas permanentes en el programa de Roosevelt, aunque con diferentes actuaciones, que muchas veces parece que obedecen más a una improvisación que a una planificación previa y cuidadosamente preparada.

Uno de ellas fue la preocupación por la recuperación económica y otra se centró en aspectos relacionados con la justicia social como, por ejemplo, la intención de ofrecer empleos estables para erradicar la pobreza⁵⁵. De este modo, la primera fase del *New Deal*, comprendida entre 1933 y 1934, se basó en ayudas a los bancos, a los granjeros y a los parados, por ser los agentes sociales más necesitados de reactivación económica.

El primer asunto del que Roosevelt se ocupó fue la crisis bancaria. Dos días después de su investidura, cerró todos los bancos del país a la espera de tomar ciertas decisiones en el ámbito del Congreso: a este periodo se le conoció como el *Bank Holiday*. Convocó una sesión extraordinaria en la cual se le dio a la Tesorería el poder de reabrir algunas entidades bancarias, y se le concedió al Presidente amplios poderes para actuar en la compraventa de oro. La noche del domingo 12 de marzo, Roosevelt se dirigió al país a través de la radio para afirmar que el sistema bancario estaba firmemente consolidado, lo que motivó que al día siguiente hubiera largas colas de ciudadanos ante diversas oficinas bancarias para volver a depositar sus ahorros en ellas. Para reforzar esta confianza, el Congreso creó el *Federal Deposit Insurance Corporation* (FDIC), que aseguraba depósitos privados de hasta 5000\$; así, los fondos de las cuentas que llegaban a esta cifra estaban a salvo. Con esta medida, se pretendió prevenir abusos que se habían dado previamente separando las inversiones bancarias de las comerciales.

El 16 de marzo el Presidente llevó al Congreso unas medidas de ajuste para la agricultura con la intención de terminar con el “problema de los granjeros” por ser este sector el más

⁵⁵ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 720.

afectado por la depresión económica⁵⁶. Era un problema que se venía arrastrando desde la década de los 20, época en la que, pese al optimismo instalado en la sociedad, no fue precisamente un buen momento para las exportaciones agrícolas⁵⁷.

Desde el siglo XIX los granjeros americanos habían generado más producción agrícola de la que el mundo podía pagar o consumir. Por tanto, la reforma consistió en proponerles reducir dicha producción y subir los precios ofreciendo dinero a cambio de ello. La medida fue aprobada en mayo y la primera acción que se tomó fue destruir 10 millones de acres de algodón y la matanza de 6 millones de cerdos. La reforma, bautizada como *Agricultural Adjustment Administration* (AAA) no fue bien recibida por la población en general, que no comprendía ni el aumento de precios ni la destrucción de alimento durante 1933 y 1934, años en los que existían millones de personas desnutridas en el país.

Los desempleados también fueron objeto de atención del Gobierno en aquella primavera de 1933. Con la constitución del *Federal Emergency Relief Administration* (FERA) y el nombramiento de Harry Hopkins, el Ejecutivo intentó paliar los desastrosos efectos del desempleo y la pobreza. La función de esta plataforma era fundamentalmente *alimentar a los hambrientos y vestir a los desnudos*, pero en otoño de ese mismo año, Roosevelt fue informado por Hopkins de la necesidad de una agencia federal que ofreciera trabajo y redujera las partidas destinadas a los programas de ayuda. El Presidente autorizó a Hopkins para la creación del *Civil Works Administration* (CWA) y el Congreso destinó más fondos a esta agencia. En enero de 1934, la CWA había dado empleo a 4.230.000 personas, cuyos trabajos estaban destinados a mejorar instalaciones aeroportuarias, escuelas, carreteras y parques. Pero esta medida destinada a generar empleo desapareció en la primavera de ese mismo 1934, volviendo la FERA a actuar en su función de programas de ayuda a los desempleados.⁵⁸

⁵⁶ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. pp. 332 – 334.

⁵⁷ HOBBSAWM. E. (2007): Op. cit. p. 95.

⁵⁸ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 723.

Otra gran reforma o medida de ese primer paquete de acciones fue la creación del *National Industrial Recovery Act*, llevada a cabo en junio de 1933, consistente en generar una colaboración activa entre Gobierno, empresas y trabajadores, para gestionar de forma coherente los *codes of fair competition* (códigos de justa competencia). De esta medida derivaron graves problemas surgidos del agravio comparativo entre pequeñas y grandes empresas. Este organismo, la NRA, nunca funcionó demasiado bien ya que su principal medida se centraba en subir precios y recortar la producción. En 1935 fue declarada anticonstitucional.

El experimento que obtuvo mejor resultado en esta primera fase del *New Deal*, aun siendo uno de los más polémicos, fue el *Tennessee Valley Authority* (TVA). En abril de 1933, la Administración presentó al Congreso un proyecto de rehabilitación de una extensa región que abarcaba territorios de los estados de Virginia, Carolina del Norte, Georgia, Alabama, Mississippi, Tennessee y Kentucky. Así, el TVA creó una corporación independiente del Gobierno que conjugaba la autoridad gubernamental con la flexibilidad de la empresa privada. Para ello, se le otorgaron fondos destinados a mejorar las instalaciones de cinco presas existentes y para la construcción de veinte más, buscando producir más electricidad a mejor precio. Gracias a esta medida, aquellos agricultores que no tenían acceso a la energía eléctrica pudieron disponer de ella a bajo precio. La región se revalorizó y se hizo más productiva gracias a la disminución del riesgo de inundaciones⁵⁹, y a pesar de las quejas de las empresas privadas del sector, la historia ha demostrado que fue un proyecto innovador y beneficioso.

La mayoría de estas primeras medidas acogidas bajo el paraguas del *New Deal* estuvieron relacionadas con la subida de precios como salida de la recesión. La forma más directa de llevar a cabo esa acción fue devaluar el dólar en relación al oro. En octubre de 1933, Roosevelt compareció en la radio para anunciar su idea del *commodity dollar*: se bajaba el valor del dólar con respecto al oro buscando ajustar precios. Y en enero del 34 el Congreso aprobó el *Gold Reserve Act*.

⁵⁹ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 336.

Lo que promulgaba y buscaba el *New Deal*, más que una reforma estructural, era la recuperación económica del país⁶⁰. Pero entre la población existían ciertas reacciones y preocupaciones ante la gestión de Roosevelt y sus medidas, siendo muchas de ellas poco efectivas y rozando la ilegalidad, además de no conseguir salir de la Depresión. Por ello, se inició una segunda fase que se conoció como *Second New Deal*.

La segunda fase del New Deal

En la primera etapa el *New Deal* no tenía ni coherencia ni una ideología definida, pero el programa de medidas agrarias y los esfuerzos, más o menos efectivos, para atenuar el creciente desempleo devolvieron la esperanza a millones de ciudadanos norteamericanos. La segunda fase se produjo en los años 1935 y 1936, estando caracterizada por la persecución de reformas a medio y largo plazo, destacando fundamentalmente en tres grandes campos: prestaciones sociales, legislación laboral y seguridad social. El planteamiento inicial fue esbozado por Roosevelt en el mensaje anual al Congreso en enero de 1935.

Aunque Roosevelt era reticente a destinar partidas presupuestarias a eventos culturales, autorizó liberar una importante suma para mitigar la pobreza de un grupo laboral que parecía perenne en la sociedad americana. Nuevamente con la ayuda de Harry Hopkins, creó el *Works Progress Administration* (WPA), cuyo objetivo no eran los proyectos sino las personas. Este organismo se mostraba sensible a la realidad vital del hecho de que pintores, actores, músicos o historiadores tenían las mismas necesidades que el resto de la sociedad aunque no pudieran construir carreteras, aeropuertos o presas⁶¹. Para ello, el WPA llevó espectáculos musicales a distintos lugares de la geografía estadounidense. Los historiadores trabajaron en la preservación y organización de los archivos de ayuntamientos y condados, habilitando zonas a prueba de incendios en las que salvaguardar documentos de posibles siniestros. Los sociólogos entrevistaron a los pocos

⁶⁰ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 728.

⁶¹ Ibid. p. 730.

supervivientes negros que habían tenido contacto con la esclavitud y grabaron las conversaciones. Aunque estas medidas generaron diversidad de opinión, la realidad es que se crearon casi dos millones de puestos de trabajo, sólo en contratos relativos o gestionados por el WPA.

Otra de las grandes medidas del segundo *New Deal* fue el *Wagner Act* o *National Labor Relations Act*, el cual conectó al Gobierno con las Asociaciones de Trabajadores. Dicha medida asentó la idea de que los trabajadores tenían derecho a formar sindicatos y prohibió prácticas habituales como la de despedir a obreros que se afiliaran a organizaciones sindicales.

La seguridad social también fue un tema importante para el segundo intento de la administración Roosevelt, especialmente en lo concerniente a la tercera edad. Intentando seguir el modelo europeo, se creó el *Social Security Act*, el cual reconocía el derecho de los trabajadores a percibir una pensión tras jubilarse a los 65 años. Este programa se planteó como un sistema de autofinanciación a fin de no resultar gravoso. Además, se tomaron otras medidas, como la de compensar económicamente a aquellos parados que hubiesen trabajado un determinado número de días por año. Aunque fue una medida experimental en determinados sectores de la población, Roosevelt pronto reconoció sus implicaciones revolucionarias y consideró esta medida de acción social como uno de sus mayores logros.

Hubo otras acciones que cerraron el segundo *New Deal*. Entre ellas, el *Banking Act* de 1935 que reforzó a la Reserva Federal dándole más poder a la hora de controlar el tráfico monetario y los tipos de interés, pudiendo influir en el desarrollo de las diferentes actividades mercantiles. También se tomaron medidas en relación a las rentas altas, en las cuales se incrementó de forma ligera la tasa de impuestos, lo cuál hirió ciertas susceptibilidades entre el sector más adinerado de Estados Unidos.

Esta segunda fase buscaba la reforma mientras que la primera se había centrado en una recuperación económica inmediata⁶². Todos estos esfuerzos conectaron con las nuevas elecciones celebradas en 1936. La situación del país había mejorado de forma sustancial y la prosperidad regresaba paulatinamente a los hogares estadounidenses. En octubre de ese año, Roosevelt anunció que era la primera vez en 55 años que transcurrían doce meses sin que se produjera una sola quiebra bancaria⁶³. Los Republicanos no tenían argumentos contundentes en contra del *New Deal* al cual no podía negársele su popularidad, por lo que se limitaron a ayudar a mantener una continuidad más efectiva. Eligieron como candidato al Gobernador de Texas, Alfred M. Landon, quien perdió en todos los estados salvo en dos.

Esta aplastante victoria de Roosevelt reveló el auténtico índice de popularidad del Presidente. Tradicionalmente, los *nuevos americanos* (es decir, aquellos emigrantes nacidos fuera del territorio) se sentían atraídos por el partido Demócrata desde principios de siglo, por lo que a mediados de los años 30, sus hijos siguieron en el voto la tradición de sus padres. Independientemente de consideraciones sociológicas, los resultados electorales pusieron de manifiesto el éxito de las medidas tomadas en relación al segundo *New Deal*. Probablemente, gracias a la medida conocida como *Wagner Act*, los trabajadores negros de fábricas, y afroamericanos en general, abandonaron el partido al que estaban suscritos históricamente, y apoyaron a los demócratas en masa. Este cambio, tanto en el voto negro como en el de los *nuevos americanos*, reflejaba en 1936 la tendencia de ambos grupos a pensar que Roosevelt era la persona que mejor representaba sus intereses. También gracias, en gran parte, a la labor de la Primera Dama, abogados, periodistas y médicos negros tenían cabida en distintos departamentos gubernamentales. Incluso se convirtió en algo habitual, a partir de 1940, encontrar al menos un afroamericano como *race adviser* (consejero racial) en cada departamento o agencia estatal⁶⁴.

⁶² Ibid. p. 732.

⁶³ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 499.

⁶⁴ KIRBY, J. B. (1982): *Black Americans in the Roosevelt Era*. Knoxville: The University of Tennessee Press, p. 109.

Pero estas medidas fueron el límite que pudo aceptar Roosevelt, quien no estaba ni convencido ni demasiado comprometido con los derechos civiles. La *Federal Housing Administration*, generada para estimular la industria de la vivienda revisando hipotecas, rechazó aplicar sus servicios a casas compradas por negros en barrios de blancos. Las fuerzas armadas estaban fuertemente segregadas, así como los *Civilian Conservation Corps* (CCC), una de las medidas planteadas en los *New Deal* para la formación de profesionales dedicados a la conservación y desarrollo de los recursos naturales del país. Y estas no eran las únicas injusticias.

Los propios afroamericanos forzaron el que sería el mayor esfuerzo de Roosevelt durante su presidencia. En 1941, el año en el que la nación entró en guerra, A. Philip Randolph, presidente de la *Brotherhood of Sleeping Car Porters* (BSCP)⁶⁵, propuso una marcha a Washington para exigir igualdad en el acceso al pueblo afroamericano a la industria de defensa. Desde la Presidencia se temieron acciones violentas, por lo que Roosevelt no tuvo más remedio que aprobar una Orden Ejecutiva, en junio de 1941, para no permitir la discriminación racial en empresas que hubieran firmado contratos relativos a defensa con el Gobierno. Así, se creó el *Fair Employment Practices Committee* (FEPC) para reforzar esta nueva norma. Su establecimiento, y todo lo que ello conllevaba, intensificó la beligerancia de la comunidad negra⁶⁶, la cual presionó para su desarrollo y cumplimiento. La realidad es que este organismo no tuvo mucho poder, pero sentó las bases de una futura agencia federal de derechos civiles. Además, dio esperanzas y levantó expectación entre el pueblo afroamericano⁶⁷.

El papel de la mujer a través del *New Deal* está también marcado por la acción de Eleanor Roosevelt. En 1928 ya escribió un ensayo reclamando la misma remuneración al mismo trabajo, independientemente del género del trabajador o trabajadora. En 1933, gracias a su actuación, Roosevelt nombró a Frances Perkins Secretaria de Trabajo. Para Eleanor, las medidas encuadradas dentro del *New Deal* significaban algo más que asegurar trabajo y

⁶⁵ BSCP: Sindicato de trabajadores mayoritariamente negros relativo a la industria ferroviaria.

⁶⁶ SITKOFF, H. (1978): *A New Deal for Blacks*. Oxford: Oxford University Press. p. 323.

⁶⁷ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 739.

ayudas a minorías o a grupos deprimidos o discriminados, ya que debían ofrecer igualdad de oportunidades para generar un entorno más moral, igualitario y democrático⁶⁸.

En la segunda parte de su segundo mandato, el Presidente perdió parte de la fuerza que habían caracterizado sus comienzos. En 1937, en pleno auge de su reelección y con una popularidad muy elevada, Roosevelt cometió el mayor error de toda su carrera política, al llevar al Congreso una reforma del orden judicial en la que solicitaba autoridad para reemplazar a todos los jueces que no se hubieran retirado a la edad de 70 años. Esto fue interpretado por la población como un intento de suspender la Constitución en sí misma.

Los jueces del Tribunal Supremo eran de naturaleza más conservadora, por lo que dieron lugar a lo que se conoció como el *Black Monday* del *New Deal*. Éste se produjo el 27 de mayo de 1935 cuando el *Frazier – Lemke Farm Mortgage Act* de 1934 fue invalidado, el despido presidencial de William E. Humphrey de la *Federal Trade Commission* fue declarado ilegal y el NRA fue declarado anticonstitucional⁶⁹. Esta resolución crispó al Presidente, que achacó semejante decisión a la edad de los integrantes del Supremo. Mientras el Congreso discutía el plan de Roosevelt, el Tribunal Supremo también declaró anticonstitucional el *Wagner Act* y el *Social Security Act*.

Roosevelt siguió de todas formas con su plan y, finalmente, el Congreso concedió que dar una pensión generosa a los jueces les ayudaría a tomar la decisión de retirarse. Dichas jubilaciones le otorgaron el poder a Roosevelt de nombrar a siete nuevos jueces en los siguientes cuatro años, dándole a la Corte aires liberales que durarían hasta la administración Nixon. Aunque el Presidente ganó la batalla, los daños colaterales en términos de popularidad y de control del Congreso fueron muy elevados.

Tras este acontecimiento, cometió otro importante error de cálculo en la siguiente primavera. 1936 había sido un buen año, con la bajada del índice de parados y con un sector de la población que mejoraba su situación económica, siendo un buen ejemplo el

⁶⁸ KIRBY, J. B. (1982): Op. cit. p. 81.

⁶⁹ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 568.

hecho de poder permitirse salir de vacaciones. El Presidente, pensando que la Depresión estaba llegando a su fin, ordenó recortes en el gasto federal. Pero en el otoño de 1937 el desempleo subió bruscamente y Wall Street volvió a colapsarse. Roosevelt, en un discurso que bien recordaba al de Hoover, se defendió declarando que era una situación temporal, una “recesión”. Se tomaron medidas que pronto comenzaron a dar sus frutos, pero el desempleo no descendió lo suficiente, situándose en torno a 10 millones en 1939.

Otro cambio determinante en este periodo fue la creciente preocupación por la situación internacional, y la necesidad de reforzarse militarmente en caso de una eventual participación en el conflicto. En 1938 el Presidente rechazó apoyar una ley anti – linchamiento porque necesitaba los votos de la población blanca del sur para emprender un programa de construcción naval. Este hecho se consideró el final simbólico del *New Deal*⁷⁰, apoyado por el mensaje anual del Presidente en 1939, cuando en su discurso dijo que no tenía más reformas que sugerir. La preocupación era reforzarse de cara a la inminente entrada en el conflicto bélico que se avecinaba. El *New Deal* falló si se mide en relación al motivo por el cual se creó: salir de la Depresión económica. Aunque la nación se encontraba mejor en 1939 que en 1933, la realidad es que el número de parados rozaba los 10 millones, una suma simplemente inaceptable. Sería la Segunda Guerra Mundial la que terminaría con la Gran Depresión.

La antesala de la Segunda Guerra Mundial

En los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, Estados Unidos, que había prestado fondos a los Aliados, esperaba lógicamente recuperar el dinero, pero como las propias potencias aliadas dependían de los pagos compensatorios que debía efectuar Alemania, el reembolso no se produjo en la manera que América hubiera esperado. Del mismo modo, a los aliados tampoco les parecía bien que Estados Unidos vinculara esa deuda de

⁷⁰ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 743.

reparación de Alemania con la que habían contraído los propios aliados con Estados Unidos⁷¹.

Este problema de índole económica se generó en el Tratado de Paz posterior a la Primera Guerra Mundial, producido en Versalles en 1919. En él se impuso a Alemania el pago de una cantidad de 132.000 millones de marcos de oro por el coste de la guerra y los daños generados a los aliados. Además, se declaró al país germano como único responsable del conflicto. Esta sanción económica impuesta era completamente imposible de pagar y lo que verdaderamente se buscaba era un castigo para perpetuar la debilidad de Alemania⁷².

Los acuerdos internacionales para la limitación de efectivos militares fue otro de los asuntos diplomáticos de los años 20 que repercutieron en la vida social y política de las décadas de los 30 y los 40. Japón se estaba convirtiendo en una potencia militar en Oriente, y Estados Unidos, forzada a tener dos flotas navales de guerra, una en cada océano, no quería entrar en competencia con un rival de semejante entidad. En 1921 – 22, Estados Unidos, Gran Bretaña, Japón, Francia e Italia acordaron congelar la producción de grandes navíos de guerra durante diez años, en lo que se llamó *Five Power Naval Treaty*. También se forjó el *Nine Power Treaty*, en el cual la mayor parte de las potencias mundiales acordaron respetar la soberanía y la integridad territorial de China. Que Japón aceptara tiene especial significado, porque incluso desde la guerra entre Rusia y el país nipón (1903 – 1905), los japoneses habían coqueteado con la idea de invadir la provincia china de Manchuria, un primer paso para la consecución del gran sueño de un imperio asiático bajo su control⁷³. Japón formó parte de los Aliados en la Primera Guerra Mundial y en los acuerdos firmados tras el conflicto, el Secretario de Estado del presidente Wilson, Robert Lansing, reconoció que la proximidad de Japón le otorgaba ciertos intereses especiales sobre el territorio. Al firmar el *Nine Power Treaty*, Japón renunciaba a esos privilegios. Pero esta acción no tuvo buena recepción en la porción más nacionalista de Japón, que presionó hasta conseguir que no se desmantelara ningún navío de guerra, para

⁷¹ HOBBSBAWM. E. (2007): Op. cit. p. 105.

⁷² Ibid. p. 105.

⁷³ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 348.

reanudar la producción poco después. Cuando la cantidad de material de guerra comenzó a acercarse a los límites propuestos, Japón solicitó una revisión del tratado, alegando paridad con las flotas inglesa y americana. Al ser rechazada esta propuesta, los nipones abandonaron el tratado y aceleraron la construcción de naves y fortificaciones en el Pacífico⁷⁴.

El orden mundial se vio alterado cuando una forma de nacionalismo militarizado, que había surgido en Italia y Alemania en los años 20, se propagó por distintos puntos de Europa durante los años de la Depresión: el fascismo. La palabra “fascismo” proviene del vocablo latino *fasces*, para designar los bastones de mando usados en la Antigua Roma. Esta palabra sirvió para designar una ideología autoritaria y totalitaria en la que el gobierno asumía el control total de la sociedad y la nación.

En Italia, este movimiento estaba encabezado por Benito Mussolini, dejando en una posición meramente nominal al Rey italiano, Víctor Manuel III. En Alemania, una forma todavía más extrema de fascismo surgió con el Partido Nacional Socialista. Para los Nazis, el patriotismo era prácticamente una religión. Sostenían que las personas blancas de ascendencia norte europea eran superiores al resto de personas. Los Nazis también acusaban a los judíos de la derrota alemana en la Primera Guerra Mundial y del descalabro económico en los 30. Muchos de ellos tuvieron que abandonar el país, pero muy pocos encontraron acomodo en Estados Unidos porque éste mantuvo unas cuotas de inmigración ridículas a la demanda existente, impidiendo asentamientos de exiliados europeos más numerosos.

El líder nazi, Adolf Hitler, llegó al poder en 1933 y poco después comenzó el rearme de su país, ignorando lo firmado en el Tratado de Versalles. La insatisfacción generada por el contenido de dicho tratado no solo era patente en los países derrotados en la Primera

⁷⁴ LaFEBER, W., POLENBERG, R. & WOLOCH, N. (1986): *The American Century: a history of the United States since the 1890s*. New York: A.A. Knopf, cop., p. 253.

Guerra Mundial, sino también en algunos de los integrantes del bando aliado⁷⁵, aunque Alemania fuera la afectada de forma más severa.

Italia, aun habiendo obtenido importantes concesiones territoriales tras el primer gran conflicto, no vio cumplidas sus expectativas en relación a lo prometido por los aliados. Siguiendo la estela de Hitler, Mussolini atacó Etiopía con el fin de expandir el Imperio Italiano. La Liga de Naciones protestó, pero las únicas medidas que se tomaron se limitaron a un embargo comercial a Italia.

En 1936, mientras la opinión pública tenía puesta sus miras en el conflicto etíope, Hitler envió tropas alemanas a Rhineland, la zona fronteriza entre Alemania y Francia que el Tratado de Versalles había fijado como zona no militarizada. Ese mismo año, los dos dictadores formaron lo que se llamó el eje Roma – Berlín, y apoyaron militarmente al General Franco en la recién declarada Guerra Civil española⁷⁶. Francia e Inglaterra acordaron no intervenir en el conflicto hispano, mientras que la Unión Soviética envió ayuda al bando republicano. La población estadounidense no tenía una opinión homogénea sobre el papel que sus dirigentes debían tomar en este conflicto. Un sector de la ciudadanía mostró simpatía y apoyo al gobierno reconocido democráticamente por el país, aunque otro sector se opuso a los republicanos al asociarlos al comunismo, probablemente acentuado por el apoyo recibido por la Unión Soviética⁷⁷. En 1937 el Congreso americano aprobó no vender armas a ninguno de los dos bandos para no tener ninguna implicación directa en el conflicto español.

La situación en el Lejano Oriente también estaba muy deteriorada. Japón, sin tener su comportamiento asociado a una ideología fascista, había estado rearmándose para un eventual conflicto. En 1931, las tropas japonesas tomaron la provincia china de Manchuria y lo convirtieron en el estado japonés de Manchukuo. Estados Unidos respondió con una doctrina de no – reconocimiento y Japón se percató de la potencialidad de Norteamérica

⁷⁵ HOBBSAWM. E. (2007): Op. cit. p. 44.

⁷⁶ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 607.

⁷⁷ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 352.

como enemigo, aún sin responder directamente a esta agresión territorial. En los siguientes años, Japón abandonó la Liga de las Naciones y en 1937 atacó China directamente, desencadenando un conflicto Chino – Japonés que desembocaría directamente en la Segunda Guerra Mundial.

El por qué de esta actitud por parte de Japón se puede encontrar en términos puramente físicos de necesidad de expansión vital. El país nipón tenía una tasa de natalidad muy elevada en los años 20 y 30 y necesitaba espacio para su pueblo, además de recursos naturales para que ese crecimiento se produjera de forma sostenible. El país necesitaba actuar para no sufrir el estrangulamiento de su economía, que dependía de forma casi total de importaciones marítimas⁷⁸. Por lo tanto, si Japón ganaba el control de China, sería mucho más independiente de los productos americanos. En 1937, Roosevelt fue informado de que si la invasión se consumaba, las plantaciones de algodón del sur estarían arruinadas. Aun así, las medidas que se tomaron fueron restricciones comerciales, pero no se interrumpió la venta de petróleo y acero, los dos productos americanos que Japón más necesitaba. Y esta política condujo a Norteamérica directamente a Pearl Harbor⁷⁹.

En el panorama internacional encrespado de mitad de los años 30, la neutralidad de Estados Unidos parecía sospechosamente estricta. El cumplimiento del tratado de no construcción de material de guerra servía como escudo a la intervención del país de forma directa o indirecta en los conflictos de España o Etiopía. En 1937 se creó un nuevo acuerdo interno de neutralidad, que daba al Presidente un poco más de margen para la intervención indirecta en los diferentes conflictos. Cuando Japón invadió China, poco después de este nuevo edicto, Roosevelt rechazó el reconocimiento de que existiera ese conflicto armado, y basándose en que lo que estaba ocurriendo no era técnicamente una guerra, pudo enviar armas y dar créditos a China.

El otoño de ese mismo año, Gran Bretaña se embarcó en la tarea de apaciguar ante el mundo la tendencia alemana de establecer un nuevo orden europeo. Justificaron a Hitler

⁷⁸ HOBBSAWM. E. (2007): Op. cit. p. 49.

⁷⁹ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 752.

bajo el argumento de que sólo trataba de eliminar las consecuencias firmadas en el Tratado de Versalles, que había sido injusto para el pueblo alemán. En la primavera de 1938 Hitler anunció la “reunión” de Alemania y Austria y reclamó la parte de Checoslovaquia que hablaba alemán. En septiembre de 1938, los primeros ministros de Francia e Inglaterra viajaron a Munich para encontrarse personalmente con Hitler y aceptaron el desmembramiento de Checoslovaquia con la condición de que Hitler prometiera no seguir ampliando sus demandas territoriales. Aunque Neville Chamberlain, Primer Ministro británico, volvió a Londres prometiendo paz al mundo, la realidad fue que esta actitud pacífica estimuló las ansias expansionistas de Alemania⁸⁰.

Pero la interpretación que hizo Roosevelt de la reunión y lo pactado no se correspondía con las optimistas palabras del dirigente inglés⁸¹. El presidente autorizó un programa de construcción de grandes buques de guerra en otoño de ese mismo año, y sus peticiones para los presupuestos de 1939 reclamaban dos millones de dólares para gastos de defensa. En marzo de 1939, Hitler ocupó el resto de Checoslovaquia e Italia invadió Albania. Abandonando la táctica del apaciguamiento, Francia e Inglaterra firmaron tratados que garantizaran la independencia de Polonia, siguiente país en la línea de trayectoria de Hitler.

En el otro lado, el dirigente de la Unión Soviética, Joseph Stalin, interpretó los movimientos franco – británicos de los últimos años como una inequívoca muestra de debilidad, por lo que decidió cubrirse las espaldas firmando un pacto de no agresión con Hitler, con el fin de ganar tiempo para construir más armamento. A Alemania le interesaba porque podría cercar a Polonia sin temer un ataque Soviético, aunque ambos sabían que el pacto no duraría demasiado⁸². El 23 de agosto de 1939 se firmó el acuerdo entre Hitler y Stalin, y el 1 de septiembre las tropas alemanas cruzaron la frontera polaca. Dos días después, Francia e Inglaterra declararon la guerra a Alemania.

⁸⁰ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 351.

⁸¹ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 753.

⁸² HOBSBAWM. E. (2007): Op. cit. p. 168.

Comienza la Segunda Guerra Mundial

Estados Unidos se apresuró a reafirmar su neutralidad y se comprometió a mantenerse fuera del conflicto. Puede que esta promesa, inicialmente, fuera sincera, pero la realidad es que nunca se actuó de forma neutral. Roosevelt ya avisó a Italia y a Alemania de que, en caso de entrar en conflicto, enviaría ayudas a Francia e Inglaterra, pero no siempre mantuvo informada de sus movimientos a la opinión pública.

El Frente Occidental estuvo tranquilo durante el invierno de 1939 a 1940 mientras las tropas alemanas completaban la conquista de Polonia. En abril de 1940, Alemania demostró estar en la vanguardia de la maquinaria de guerra, lanzando paracaidistas en Dinamarca y Noruega mientras que divisiones de tanques Panzer atravesaban las líneas de los Países Bajos, Bélgica y el norte de Francia, lo que fue denominado por los alemanes *blitzkrieg*. Francia se rindió en junio de 1940 e Inglaterra se quedó sola.

Con el fin de debilitarla y preparar la invasión terrestre, Alemania comenzó con el bombardeo sistemático de ciudades inglesas. Cuando Hitler concluyó en que Inglaterra no caería fácilmente, puso sus miras en conquistar los Balcanes, puesto que Hungría, Rumanía y Bulgaria ya se habían alineado con Alemania y se hacía más patente su objetivo de preparar el ataque a su antiguo enemigo: la Rusia comunista.

Con esta situación, la tendencia al aislamiento internacional en Estados Unidos durante la Gran Depresión comenzó a diluirse, y el 2 de septiembre de 1940 se acordó con Gran Bretaña el intercambio de 50 destructores americanos a cambio de un arrendamiento durante 99 años de bases militares en las Bahamas, Jamaica, Santa Lucía, Trinidad, Antigua y la Guayana Británica. Además, Gran Bretaña aseguró a Estados Unidos acuerdos similares en Newfoundland y Bermudas como agradecimiento al apoyo recibido⁸³.

⁸³ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 631.

Roosevelt debía considerar la opinión pública americana, ya que 1940 era año de elecciones, por lo que siguió prometiendo paz y una posición neutral del país. El recurso más utilizado en campaña por el resto de candidatos fue la violación del Presidente del pacto tácito de no concurrir a más de dos elecciones; pero, aún con estas circunstancias, Roosevelt ganó holgadamente por 449 votos electorales contra 82⁸⁴.

En torno a 1940, Inglaterra estaba prácticamente arruinada y parecía evidente que la política de pagar para conseguir ayudas bajo los auspicios del principio de neutralidad de Estados Unidos no podía prolongarse más tiempo. Gracias a la presión presidencial, el Congreso de Estados Unidos aprobó en marzo de 1941 el *Lend Lease Act* que, básicamente, habilitaba al Presidente a prestar maquinaria bélica a países que la necesitasen. Aunque Roosevelt proclamó que con esta medida Estados Unidos se convertía en el gran arsenal de la democracia, la realidad es que estaba apoyando los esfuerzos bélicos de Gran Bretaña. Cuando los alemanes emprendieron la conquista de la Unión Soviética, tras dominar Polonia, el *Lend Lease Act* también se extendió a Rusia.

En el verano de 1941, siendo evidente que Estados Unidos entraría en guerra muy pronto, Roosevelt propició un encuentro con el Primer Ministro británico, Winston Churchill, estableciendo ciertas condiciones como no permitir el beneficio económico de ningún país tras la guerra, la libertad a los pueblos para decidir su propio gobierno, la colaboración económica tras el conflicto armado y la libertad de los mares. Estas y otras idas quedaron plasmadas en un documento que se llamó la *Carta del Atlántico*, con grandes similitudes a los 14 puntos de Wilson de la Primera Guerra Mundial. Este documento supuso el ideario para el desarrollo de la Guerra; la principal diferencia con el precedente firmado por Wilson fue que Estados Unidos prometió a los países aliados una paz desinteresada antes de entrar en el conflicto.

Aun así, lo que se cuestionaba el pueblo americano era el grado de peligro real que suponía Hitler para Estados Unidos o para los intereses estatales. Valorando que no pudo

⁸⁴ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 755.

cruzar el Canal de la Mancha, parecía impensable que pudiera atravesar el Océano Atlántico. Y tras el ataque a la Unión Soviética, se consideraba que Inglaterra ya estaba a salvo. Si Rusia caía del lado alemán, y con ella los ricos recursos naturales de esta extensa región, Hitler sí podría representar una seria amenaza para el pueblo americano. Pero cuando las tropas alemanas llegaron cerca de Moscú y Leningrado, en otoño de 1941, se observó claramente que la Unión Soviética no se iba a colapsar y que Hitler no tenía ninguna posibilidad de ganar la guerra⁸⁵.

Con este escenario, cabe preguntarse cuáles eran las metas reales de Roosevelt. El hecho de que los objetivos perseguidos eran económicos se refleja hasta en la documentación interna de la Administración. Por otra parte, aunque la Presidencia aborreciera los planteamientos racistas y antisemitas de Hitler, no parece que estas consideraciones morales tuvieran ninguna influencia en sus decisiones, ya que estaba menos preocupada por la situación de los judíos que por la posible entrada de Alemania en el mercado sudamericano. En cierto modo, para Roosevelt era tan prioritario terminar con la opresión a los judíos como lo fue para Lincoln abolir la esclavitud durante la Guerra Civil americana⁸⁶.

Por otra parte, la preocupación por la posible realidad de un mundo dominado por el Eje Roma – Berlín – Tokio era completamente razonable. En septiembre de 1940, Alemania, Italia y Japón firmaron una alianza formal en la cual acordaron que Alemania e Italia liderarían el Nuevo Orden europeo y Japón haría lo propio en el territorio Asiático. También acordaron protección mutua si alguno de los países era atacado por alguna nación que aún no hubiese entrado en guerra. Aunque no se dijera de forma explícita, la nación a la que se referían era Estados Unidos, con la esperanza de que Roosevelt no se atreviera a tener dos frentes abiertos al mismo tiempo: el Atlántico y el Pacífico. También se desprendía de este tratado, por si quedaba alguna duda, que el objetivo final del Eje era dominar el mundo.

⁸⁵ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 756.

⁸⁶ ZINN, H. (2005): *La otra historia de Estados Unidos*. Hondarribia: Hiru, p. 378.

En julio de 1941 la ocupación de la Indochina francesa por parte de Japón centralizó la atención de Norteamérica. El movimiento parecía formar parte de una estrategia mayor, consistente en seguir avanzar hacia la India para conectar con las fuerzas alemanas en Oriente Medio. La respuesta, por primera, vez fue contundente. Roosevelt congeló los activos japoneses en Estados Unidos, cerró el canal de Panamá a barcos con bandera nipona y prohibió la exportación a Japón de materiales de primera necesidad, incluyendo el petróleo. Japón moderó su actitud y ofreció un pacto en septiembre de 1941: se retiraría de Indochina y abandonaría sus pretensiones expansionistas si los Estados Unidos reconocían la situación actual de China y se le retiraba el embargo. Roosevelt se negó basándose en la integridad territorial de China y exigió que Japón abandonara sin condiciones el territorio ocupado⁸⁷. Japón no podía estar de acuerdo, ya que aceptarlo significaría volver a un Oriente dominado por Occidente. La dureza y poca flexibilidad mostrada por Roosevelt puede ser apoyada por dos hechos. El primero es que Estados Unidos llevaba más de cuarenta años defendiendo la independencia y la integridad de China. El segundo, que la situación recordaba a la ocurrida años atrás con la reunión en Munich, con fines pacíficos, entre Inglaterra y Francia con Alemania, por lo que Roosevelt no quería dar un paso en falso similar.

En octubre, el General Tojo se convirtió en el Primer Ministro de Japón y dio órdenes para el ataque de Pearl Harbor en Hawaii, cuartel general de la flota americana en el Pacífico. La flota agresora zarpó el 25 de noviembre, pero cinco días antes el embajador japonés en Estado Unidos lanzó una última oferta: la retirada de Indochina a cambio del reconocimiento americano del dominio japonés de China, propuesta que fue nuevamente rechazada por la Presidencia.

El 7 de diciembre de 1941, 18 buques de guerra americanos fueron hundidos o seriamente dañados, unos 180 aviones destruidos y 2.043 estadounidenses perecieron tras el ataque sorpresa de tropas japonesas. El 8 de diciembre, Roosevelt pidió al Congreso la Declaración de Guerra contra Japón. El dilema de declararla también a Alemania se

⁸⁷ LaFEBER, W., POLENBERG, R. & WOLOCH, N. (1986): Op. cit. p. 269.

resolvió tres días más tarde, cuando Hitler declaró la guerra a Estados Unidos⁸⁸. El por qué de esta declaración es un verdadero misterio, ya que Hitler tenía abierta la campaña de Rusia y atender a las demandas de dos frentes simultáneos era un plan completamente suicida. Es posible que subestimara por completo la capacidad y el desarrollo tecnológico de Estados Unidos, ya que pensaba que las democracias estaban incapacitadas para la acción⁸⁹.

Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial

La gran pregunta es por qué Pearl Harbor estaba tan desprotegida el día del ataque, más aún teniendo la certeza de que los servicios secretos estadounidenses habían descifrado el código secreto japonés, y tenían acceso a los mensajes internos de su enemigo en 1941. Los oficiales americanos sabían que se iba a producir un ataque aunque no sabían exactamente ni dónde ni cuando.

Este ataque desató la hostilidad en contra de los japoneses o americanos de ascendencia japonesa que vivían en Norteamérica. En esta ocasión, la administración Roosevelt se acercó peligrosamente al fascismo. En febrero de 1942 no dudó en firmar una Orden Ejecutiva que habilitaba al Ejército a arrestar, sin necesidad de orden judicial o de acusación, a todo japonés residente en la Costa Oeste. Tras el arresto, eran conducidos a campos de concentración, donde vivían bajo régimen penitenciario. Un total aproximado de 110.000 japoneses, más de la mitad nacidos ya en suelo americano, fueron recluidos en ubicaciones del interior repartidas por siete estados, y permanecieron allí más de tres años⁹⁰. Este sector de la población fue víctima de un juicio racial colectivo, reforzado por la opinión de mandos militares que pensaban que los japoneses residentes en la Costa Oeste cometerían sabotaje a la primera oportunidad que tuvieran⁹¹.

⁸⁸ JENKINS, P. (1997): *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid: Alianza Editorial, p. 289.

⁸⁹ HOBBSAWM. E. (2007): Op. cit. p. 49.

⁹⁰ ZINN, H. (2005): Op. cit. p. 384.

⁹¹ LaFEVER, W., POLENBERG, R. & WOLOCH, N. (1986): Op. cit. p. 293.

Cuando llegó el momento de entrar en el conflicto, los Estados Unidos estaban preparados para la guerra. Gracias a los programas de construcción de navíos de combate, los efectivos navales americanos estaban aproximadamente a la altura de los japoneses. El ataque a Pearl Harbor fue duro y generó numerosas pérdidas, aunque todos los portaviones se encontraban mar adentro en el momento de la agresión.

Los efectivos militares de los que Estados Unidos disponía eran numerosos, pero el devenir de la guerra dependía de la movilización de su industria. Gracias a una buena organización, el soldado americano era el más sano, el mejor alimentado, el mejor pagado y el mejor equipado del mundo. En algunos aspectos, los soldados alemanes tenían ciertas ventajas; pero los científicos ingleses y franceses dieron un punto más en tecnología (radares de largo alcance o los escudos antiaéreos, y por supuesto, la bomba atómica) al alto mando americano⁹².

En 1942, el presidente Roosevelt creó el *War Production Board* con el fin de ejercer un control general sobre la economía⁹³, poniendo en la dirección a Donald Nelson, quien poco a poco se fue convirtiendo en el responsable de los asuntos económicos del país. Los gastos federales entre 1941 y 1945 sumaron un total de 320.000 millones de dólares y la deuda nacional subió de 49.000 millones en 1941 a 259.000 millones en 1945⁹⁴. Pero, aunque los gastos fueron enormes, se tomaron medidas para controlar la inflación. Se subieron impuestos y se establecieron precios fijos. La *Office of Price Administration* (OPA) impuso precios tope para todo tipo de artículos y se racionaron las reservas de diversos productos, como la gasolina o el azúcar. El Gobierno intentó ser cuidadoso con la regulación de las relaciones entre trabajadores y empresarios creando la *War Labor Board*, en la cual participaban representantes de los trabajadores, de las empresas y mediadores estatales. Su principal función fue procurar mantener una línea de consenso en lo relativo a los sueldos. Las principales uniones de trabajadores prometieron al Gobierno, al

⁹² RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 759.

⁹³ LaFEVER, W., POLENBERG, R. & WOLOCH, N. (1986): Op. cit. p. 278.

⁹⁴ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 760.

comenzar la guerra, llevar a cabo una política sin huelgas, aunque no pudo evitarse que ocurrieran ciertos eventos aislados. La violación más dramática de este acuerdo ocurrió en mayo de 1943, cuando se produjo una huelga entre los trabajadores de las minas de carbón, descontentos con el salario que percibían.

Churchill voló a Washington poco después de que Estados Unidos entrase en guerra. El 1 de enero de 1942 se generó la Grand Alliance, formada por Estados Unidos, Gran Bretaña y la Unión Soviética. Roosevelt y Churchill también hicieron pública su intención de ocuparse primero de Alemania, debido a las informaciones que alertaban de la posibilidad de que Hitler experimentara con armas atómicas. La Unión Soviética tenía tropas alemanas luchando a escasos kilómetros de Moscú, necesitando ayuda urgente. Acabar con el sufrimiento de los judíos no era en absoluto una de las prioridades en las agendas de Churchill y Roosevelt, aunque los alemanes empezaran en 1942 a ubicarlos en campos de concentración y a ejecutarlos en masa.

La situación se mantuvo crítica durante la primera mitad de 1942. Los alemanes recrudecieron su ataque a los soviéticos, queriendo acceder al petróleo del Cáucaso. En Oriente, la situación tampoco era nada halagüeña. Pocos días después del ataque a Pearl Harbor, las tropas niponas aterrizaron en Filipinas, la Malasia Británica y las Indias Holandesas (actualmente Indonesia). En abril, las fuerzas armadas de Estados Unidos tuvieron que rendirse cuando defendían una zona de las Filipinas. Su comandante, el General Douglas MacArthur, escapó a Australia en submarino. Poco a poco, los aliados consiguieron avanzar. En mayo de 1942, un carguero americano interceptó un escuadrón japonés en el Mar del Coral. El 24 de octubre el inglés Bernard Montgomery paró el avance alemán al norte de África en el asentamiento egipcio de El Alamein. Ese mismo otoño, la Batalla de Stalingrado, abierta en el frente ruso, terminó diezmado a las tropas alemanas, que perdieron 750.000 hombres⁹⁵. Poco a poco, la balanza comenzaba a inclinarse hacia el lado de los aliados.

⁹⁵ Ibid. p. 763.

La decisión de posicionar tropas americanas en el Norte de África representó un compromiso para las estrategias americanas y británicas. Los ingleses veían la zona del Mediterráneo como el punto más débil dentro de las tierras controladas por Hitler. También se unían motivos de presencia histórica de los ingleses en esas aguas, y dicha estrategia podría repercutir en una mayor presencia británica en la zona en el periodo de posguerra. Los estrategas americanos preferían atacar directamente a Alemania, pero en 1942 carecían de los recursos para afrontar semejante operación. Acordaron que había que realizar algún movimiento para levantar la moral de las tropas soviéticas, por lo que, finalmente, se decidió comenzar luchando en el norte de África.

La elección de África comprometió a los aliados a una guerra mediterránea que conllevaba las inevitables invasiones de Sicilia e Italia. En Túnez, las tropas americanas estaban muy cerca de Sicilia, y parecía más eficiente usarlas allí que hacerlas regresar a Gran Bretaña para plantear el cruce del Canal de la Mancha. Roosevelt y Churchill se reunieron en Casablanca (Marruecos) en enero de 1943, decidiendo invadir Sicilia e Italia y retrasar el desembarco en el norte de Francia hasta 1944. Stalin se sintió traicionado por esta decisión, que demoraba la llegada de ayuda a sus tropas, las cuales luchaban por contener los ataques alemanes muy cercanos a sus ciudades; pero a principios de 1943 no existía un riesgo real de que el país se colapsara⁹⁶. Otra decisión tomada en aquella reunión de 1943 fue la de exigir la rendición incondicional del Eje. Era un procedimiento anómalo, ya que en otros conflictos se había llegado al final con un armisticio y una conferencia de paz.

La invasión de Sicilia en julio de 1943 sacó a Italia de la guerra. El rey italiano, Víctor Manuel III, que nunca estuvo muy de acuerdo con el Eje, forzó a Mussolini a rendirse, nombrando Primer Ministro a Pietro Badoglio⁹⁷. Esta rendición no significó un cambio radical desde el punto de vista militar, ya que Italia pasó a ser otro de los países ocupados por Alemania. El 9 de septiembre de 1943 la V Armada Americana llegó a Salerno, al sur de Nápoles, mientras que la VIII Armada Británica lo hacía a Brindisi, en el talón de la bota itálica. Los alemanes organizaron la defensa, propiciada por un terreno montañoso. Visto

⁹⁶ Ibid. p. 765.

⁹⁷ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 707.

con cierta perspectiva histórica, podría parecer que la campaña italiana tenía como objetivo atraer a las tropas alemanas al sur para hacer más favorable el desembarco que se produciría en Normandía al año siguiente. Si este fue el motivo, el objetivo se cumplió el 4 de junio de 1944 con la caída de Roma. Dos días después, se produjo la deseada operación de desembarco en la costa norte francesa.

La invasión de Francia fue precedida por dos años de minuciosa preparación, en los que la construcción y adecuación de maquinaria bélica y la formación de soldados no tuvo descanso. Durante esos dos años, los bombardeos a Alemania fueron constantes, teniendo como objetivos prioritarios las redes ferroviarias, con el fin de cortar el tráfico de suministros dentro del país. Así, en 1944, gran parte de la flota de aviones alemana estaba en tierra por falta de combustible⁹⁸.

El General Dwight D. Eisenhower, encargado de la operación del norte de África, controló totalmente la operación del desembarco. Las tropas asaltaron las playas de Normandía, al norte de Francia, el 6 de junio de 1944. Fue el ejército más grande jamás formado, compuesto por 600 barcos de guerra, 4.000 naves de desembarco y un puerto prefabricado para albergar a 325.000 hombres. A finales de julio, la zona estaba tomada y asegurada. Mientras tanto, el General Patton, al mando de la III Armada Americana, rompió las líneas enemigas y se dirigió a París, realizando la operación con tanta rapidez que a las tropas alemanas no les dio tiempo a organizar la defensa.

En diciembre de 1944 Hitler diseñó el contraataque usando los recursos que le quedaban, incluyendo jóvenes y ancianos. Las tropas se introdujeron en los bosques de la Bélgica oriental rodeando a una división americana y forzando el retroceso de otras. En enero de 1945 las líneas americanas se reorganizaron y volvieron al ataque, cruzando el Rin el 7 de marzo. En abril ya solo estaban a 53 millas de Berlín. Mientras tanto, las tropas soviéticas, que combatían en el frente oriental desde 1944, tenían Berlín rodeado y asediado. El 30 de

⁹⁸ RISJORD, N. K. (1985): Op. cit. p. 766.

abril de 1945 Hitler se suicidaba en su bunker y las tropas alemanas comenzaron a desarmarse. Alemania se rindió el 8 de mayo.

Mientras tanto, en el Pacífico, las distintas características de esa guerra requerían una estrategia completamente diferente. Incluso después de que el avance japonés fuera interrumpido en el Mar del Coral en la primavera del 42, las perspectivas de una victoria americana eran inciertas. Japón había dispuesto de dos décadas para fortalecer las islas Marshall, Gilbert y Caroline, que gobernó bajo los auspicios de la Liga de las Naciones. Los archipiélagos en el Pacífico Sur estaban a miles de kilómetros de Japón y constituían un perímetro exterior de defensa. Las Marianas y las Filipinas conformaban un perímetro más estrecho y cercano. Una vez atravesadas esas dos capas, se encontraban las Bonins y las Ryukyus, islas fuertemente fortificadas, que separaban a las tropas americanas de Japón. Estados Unidos estimó que la toma del país nipón podía llevar años y tener un elevado coste en vidas humanas. Aun así, el Imperio Japonés era más débil de lo que parecía. No era necesario capturar todas y cada una de las islas, sino que bastaba con llevar a cabo una selección estratégica e ir aislando, poco a poco, a las tropas japonesas. En Rabaul, los japoneses posicionaron una fuerza de 100.000 hombres. Las tropas americanas orientaron sus operaciones en esa dirección y, cuando llegaron, los japoneses no efectuaron ni un solo disparo. Una operación a la que se le suponían al menos diez años de duración, se resolvió en menos de tres años y medio.

Guadalcanal, en las Islas Salomón, fue el primer objetivo. La lucha fue durísima por el equilibrio de efectivos de ambos bandos y por las condiciones de especial adversidad de la jungla, espacio al que ninguno de los dos ejércitos estaba acostumbrado. Aún así, la zona estaba asegurada en torno a febrero de 1943. En junio de 1944, las tropas se desplazaron a las Marianas. Japón tuvo que comprometer su principal carguero para defender la zona siendo aniquilado en la Batalla del Mar de Filipinas el día 19 de ese mes. El General MacArthur tomó tierra en la isla filipina de Leyte y Japón lanzó hacia esa zona el resto de sus efectivos. Entre los días 23 y 25 de octubre se libró la batalla naval más grande de la

historia en el Golfo de Leyte, que tuvo como resultado la desaparición de la Marina japonesa.

Desde las Marianas se podía plantear bombardear el Japón Insular, y las tropas americanas comenzaron a suavizar el terreno en la primavera de 1945. La última parada antes de llegar a la costa japonesa era la isla de Okinawa, en la que se desembarcó el 1 de abril de 1945. En esta batalla, unos 3.500 kamikazes, pilotos japoneses suicidas con aviones cargados de explosivos, se lanzaron contra los efectivos estadounidenses, que perdieron 36 navíos. El 21 de junio, la isla estaba tomada.

La utilización de la bomba atómica hizo que la invasión de Japón fuera completamente innecesaria. Los científicos habían estado trabajando en ella desde 1942. La decisión de utilizarla recayó en Harry Truman (vicepresidente junto a Roosevelt en las elecciones de 1944), ya que el Presidente había fallecido de una hemorragia cerebral el 12 de abril de 1945, poco después de comenzar su cuarto mandato y sin poder tomar la decisión final sobre el uso del arma nuclear.

El general Tojo dejó el poder a mediados de 1944 y, en la primavera de 1945, el Emperador nombró a Suzuki Primer Ministro, ordenándole terminar la guerra. Su gobierno tuvo enfrentamientos con las autoridades militares, que querían luchar hasta el final. Mientras se producían estas disputas internas, llegó el ultimátum *Postdam*. Suzuki, en un intento de ganar fuerza con sus oponentes, declaró que el ultimátum era indigno de ser puesto a disposición pública.

Sin tener conocimiento de lo que estaba ocurriendo dentro de las fronteras niponas, Truman ordenó que se lanzara la bomba. El 6 de agosto de 1945, la bomba arrasó 4 millas cuadradas en Hiroshima, matando a 80.000 japoneses y condenando a muerte a otros 80.000 por quemaduras y efectos de la radiación. El 8 de agosto, la Unión Soviética declaró la guerra a Japón e invadió Manchuria. Al día siguiente, otra bomba cayó en la ciudad de Nagasaki. El 14 de agosto, después de suprimir una rebelión de militares que querían

seguir luchando, el gobierno de Suzuki accedió a rendirse. El 2 de septiembre, una gran flota aliada entró en la bahía de Tokio y, ese mismo día, en la cubierta del buque de guerra *Missouri*, el Ministro de Exteriores japonés, el General MacArthur y otros representantes del bando aliado firmaron la rendición de Japón⁹⁹.

El por qué de la bomba sigue siendo motivo de controversia. Los propios investigadores desaconsejaron su uso. Sin embargo, Truman valoró los comentarios de los altos mandos militares, que estimaron que la conquista de Japón costaría un millón de vidas americanas. De hecho, se registraron más muertos civiles en Japón por bombardeos convencionales que por las dos bombas atómicas. La decisión de Truman buscaba el objetivo de todo el bando aliado de terminar la guerra cuanto antes, utilizando toda la tecnología que hubiera disponible. Otros motivos que subyacen pueden estar relacionados con el hecho de la necesidad de Estados Unidos de demostrar su poder militar a la Unión Soviética, a modo advertencia.

Resulta paradójico valorar cómo afectó, económica y socialmente, el conflicto bélico al pueblo estadounidense. La principal consecuencia fue la salida de la Gran Depresión. Se incrementó la oferta de empleo, siendo éste mejor remunerado, causa que propiciaba un notable incremento en el poder adquisitivo del americano medio. Los agricultores también se beneficiaron por la existencia de una gran demanda hacia sus productos. La población en general experimentó un alto grado de movilidad. Entre 1941 y 1945 más de 15 millones de americanos cambiaron su lugar de residencia, pasando de estado a otro casi la mitad de ellos¹⁰⁰.

Por otra parte, la posición internacional americana se reforzó notablemente en su papel protagonista de primera potencia mundial tras la finalización del conflicto. Mientras el resto de potencias beligerantes se enfrentaron al esfuerzo económico de reconstruir ciudades e infraestructuras de todo tipo en su propio suelo, los estadounidenses no

⁹⁹ BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): Op. cit. p. 728.

¹⁰⁰ HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): Op. cit. p. 356.

tuvieron que enfrentarse a este problema, ya que ni una sola bomba cayó sobre territorio americano, con excepción del ataque a Pearl Harbor. Estados Unidos iniciaba de este modo una nueva etapa de supremacía mundial, estatus que no se ha visto alterado ni superado hasta nuestros días.

Esbozos históricos sobre el Jazz

El objeto de la presente tesis doctoral no consiste en escribir una historia del Jazz, algo que, en gran parte, ya está realizado por voces más autorizadas en esta materia, a pesar de la existencia de ciertas “lagunas” que se muestran como un reto para futuras investigaciones.

El innegable origen afroamericano ha dotado al Jazz de ciertas peculiaridades y características que propiciaron su emancipación de otros tipos y estilos musicales, a la vez que reforzaron su identidad musical y, por extensión, cultural, a lo largo de los años. Las aportaciones del *blues*, el *ragtime* o los *spiritual hollers* en su formación primigenia, por citar algunos ejemplos, fueron determinantes para el desarrollo de la personalidad creativa de este género musical. Pero estos estilos musicales no han sido los únicos que han ejercido una enorme influencia en el ámbito artístico del Jazz.

Por otra parte, podríamos preguntarnos en qué medida fue determinante, cómo afectó al desarrollo posterior del Jazz, su inmersión en el mercado musical americano a partir de los felices años 20. El Jazz, una música concebida desde sus inicios con una gran libertad al no depender de estructuras previas, desatada de casi todos los parámetros preestablecidos, en un brevísimo periodo de tiempo se alza como la más rentable representación artística que jamás se hubiera generado en el Nuevo Mundo.

Músicos de Nueva Orleans, cuyos padres y abuelos todavía conservaban vívidos recuerdos de la época de la esclavitud, habían pasado de tener verdaderas dificultades para

sobrevivir a convertirse en el brillante foco de cultura musical que alumbraba a Manhattan desde su zona norte, Harlem. ¿Cómo afectó este cambio tan radical tanto a las personas que generaban el arte jazzístico como al propio arte que estaba siendo gestado?

Habría que añadir un pequeño matiz a esta reflexión, que nos conduce a otro gran condicionante. El mercado musical americano, debido a las peculiaridades sociales existentes tras su pasado reciente, añadidas a las del presente, estaba lógicamente manejado y dirigido por blancos. En una sociedad tan sensible a las relaciones entre blancos y negros, ¿cómo fue posible que un arte eminentemente negro se abriera paso a través de estamentos sociales, políticos y culturales propios de los blancos y dominados por estos? Los intereses económicos fueron determinantes en la aceptación popular del Jazz, aunque la corriente general de música popular también prescindiera de elementos concretos inequívocamente procedentes de la cultura afroamericana.

Esta explicación sobre cómo la irrupción de lo comercial dañó el desarrollo del Jazz, se completa con la siguiente frase de Rudi Blesh, escrita en 1946:

*Commercialism [is] a cheapening and deteriorative force, a species of murder perpetrated on a wonderful music by whites and by those misguided negroes who, for one or another reason, choose to be accomplices to the deed ... Commercialism is a thing not only hostile, but fatal to [jazz]*¹⁰¹

Hagamos un breve recorrido por un determinado espacio en la historia del Jazz. Partimos de la estación de origen con la fecha del primer lanzamiento de una grabación discográfica y finalizamos nuestro trayecto justo en los límites cronológicos de la investigación: en 1945, con la *Era Bebop*, coincidiendo con la aparición de las primeras grabaciones comerciales de este estilo, a cargo de Charlie Parker y Dizzy Gillespie¹⁰².

¹⁰¹ “El comercialismo es una fuerza degradante y deterioradora, una especie de asesinato perpetrado en una música maravillosa por los blancos y por aquellos negros equivocados los cuales, por una u otra razón, eligen ser cómplices del trato... Lo comercial no sólo es algo hostil, sino también fatal para el Jazz”. En DEVEAUX, S. (1991): Op. cit. p. 529.

¹⁰² DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 3.

Inauguramos este paseo por el tiempo en 1917, cuando la grabación de *Livery Stable Blues*, por la *Original Dixieland Jazz Band*, rechazados por Columbia en una primera grabación, entraron de pleno en la historia al ser la primera banda de Jazz que realizaba una grabación discográfica. Esta grabación se convirtió en un tremendo éxito de mercado, vendiéndose un mínimo de 250.000 copias¹⁰³. Lo paradójico del asunto es que esta banda estaba integrada exclusivamente por músicos blancos.

Cabe preguntarse: ¿es que no había bandas de calidad formadas por músicos negros? Si el Jazz, como ya hemos dicho, es en origen una música eminentemente afro – norteamericana, ¿por qué motivos el primer registro fonográfico, con el peso histórico, social y cultural que conlleva, no estuvo protagonizado por músicos negros?

Con la aparición en escena durante los años 20 de Sydney Bechet y Louis Armstrong, la situación parecía equilibrarse en el plano racial, ya que se trataba de dos figuras afroamericanas asociadas al Jazz, tanto en el plano interpretativo en directo como en el referido a las grabaciones, ofreciendo a su raza cierta compensación histórica.

Armstrong, después de su periplo en la banda de Fletcher Henderson, donde compartió escenario con músicos de la talla de Coleman Hawkins y Charlie Green, regresó a Chicago tras abandonar Nueva Orleans al ser llamado por su mentor, King Oliver. Fue allí, junto a sus *Hot Five* y *Hot Seven*, cuando convenció definitivamente al público de la valía del nuevo tipo de música que se estaba construyendo.

Según Schuller, con la grabación de *West End Blues*, Armstrong estableció la dirección estilística general del Jazz para las décadas venideras¹⁰⁴. Al explicar esta rotunda afirmación, el citado autor establece como claves del éxito de Armstrong el *fervor*

¹⁰³ PORTER, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall, p. 30.

¹⁰⁴ SCHULLER G. (1968): *Early Jazz. Its roots and musical development*. New York: Oxford University Press, p. 89.

*expresivo, intenso compromiso artístico y un sentido intuitivo para la formación lógica, combinada con una habilidad instrumental superior*¹⁰⁵.

Es innegable el peso que tuvo Armstrong en el desarrollo estilístico y estético del Jazz, propiciado, especialmente, por toda su producción durante los años 20 y principios de los 30, ya que puede resultar exagerado responsabilizar a un pequeño número de compases de tener tal repercusión en el desarrollo de cualquier estilo.

Aun así, estas credenciales no fueron suficientes para permitirle alzarse con el título de *Rey del Swing*. Fue en los años 30 cuando un clarinetista blanco, Benny Goodman, popularizó y lanzó el Jazz como fenómeno indiscutible de masas, engalanado en forma de *Swing*¹⁰⁶. Lo que se tiende a olvidar es que precisamente uno de los artífices de este gran éxito fue otro músico de color.

Expliquemos un poco más cómo se produjo este episodio. Gracias a la mediación de John Hammond, importante impulsor de la cultura del Jazz, la banda de Benny Goodman contrató a Fletcher Henderson, afroamericano, quien había dirigido la banda más *hot* de los 20, encargándole los arreglos. El gran éxito cosechado por Goodman en 1935 en el *Palomar Ballroom* de Los Ángeles, se debió, entre otra serie de factores, a ese *sonido Harlem* proporcionado por los arreglos agresivos y transgresores escritos por Henderson y otros arreglistas, en la línea de los producidos por la orquesta de Duke Ellington desde finales de los 20. Sus innovaciones acercaron a la banda a la Era de las grandes orquestas y la alejaron de la corriente más popular y comercial. El triunfo obtenido en dicho local y sus implicaciones posteriores coronaron a Goodman como el *Rey del Swing*.

Resulta bastante evidente cómo las leyes del mercado musical, condicionadas hasta el extremo por la opinión pública, determinaron el desarrollo y evolución de este estilo,

¹⁰⁵ Ibid. p. 89.

¹⁰⁶ *Swing*, en este caso, se refiere al estilo, el llamado *Swing Era*. El término en su otra acepción, de carácter técnico, será analizada en las siguientes páginas.

siendo un factor tan protagonista como la propia generación de composiciones o el desarrollo de sus músicos y solistas.

Es decir, aunque *todo el mundo escuchaba Swing*¹⁰⁷, la sociedad no estaba preparada para admitir como música de consumo un producto procedente de la cultura negra, y mucho menos a través de los propios afroamericanos, por lo que encontró la solución al encargar su principal difusión a músicos blancos.

Otros ejemplos, como Paul Whiteman o Glenn Miller, nos sirven para reforzar la reflexión de que el Jazz, una música creada e innovada por músicos negros, fue tomada y comercializada por los blancos¹⁰⁸. No es necesario recordar que la sociedad americana, en los años de nuestro estudio, seguía fuertemente segregada. Valga como ejemplo el que cuando orquestas de *swing* tocaban en salas destinadas exclusivamente para público blanco, se veían obligadas a usar la puerta de servicio para acceder y abandonar el recinto.

Esboceemos otro hecho histórico. Durante la época del *Swing*, en plena expansión del fenómeno de la música de consumo, la huelga de la Federación Americana de Músicos (*American Federation of Musicians, AFM*), iniciada en 1942, nos ha privado de cierta cantidad de material de gran importancia para poder comprender el nacimiento del estilo de Jazz que más ha repercutido en generaciones de músicos posteriores, el *Bebop*.

De este determinante acontecimiento se pueden sacar, básicamente, dos conclusiones:

- La gran dependencia del estilo jazzístico respecto a las grabaciones fonográficas y a los recursos tecnológicos de la época.

¹⁰⁷ ANDÚJAR, O. (2007): La construcción del personaje del músico de jazz en el cine norteamericano tras los atentados del 11-S. Trabajo de investigación no publicado. Instituto Universitario de Estudios Norteamericanos. Universidad de Alcalá.

¹⁰⁸ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 200.

- La tremenda vinculación de la historiografía posterior respecto a las grabaciones del pasado.

Tenemos pues, un arte musical nuevo sujeto a nuevas condiciones, la captura del sonido mediante recursos tecnológicos, algo jamás ocurrido en el pasado. Esta nueva relación entre tecnología y hecho musical vinculado en un contexto humano, nos lleva a preguntarnos: ¿se podrían utilizar estas nuevas herramientas, con el gran avance y la perfección que han llegado a adquirir en el momento actual, para permitirnos crear otras perspectivas de estudio? ¿En qué términos se puede, entonces, abarcar ese estudio? ¿Es posible alcanzar una percepción holística de todas estas circunstancias para desarrollar un discurso historiográfico coherente?

Estas preguntas, de difícil respuesta a priori, sólo pueden ser enfocadas desde la elección de perspectivas, mecanismos y tendencias historiográficas. Y es importante definir cuáles de estos aspectos han sido de interés directo para el desarrollo de nuestra investigación.

Consideraciones generales sobre el jazz

Como hemos podido observar en la mayoría de las fuentes consultadas, existe un relativo consenso respecto a la presencia de ciertos elementos que caracterizan al Jazz, matizando que nos estamos refiriendo a su evolución en una acotación cronológica limitada a nuestra época de estudio y, a la vez, a los intereses concretos buscados en nuestra investigación. Hemos manejado una amplia bibliografía básica, tanto a la hora de profundizar en la esencia de nuestro trabajo como para obtener datos concretos relacionados con los distintos conceptos y realidades desarrollados en torno al fenómeno jazzístico durante nuestra época de estudio.

Schuller, en su *Early Jazz* (1968), basa el estudio de los orígenes sobre el ritmo, la forma, la armonía, la melodía, el timbre y la improvisación. En el caso de otro clásico, como es

Joachim E. Berendt, en su libro *El jazz, su origen y desarrollo* (1959), destaca como elementos del Jazz, la formación del tono y el fraseo, la improvisación, el arreglo, el *blues*, el espiritual y *gospelsong*, la armonía, la melodía, el ritmo y el *swing*. Por su parte, Panassie, en su *Hot Jazz. Guía de la Música Swing* (1939), menciona ritmo, *swing*, melodía, improvisación, arreglos, armonía e interpretación. Otra referencia básica la ofrece W. Sargeant, en *Jazz. Hot and Hybrid* (1946) al relacionar fórmulas rítmicas, estructura de las escalas, ritmo (hot) y armonía e improvisación. Por último, André Hodeir, en *Jazz: Its evolution and essence*, (1956), establece como coordenadas principales la melodía, el fraseo, la relación melódico – armónica, las notas “foráneas”, la articulación rítmica y la improvisación. Tras un profundo estudio de esta bibliografía esencial, hemos observado claramente que todos los autores citados coinciden en establecer como categorías esenciales del Jazz el ritmo, la melodía, la armonía y la improvisación, considerados como ejes referenciales que juegan el papel de elementos caracterizadores en el desarrollo y evolución del arte jazzístico.

En lo que se refiere a nuestra investigación, como desarrollaremos en los Capítulos y apartados correspondientes más adelante, sí que haremos referencias a todos estos elementos, en distinta medida, dependiendo de su grado de incidencia, tanto en el trabajo que hemos realizado como en las conclusiones que se desprenden de él. Podemos avanzar que han acaparado más nuestra atención, por cuestiones metodológicas y estructurales, la armonía y la improvisación.

Breve análisis sobre los elementos constitutivos del Jazz

Improvisación

Se considera a la improvisación como el elemento principal del Jazz, porque ofrece espontaneidad, sorpresa, experimentación y descubrimiento. Debido a su propia naturaleza, el estudio de la improvisación conlleva ciertas dificultades, aunque casi todos

los estilos del Jazz dejan espacio para que ésta se lleve a cabo: en un pasaje, para que un solista improvise sobre un acompañamiento; una secuencia de vueltas para diferentes solistas; la pieza entera, tras el establecimiento del tema. Estas son algunas formas habituales de improvisar, ya que dependiendo de la época, el estilo y los músicos involucrados, pueden establecerse infinitas variaciones¹⁰⁹.

Podemos preguntarnos, ¿cómo experimenta un músico de Jazz la tensión de la improvisación y cómo consigue seguir siendo original y no incurrir en la repetición estilística? Debemos recordar que el improvisador obtiene de la tradición jazzística una riqueza temática equiparable a la de la música clásica, a través de años de desarrollo musical jazzístico. Además, las canciones o temas que son improvisados suelen tener ciertos patrones convencionales, que forman parte de la cultura jazzística. Estos patrones pueden salir de grabaciones históricas, y consisten en tempos establecidos, distintos *voicings*¹¹⁰ clave enlazados a distintos temas, o *sustituciones*¹¹¹ de acordes no reflejadas en los *Fake Books*¹¹², pero conocidas por todos los integrantes de la comunidad jazzística.

Algunos autores entienden la improvisación musical como *una actividad de creación espontánea en la cual el improvisador de alguna forma practica simultáneamente las funciones independientes de compositor y ejecutante, en el sentido íntegro de ambas palabras*¹¹³. Respecto a esta vinculación entre compositor, ejecutante e improvisador, podemos recordar que el Jazz, antes que un arte de compositor, en el sentido tradicional del término, es más bien, un arte de improvisadores, ya que el material sobre el que se basa la improvisación es menos importante que la improvisación en sí.¹¹⁴

¹⁰⁹ KERNFELD, B: "Improvisation" (Último acceso 13 de marzo de 2008), op. cit.

¹¹⁰ *Voicing*: Distribución concreta de las notas que componen un acorde.

¹¹¹ *Sustitución*: Técnica armónica empleada en el Jazz moderno mediante la cual ciertos acordes son sustituidos por otros con implicaciones armónicas semejantes, con el fin de enriquecer y ampliar la propuesta sonora.

¹¹² *Fake Books*: Recopilaciones de partituras no oficiales realizadas por músicos para su uso práctico cotidiano.

¹¹³ ALPERSON, P. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 1. (Autumn, 1984), pp. 17 – 29 p. 20.

¹¹⁴ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 253.

Ciertamente, no se improvisa de la nada, ya que existe un repertorio de formas musicales (estructura de *blues*, temas *standard*). Así, partiendo del dominio de este repertorio estructural, cada músico llega a generar sus propias ideas, formas y estructuras musicales.¹¹⁵

*It is perfectly clear that each improviser reacts in his own way to an harmonic progression, according to his own musical ideas and his creative ability. A musician with only a mediocre gift of melodic invention will naturally choose the first procedure, which consist of breaking each chord up and stringing out the notes in a more or less freely chosen order [...]*¹¹⁶

Es decir, la forma de improvisar depende de la originalidad y competencia del músico, ya sea centrándose en improvisar sobre la melodía ligada a una progresión armónica previa o bien en desarrollar mucho más libremente su propia musicalidad y creatividad. Desde nuestro punto de vista, contrastando con la perspectiva más clásica de Hodeir, lo que diferencia a un improvisador mediocre de uno competente es, fundamentalmente, la riqueza de su vocabulario musical jazzístico, el cual viene determinado por un conocimiento profundo de la tradición y sin el que se arriesga a repetir pasos previamente dados o a desligarse de la corriente cultural principal.

Gracias al conocimiento y dominio de la tradición jazzística es como se aprende a improvisar. Así, los músicos de Jazz empiezan a aprender escuchando las frases musicales de otros intérpretes, algunas ya consideradas estándares, logrando así crear su propio vocabulario *improvisatorio* personal. A esto se añade el estudio de la teoría musical referente a las progresiones armónicas; pero sigue siendo básico el desarrollo auditivo para captar los convencionalismos históricamente aceptados.¹¹⁷

¹¹⁵ BROWN, L. B. Musical Works, Improvisation, and the principle of Continuity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4 (Autumn, 1996), pp. 353 – 369, p. 354.

¹¹⁶ “Está perfectamente claro que cada improvisador reacciona a su forma a una progresión armónica, dependiendo de sus propias ideas musicales y su habilidad creativa. Un músico con un don mediocre de invención melódica elegirá naturalmente el primer procedimiento, el cual consiste en fraccionar cada acorde y emitir las notas en un orden más o menos libre [...]”. En HODEIR, A. (1956): *Jazz: its evolution and essence*. New York: Grove Press, p. 146.

¹¹⁷ ALPERSON, P. (1984): Op. cit. p. 22.

Por tanto, está asentado que el improvisador de Jazz no es un imitador, aunque incluya en su lenguaje diferentes esquemas ya ensayados, que ofrecen facilidades de uso al no tener implicaciones armónicas complejas y, consecuentemente, pudiendo ser utilizados más frecuentemente en el transcurso de sus improvisaciones.¹¹⁸

Aunque la improvisación se ha ligado tradicionalmente al Jazz, debemos recordar que también ha sido un procedimiento utilizado en la música clásica europea y en muchas otras culturas musicales de diferentes partes del mundo a lo largo de la historia. En este sentido, cabría preguntarse, debido al desarrollo producido en la improvisación en el campo del Jazz, si no sería adecuado acuñar un nuevo término que diferenciase ambos conceptos, ya que, como se puede observar tras revisar las distintas fuentes disponibles, no encontramos un consenso amplio y suficiente que nos describa el término *improvisación* con la suficiente claridad y concisión. Puede que esto se deba a que cada improvisador llega a desarrollar su propio estilo, el cual se incorpora a la tradición histórica del Jazz.

Debido a la importancia que este elemento tiene y al protagonismo que ha adquirido a lo largo de la investigación, volveremos sobre él más adelante de una forma más profunda y detallada.

Swing

La palabra *swing* es otro de los términos básicos y una de las claves para tratar de entender, así como para producir, la música Jazz. La mayoría de los especialistas le otorga un doble significado. Algunos lo designan como un elemento rítmico del cual la música de Jazz obtiene la tensión que la música europea busca a través de la forma¹¹⁹. Por su parte, Schuller añade que *swing*, en su connotación rítmica, es un tipo de acentuación e inflexión

¹¹⁸ BROWN, R. How Improvised is Jazz Improvisation? *Jazz Research Papers (NAJE)*, (1981), pp. 22 – 32. P. 24.

¹¹⁹ BERENDT, J, E. (1962): *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica, p. 34.

con la que las notas son tocadas, a la vez que es la continuidad con la que las propias notas están unidas entre sí¹²⁰.

En relación a esta acepción del término, hemos observado que quizá sería más sencillo simplificar su definición. De este modo, nos atrevemos a lanzar la siguiente definición, diciendo que *swing* es un retardo homogéneo en la ejecución de las notas, así como una tendencia al *atresillamiento*¹²¹.

En otro orden, se designa *Swing* al estilo musical jazzístico predominante y de gran éxito de los años 30, cuya formación principal fue la big band. En esta época, el Jazz obtuvo una gran popularidad e inició una fase marcada por sus mayores éxitos comerciales, al ser un género orientado inicialmente al baile, y de gran desarrollo en salas de fiesta y otros locales destinados al ocio y la diversión. Durante la llamada *Swing Era*, un periodo memorable de la historia de la música americana, Jazz fue sinónimo de música popular, vinculada, como ya hemos dicho, al baile social y al entretenimiento musical¹²².

El *Swing* actuó, y aún sigue actuando, como un poderoso imán por resultar tremendamente llamativo para el gran público, los historiadores en general y los propios músicos de la época. Su éxito y el gran desarrollo que conllevó influyeron en su consolidación como una gran fuente de ingresos económicos.

Entre el fin de la *Era Swing* y el inicio del *Bebop*, encontramos una reacción soterrada de individualidades que forman un grupo muy heterogéneo de músicos, siendo éstos prerrevolucionarios, los más inconformistas, los más creativos, los más variados, los innovadores del *Swing*, los más profesionales. En este grupo incluimos también a los conocidos como *preboppers*, constituyendo los eslabones de la cadena evolutiva de la historia del Jazz.

¹²⁰ SCHULLER, G. (1968): Op. cit. p. 7.

¹²¹ Entendemos por *atresillamiento*, o *shuffle* la prolongación de la primera nota en una estructura binaria par y el acortamiento de la siguiente, abandonando la percepción binaria y acercándose más a una ternaria.

¹²² SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 4.

Armonía

La armonía y su evolución dentro del Jazz ha sido uno de sus parámetros más característicos, al tiempo que uno de los más complicados.

En nuestra época seleccionada, la armonía jazzística se desarrolló en paralelo a los patrones propuestos por la música popular americana, como es el caso de las composiciones creadas por las *big bands*, cuya finalidad ya hemos dicho que era la de producir una música de consumo destinada al gran público.

La frescura con la que los músicos asociados al movimiento jazzístico trataban al sistema armónico en general, tanto a la hora de componer nuevas piezas como a la hora de arreglar las ya existentes, se debía, generalmente, a una falta de contacto directo con la tradición europea clásica (afirmación que de ninguna manera deber ser entendida como un lastre, sino, más bien, como una liberación creativa).

La fe en el oído y la búsqueda visceral de emociones, desaparecida hacía tiempo del espectro calculado de la música académica, propició un sonido, una evolución y una nueva perspectiva de horizontes armónicos, cuando la tonalidad se encontraba varada, desechada por el mundo clásico, que había buscado en series sistemáticas de doce sonidos su personal camino de expresión sonora.

Pero esa emancipación armónica jazzística no se produjo en la franja temporal concerniente a nuestro estudio. Las armonías usadas en la *Era Swing* y el *Bebop* no eran ni inéditas ni exclusivas del Jazz¹²³, aunque sobre ellas se comenzó a desarrollar su vocabulario armónico¹²⁴. En un primer momento, a través de la línea individual melódica, mediante las improvisaciones que tomaban como bases de esas estructuras armónicas. Paulatinamente, esas improvisaciones fueron expandiendo el marco armónico, que ya no

¹²³ HODEIR, A. (1956): Op. cit. p. 140.

¹²⁴ Ibid. p. 151.

podía albergar las innovaciones melódicas y, en consecuencia, armónicas, que el lenguaje de la improvisación estaba generando.

*Jazz's harmonic language, therefore, seems largely borrowed [...] from popular American music, and indirectly, from the influence of European art on this music. Nevertheless, there can be no question of confusing King Cole's harmonies with those of Debussy, from which they are indirectly derived. The reason is that Jazz musicians' ears are better than their education, and that they often have more feeling than taste. If a new combination of notes falls pleasantly enough on the ear, it has every chance of being adopted by them and of outliving several generations of harmonic "innovators" [...] Jazz musicians have no special reason for taking pride in an harmonic language that, besides being easily acquired, does not really belong to them but rather to a "light" harmony that North America borrowed from decadent Debussyism.*¹²⁵

Por lo tanto, la improvisación, a través del solo, ha sido la encargada de romper los moldes armónicos a los que el arte jazzístico estaba inicialmente adscrito. En esta línea de argumentación, se puede afirmar que, al menos en sus inicios, y siempre con determinadas pero determinantes excepciones, el Jazz ha sido un arte de improvisadores más que de compositores:

*The material upon which the improvisation is based is less important than the improvisation itself. This conflict – and to some extent contradiction – has existed in Jazz since its beginnings.*¹²⁶

¹²⁵ "El lenguaje armónico del Jazz, por lo tanto, parece prestado en gran parte [...] de la música popular (comercial) americana, e indirectamente, de la influencia del arte europeo sobre esta música. Sin embargo, no se pueden confundir armonías de King Cole con las de Debussy, de las cuales proviene indirectamente. La razón es que el oído de los músicos de Jazz es mejor que su educación, y que a menudo tienen más feeling que gusto. Si una nueva combinación de notas suena lo suficientemente placentera al oído, tiene la posibilidad de ser adoptada y sobrevivir a generaciones de "innovadores" armónicos [...] Los músicos de Jazz no tienen razones especiales para estar orgullosos de un lenguaje armónico que, además de haber sido fácilmente adquirido, no pertenece realmente a ellos sino a la "armonía ligera" que Norteamérica ha tomado prestada del Debussyanismo decadente". En Ibid. pp. 141 – 143.

¹²⁶ "El material en el cual la improvisación está basada es menos importante que la improvisación en sí. Este conflicto – y en extensión, contradicción – ha existido en el Jazz desde sus comienzos". En SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 253.

Solista

La figura del solista también ha estado rodeada por la controversia en torno a la delimitación de su significado dentro del Jazz. La afirmación “*Armstrong, el primer solista*”, habitual en multitud de fuentes bibliográficas, nos lleva a cuestionarnos determinados aspectos relacionados con el término:

- ▀ ¿No existen, entonces, solistas antes de Armstrong?
- ▀ ¿Es Armstrong un solista en el mismo sentido que, por ejemplo, Charlie Parker?
- ▀ ¿Son *solista* e *improvisador* términos que expresan el mismo concepto?

Según Henry Martin, sería necesario distinguir entre solista e improvisador¹²⁷. Un solista, usando el ejemplo previo de Louis Armstrong, interpreta una melodía, variándola levemente, usando sus propias técnicas y fórmulas, pero permaneciendo siempre cerca de ella. En el caso de Parker, en ocasiones es difícil adivinar la canción sobre la que está construyendo su improvisación, debido a lo alejadas que están las líneas melódicas que traza del propio tema. Ambos están haciendo un solo, por lo tanto, son solistas. Pero en Parker, la manera en la que abarca la pieza hace que el oyente aleje su atención de la canción en sí y la acerque a la perspectiva que el solista – improvisador tenga de ella.

*Rose of the Río Grande is one of Lawrence Brown's most distinguished statements. As anyone who heard Brown in person knows, this was one of this memorized solos, perfectly organized and planned out, which became an instant favourite with Ellington audiences. The point, again, is that memorizing a Jazz solo in neither bad, as some purist Jazz critics have tried to maintain, nor especially good, as has been argued by those who feel the need to "dignify" jazz by equating it with "classical" music, but rather that, being memorized – Brown played virtually the same solo when I first heard him in person six years later in 1944 – it always sounded like a fresh improvisation*¹²⁸

¹²⁷ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

¹²⁸ “*Rose of the Río Grande es uno de los momentos mas distinguidos de Lawrence Brown. Cualquiera que oyera a Brown en persona sabe que éste era uno de sus solos memorizados, perfectamente organizado y*

En este extracto, se puede observar la desconexión existente entre la improvisación en sí y el concurso del solista, ya que éste no siempre lleva implícita la primera. Por otra parte, queremos incidir en el alto grado de especialización musical que ostentaban estos intérpretes, ya que eran capaces de improvisar, en el sentido de hacer un uso creativo del funcionamiento interno del lenguaje armónico y jazzístico, y de ejecutar melodías memorizadas dotándolas de la musicalidad y credibilidad inherentes a la improvisación.

Jam Session

*"The Jam Session is a transitory recreational association of an élite. It is an informal but traditionally structured association of a small number of self – selected musicians who come together for the primary purpose of playing music which they choose purely in accordance with their own aesthetic standards and without regard for the standards of the buying public or of any acknowledged organizational leader or critic."*¹²⁹

Esta práctica de organizar reuniones musicales de un pequeño grupo de intérpretes, generalmente de carácter privado y lúdico, hunde sus raíces en los inicios del Jazz. Las más célebres y que dotaron a este concepto de un significado más amplio fueron las míticas *Jam Session* de finales de los 30 y principios de los 40 en distintas ciudades de los Estados Unidos. En concreto, las celebradas en Minton's y Monroe's, han sido recogidas en multitud de registros bibliográficos y reconocidas por la mayoría de especialistas como uno de los elementos más determinantes de los que surgió el estilo que dotaría al Jazz de una madurez artística sin parangón en su breve historia, el *Bebop*.

planeado, que se convirtió en un momento favorito para las audiencias de Ellington. El punto, otra vez, es que memorizar Jazz no es sólo malo, sino que algunos puristas del Jazz han intentado mantener, no con demasiado éxito, como ha sido discutido por aquellos que tienen la necesidad de dignificar el Jazz igualándolo con la música clásica, pero en vez de eso, siendo memorizado (Brown tocó el mismo solo cuando le oí en persona seis años después, en 1944), siempre sonaba fresco como una improvisación." en SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 96.

¹²⁹ "La Jam Session es una asociación transitoria y recreativa de una élite. Es una asociación informal pero tradicionalmente estructurada de un pequeño número de músicos auto elegidos que se juntan con el propósito primario de tocar la música que eligen puramente de acuerdo con sus propios estándares estéticos y sin consideración por los estándares del público general o líder organizativo o crítica" En CAMERON, W. B. Sociological Notes on the Jam Session. *Social Forces*, Vol. 33, No. 2. (Dec., 1954), pp. 177 – 182. p. 177.

Las *Jam Session* de entonces potenciaban técnicas, procedimientos, actitudes (es decir, los componentes esenciales de un lenguaje y estética musical germinales) muy distintos de los que eran posibles de realizar o ser aceptados en los conciertos destinados al gran público.

A veces, la única diferencia entre lo que se podía oír en un *Jam* y en un *Ballroom* público era que los solistas podían tocar todo el tiempo que quisieran sin miedo a ser interrumpidos por el líder de la banda. La *Jam* obedecía a la necesidad interna del espíritu artístico de los músicos, así como al cambio de mentalidad que se producía en los mismos, ya que en ella se ignoraban los gustos de la audiencia del público o de la audiencia en general, y podían concentrarse en el arte de la improvisación, ya que todo tenía cabida dentro de este emergente estilo *Bop*¹³⁰. Esto se refleja en el hecho de que uno de los máximos responsables de la evolución, maduración y establecimiento del nuevo estilo, Charlie Parker, forjó su personalidad musical a través de ellas: *la reputación de Parker como un creativo improvisador sin fin, emergió de las Jam Session*¹³¹.

La *Jam Session* no es sólo uno de los aspectos más reveladores del idioma jazzístico, sino un paso decisivo hacia el Jazz como un arte. En ella, todo el mundo sabe qué hacer sin que se le haya dicho nada. En la *Jam Session*, el oyente queda cara a cara frente al misterio de la improvisación; observa la alquimia de crear música de la nada, en una creatividad sin artificio¹³². Pero frente a esta excesiva idealización, tenemos que rebatir que sí existen recursos, ya que, sin ciertos procedimientos técnicos y estilísticos, con los que cualquier músico de Jazz competente se siente seguro, la *Jam Session* no sería posible.

Explicemos de forma sucinta la mecánica básica a la que responde una *Jam Session*. Generalmente, cuando se produce la reunión de los músicos sobre el escenario, se acuerda el tema, o *Standard*, que se va a ejecutar. Este tema (*tune*¹³³), lleva implícitos, en un primer nivel, una melodía y una secuencia de acordes en los que encaja esa melodía,

¹³⁰ DEVEAUX, S. (1997) : Op. cit. p. 217.

¹³¹ Ibid. p. 377.

¹³² Ibid. pp. 202 – 203.

¹³³ *Tune*: Término utilizado en el argot o jerga jazzística para referirse a una estructura armónica con una melodía asociada sobre la que se realizan improvisaciones.

que generalmente proviene de canciones populares americanas o de composiciones previas producidas por músicos de Jazz, pero siempre facilitando una estructura sencilla, superficie propicia para el desarrollo de una improvisación. También se puede tratar de composiciones estructuralmente genéricas, como un *blues*. La tonalidad en la que se lleva a cabo esta ejecución debe ser acordada, ya que en los diferentes registros de partituras de *standards*, los conocidos como *Fake Books*, las tonalidades asignadas pueden ser diversas.

A partir de este punto, se podría pensar que un campo de libertad ilimitada se abre para el improvisador, afirmación a la que habría que incorporar ciertos matices:

[...] Jam music is not, as naive critics relieve, totally unarranged and spontaneous [...] the only way one learns these things is by playing at sessions. If the newcomer knows the right tunes, the right keys, and proceeds to demonstrate that he has ability and understands the right way to go about playing them, he thereby proves that he is really a jazzman¹³⁴ and not an upstart or an intruder. If he is good as a jazzman, he is immediately accepted as a member of the group.¹³⁵

Es decir, ciertas convenciones, actitudes y conocimientos previos no quedan reflejados en el papel que aporta las estructuras melódica y armónica. Probablemente, generar un *jazzman* en “cautividad”, es decir, a base de estudio individual, pero sin contar con el factor empírico de llevar a la práctica y experimentar en primera persona con esos conocimientos que se han adquirido previamente, es altamente improbable.

Two things are simultaneously required of the jazzman on a session: he must subordinate and integrate his musical personality, as expressed through his

¹³⁴ *Jazzman*: Músico de Jazz.

¹³⁵ “[...] *La música de Jam no es, como los ingenuos críticos creen, totalmente no arreglada y espontánea [...] la única manera en la que uno aprende esas cosas es a través de tocar en las sesiones. Si el nuevo conoce las canciones adecuadas, las tonalidades adecuadas, y procede a demostrar que tiene la habilidad y entiende la manera correcta de afrontarlas, prueba que es un verdadero jazzman no un principiante o un intruso. Si es bueno como jazzman, es inmediatamente aceptado como miembro del grupo.*” En CAMERON, W. B. (1954): Op. cit. p. 179.

*instruments, into the general group, and he must do this with no score or conductor to guide him.*¹³⁶

Para concluir este apartado, consideramos lo suficientemente elocuentes las palabras de la siguiente cita, que demuestran la gran utilidad que reporta al músico de Jazz participar en una *Jam Session*, al tiempo que justifica su peso determinante en el devenir histórico de este arte musical:

*You can listen to Jazz your whole life, practice long hours at home, study it in college, but the only way to really learn is by doing it, by climbing up on the bandstand and failing and learning how to deal with your fairules.*¹³⁷

Música grabada

Nuestra época actual nos regala un nuevo prisma histórico, algo que bien podríamos llamar la *perspectiva tecnológica* de las artes. En este sentido, habría que detenerse a analizar cuán determinante fue la aparición del fonógrafo y la producción industrial de discos en cadena.

En las primeras décadas del siglo XX, gracias a la aparición y desarrollo de las grabaciones fonográficas, la música, por primera vez en la historia, se convirtió en un objeto tangible¹³⁸ para toda la sociedad. A modo de ejemplo, encontramos en trabajos tempranos del la historiografía jazzística, citas o comentarios como el que sigue:

¹³⁶ “Dos cosas son requeridas simultáneamente al jazzman en una sesión: se debe subordinar e integrar su personalidad musical, expresándose a través de su instrumento dentro del grupo general, y debe hacerlo sin partitura ni director para guiarle.” En Ibid. p. 179.

¹³⁷ “Puedes escuchar Jazz toda tu vida, practicar largas horas en casa, estudiar en la universidad, pero la única forma real de aprender es haciéndolo, subiendo al escenario, fallando y aprendiendo como tratar con tus errores.” En PEPLAWSKI, K. The Process of Improvisation. *Organization Science*, Vol. 9, No. 5, Special Issue: Jazz Improvisation and Organizing. (Sep. – Oct., 1998), pp. 560 – 561. P. 561.

¹³⁸ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 11.

*Una expresión nueva en el arte musical tiene su apoyo en una nueva forma de preservar aquella expresión. Afortunadamente, el fonógrafo fue inventado por la misma época en la que nació el Jazz.*¹³⁹

Al fuerte impacto sociológico y de mercado producido por el desarrollo y la expansión de la música grabada, hay que añadir las repercusiones artísticas y culturales, no dadas hasta el momento, con el acceso de gran parte de la población a los más variados géneros y estilos musicales. Así, la música se estableció como un elemento más de la vida cotidiana¹⁴⁰.

Junto a estos aspectos positivos, también existieron sus limitaciones; por ejemplo, al no haber sido grabado nunca (o al no haberse conservado), es imposible saber cómo sonaba Parker en las *jams* de 1944¹⁴¹. Tampoco debemos olvidar que la capacidad de los soportes de la época no era ilimitada. De este modo, un disco de 78 r.p.m. sólo era capaz de almacenar poco más de tres minutos de grabación, con los consiguientes condicionantes que implicaba a nivel artístico, creativo, interpretativo y musical.

En tercer lugar, la huelga de músicos iniciada en 1942, tuvo como consecuencia principal la casi total paralización de los estudios de grabación durante varios años, variando según las ciudades y las compañías discográficas. Esto nos ha privado de gran cantidad de material sonoro de interés directo para nuestro estudio, pero, afortunadamente, han quedado registros de grabaciones *amateurs* y *broadcast*, que nos permiten vislumbrar, entre las sombras, un tenue rayo de luz en estos años de relativa oscuridad sonora.

El gran número de posibilidades que se abrieron con la aparición del fonógrafo, en lo que se refiere al acceso y evolución personal de los jazzistas, es otro factor a considerar. El poder repetir innumerables veces una canción o un solo jamás se había producido anteriormente en la historia de la música. Desde nuestro punto de vista, quizás no ha sido justamente valorado o tenido en cuenta. Y puede que por este motivo, la Musicología clásica ha asociado al Jazz con la Etnomusicología y las músicas urbanas.

¹³⁹ PANASSIE, H. (1939): *Hot-jazz. Guía de la música swing*. Santiago: Editorial Ercilla, p. 47.

¹⁴⁰ STERRITT, D. Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2 (Spring, 2000), pp. 163 – 172. P. 163.

¹⁴¹ DEVEAUX, S. (1997) : Op. cit. p. 372.

LA IMPROVISACIÓN

“Improvisation is the heart and soul of Jazz”¹⁴²

La consideración sobre la improvisación como uno de los pilares básicos y característicos sobre los que se fundamenta el Jazz parece ser algo comúnmente aceptado, de forma unánime, entre todos los implicados en el fenómeno jazzístico: intérpretes, críticos, investigadores y público en general.

Tal afirmación, aparentemente conciliadora, resulta engañosa. Basta con traspasar ligeramente la superficie para descubrir que, como en tantos otros aspectos sobre el Jazz (incluida la propia definición del término), las concepciones individuales respecto a qué es la improvisación jazzística no coinciden.

Ante este panorama conceptual sobre la improvisación, tan diverso y poliédrico, cabe preguntarse: ¿procede iniciar una búsqueda sobre diferentes definiciones de improvisación? ¿Puede deberse esta variedad de definiciones a las distintas y personales maneras que cada individuo tiene respecto a su percepción sobre este concepto musical?

Sin ánimo de entrar en el difuso reino del relativismo, consideramos que la solución no pasa por sintetizar todas las opiniones y puntos de vista existentes sobre la improvisación y el Jazz. Pretendemos, más bien, tratar de establecer unas líneas generales sobre este concepto, dejando márgenes a distintos matices e interpretaciones.

¿Qué es la Improvisación?

Empecemos por analizar el significado del término despojado de toda connotación musical. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, improvisar es

¹⁴² *“La improvisación es el corazón y el alma del Jazz”*, en SCHULLER G. (1968): Op. cit. p. 58.

*hacer una cosa de pronto, sin estudio ni preparación alguna*¹⁴³. Es decir, reaccionar ante situaciones inesperadas y responder con los medios disponibles en ese momento. Evidentemente, los recursos de cada individuo son distintos, por lo que cada uno de ellos responderá de manera diferente a estímulos de la misma naturaleza.

Por establecer una analogía, sería como iniciar un viaje sin saber ni dónde, ni cuándo, ni cómo ir. Esa es, a grandes rasgos, la esencia del término *improvisar*.

Avancemos un paso más en la revisión del término. Al hablar de improvisación en un contexto musical, se amplía la acepción de su significado. Sin duda, el desarrollo del arte musical, desde sus inicios primigenios, ha contado con la ayuda de la improvisación para conformarse como una realidad artístico – cultural, sea cual sea el contexto geográfico y temporal en el que se desarrolle.

Debido a múltiples factores, todas las civilizaciones manejaron, en mayor o menor medida, los distintos parámetros que componen lo que conocemos como música o expresión musical. Pero en cada cultura, en cada momento histórico, se establecen patrones o células que pasan a formar parte de su tradición musical. Estas convenciones van conformando los sustratos de lo que podríamos denominar un lenguaje musical específico, con un elevado grado de abstracción pero estrechamente ligado al tronco cultural de cada tradición.

En este sentido, cuando alguien improvisa música, en un marco establecido dentro de una tradición concreta, se sirve de determinadas herramientas y procedimientos para enfrentarse a unas realidades musicales, ya sean de creación o de interpretación, con el fin de afrontar esa situación con una relativa preparación proporcionada por años de desarrollo de su cultura artística.

¹⁴³ Diccionario de la Lengua Española (1984). Real Academia Española de la Lengua. Madrid. p. 761.

Regresando a la analogía antes mencionada entre la esencia de la improvisación y el inicio de un viaje, hay que recordar que, en el caso de la improvisación, tal y como hemos apuntado más arriba, ya existen elementos previos o preestablecidos, que hacen que esa primera percepción del término *improvisar* (entendido como algo que surge de la nada) no se corresponde con la realidad.

En esta comparación, se dispone de distintos elementos para afrontar dicho viaje. Es posible que no se sepa el destino exacto, el punto o la hora concreta de llegada, pero existen ciertas características que indicarán, con alguna precisión, cuáles serán los posibles caminos a seguir: un pequeño mapa, una brújula, una previsión de secuenciación de ruta y una dirección más o menos definida...

Podemos enfrentarnos a dos grandes formas de realizarlo: o bien iniciamos la salida, sin saber exactamente dónde ir, estando obligados a recurrir constantemente a inventar soluciones, rutas posibles, qué hacer en cada momento, en una indeterminación continua ya que no disponemos de un plan preestablecido; o, por el contrario, iniciado el viaje con un pequeño mapa, al ir pasando por unos sitios concretos, registrarlos y añadirlos a éste, convirtiéndose en lugares recurrentes de nuestro plan de ruta.

Siguiendo con la comparación entre *improvisación* y viaje, consideramos a éstos como los *elementos previos* que han ido configurando los estratos de esa cultura musical, un poso cultural, que ha cumplido su función *orientativa* hasta que, maduros y superados, sean sustituidos por otros nuevos, que cumplirán la misma función orientadora dentro de un ciclo vital de las diferentes etapas del Arte, tal y como establece Wölfflin¹⁴⁴.

Resulta evidente que nos alejamos del concepto inicial formulado sobre la improvisación, ajustándonos con mayor rigor a la realidad del término y a su relación con el arte musical, sea cual sea el tiempo y el espacio en el que se haya producido.

¹⁴⁴ WÖLFFLIN, E. (1983): *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, p. 322

El tiempo cumple su función: criba lo intrascendente, hace que permanezca y se conserve lo auténticamente valioso o funcional y permite que el arte musical madure y alcance su mayoría de edad en un determinado estilo o época. Así, se comienza a manejar una información cada vez más extensa, abstracta y compleja.

Ofrezcamos tres ejemplos dispares y alejados entre sí, en el tiempo, en el espacio y en la propia concepción de la música, como son alguna de las numerosas músicas africanas, los músicos que han dado vida en el tiempo al Flamenco y los improvisadores del Barroco.

En el caso de los primeros, las culturas musicales africanas, el parámetro rítmico está enormemente evolucionado en la mayoría de los casos. Son frecuentes las variaciones rítmicas y melódicas que se suceden en sus ejecuciones musicales, y un receptor con oídos y mentalidad occidentales tiende a quedarse impactado ante los estímulos generados por un arte *espontáneo* que, sobre todo, es ajeno a su tradición. Respecto a ese impacto que produce en el oyente una música a la que no está habituado o ante determinadas habilidades musicales, como la improvisación, para un intérprete formado dentro de la tradición clásica, recogemos una cita sobre su mitificación:

*Most of us are mere spectators of performers who do have this ability. From this perspective, naturally, there is a tendency to be amazed. Obviously, research needs to be done to understand the cognitive psychology of improvisation*¹⁴⁵

Estas culturas musicales africanas se han apoyado en la improvisación para sus procesos evolutivos necesarios. Así, buscando la funcionalidad y no la estética, al menos de forma consciente, el desarrollo de este tipo de músicas ha ido ligado a un fenómeno generalmente catalogado por los especialistas como *improvisación*, cuando en realidad lo que se ha hecho ha sido establecer determinados patrones rítmicos que se han ido posando, solidificando, generando los estratos que configuran esa cultura musical. El peso

¹⁴⁵ “La mayoría de nosotros somos meros espectadores de músicos que tienen esta habilidad [improvisar]. Desde esta perspectiva, naturalmente, hay una tendencia a estar maravillado. Obviamente, se necesita investigar para entender la psicología cognitiva de la improvisación”. En BROWN L. B. (2000). op. cit. p. 114.

cultural y las raíces de estas determinadas prácticas musicales (a las que no consideramos improvisación, tal y como entendemos que debe ser comprendido y utilizado el término) es tan profundo y complejo que se necesitarían años de estudio y de inmersión cultural para llegar a desentrañar sus fundamentos¹⁴⁶.

El segundo caso, el Flamenco, nos sirve de nexo entre Oriente y Occidente, puesto que en él se observan rasgos de distintas tradiciones. El ritmo y la danza tienen un papel preeminente en este estilo; pero también lo tiene la armonía, que aunque esté bastante limitada en cuanto a número de elementos constituyentes, tiene una gran personalidad y rasgos completamente distintivos. Y, por supuesto, la melodía, llena de inflexiones ajenas a Occidente, incluyendo modulaciones de la voz que abandonan por momentos, y de manera sutil, las limitaciones de la celebrada división de la octava temperada europea.

Aclaremos que, en las manifestaciones del s. XX, el Flamenco ya busca una intencionalidad artística añadida a su primaria función catártica de liberación del dolor a través de la expresión musical del mismo. Así, su manera de improvisar sobre fórmulas concretas está más ligada a la variación y al embellecimiento, al ornato, que a una improvisación.

Ciertamente, es una actividad creativa, pero no surge de la nada. En el momento de la ejecución, el músico no conoce totalmente lo que va a llegar a tocar, pero sí dispone de multitud de elementos almacenados en su memoria, así como la habilidad para conjugarlos en el mismo momento de la ejecución. La gestación y multiplicidad de partículas que integran su concepción artística hacen del Flamenco una de las más personales e interesantes manifestaciones musicales, compartiendo ciertas analogías con el desarrollo del Blues y del Jazz, aunque dentro de una atmósfera completamente distinta.

¹⁴⁶ SCHULLER, G. (1968): Op. cit. p. 58.

Por último, antes de centrarnos en la aparición y posterior eclosión del Jazz como realidad cultural musical, vamos a detenernos en lo que a la gran mayoría de oídos occidentales nos resulta más cómodo y familiar: la música tonal de la tradición europea.

Los factores que hicieron que en el Viejo Continente la música se desarrollara del modo en el que lo hizo son numerosos y complejos y no corresponde al presente trabajo desentrañar este inmenso cúmulo de acontecimientos.

Lo que sí podemos destacar es que, en esta tradición, la armonía y la textura fueron los parámetros protagonistas en detrimento del ritmo. En dicha tradición, percibida generalmente como algo cerrado, también existían improvisadores. Los grandes músicos de distintas épocas tenían desarrollada la habilidad de improvisar, algo muy valorado, además de ser un punto determinante que los separaba de los meros diletantes, quienes al no conocer y dominar en profundidad el sistema teórico musical de la época, no tenían esta capacidad. Hay ciertas partes de algunas obras que han llegado a nosotros no porque el compositor inicialmente decidiera anotarlas, sino porque fueron escritas expresamente para que los músicos aficionados, sin esa capacidad de improvisar, tuvieran la oportunidad de poder aprender y ejecutar dichas obras íntegramente, del mismo modo que lo haría un profesional¹⁴⁷.

Resulta evidente que el tronco cultural musical de las distintas civilizaciones y pueblos va creciendo, floreciendo y ramificándose. Los individuos que las integran van adquiriendo y puliendo ciertas habilidades: el dominio tanto de los instrumentos y de la voz, así como de conocimientos teórico – técnicos, de la mecánica necesaria para construir y crear realidades musicales, unido a todo un poso aprendido, desarrollado y transmitido de generación en generación. La maestría en el empleo de estos elementos de creación e interpretación musical deja de ser percibida adecuadamente, e incluso valorada, desde que el ser humano tiene capacidad de registrar, de manera más o menos fiel, sus ideas musicales. De este modo, la práctica de la improvisación se fue devaluando

¹⁴⁷ YOUNG, J.O. & MATHESON, C. (2000): Op. cit. p. 126.

progresivamente desde la consolidación de la notación musical, coincidiendo con el tránsito del músico artesano al músico artista.

Adquirir la capacidad de plasmar un arte abstracto sobre algún tipo de soporte, sin duda tiene que ver con la devaluación de lo que conocemos como *improvisación musical*. Sin la pretensión de restar mérito o minusvalorar su entidad artística, no consideramos que una orquesta sea *creativa*, ya que su actuación se centra en la reproducción rígida, en recrear algo *congelado*, porque interpreta fielmente la música escrita en una partitura, sin concesión a variaciones o improvisaciones de ningún tipo; máxime si es la obra de uno de los grandes compositores divinizados por la Historia.

La reivindicación del músico como artista, con una consideración intelectual, ha tenido como contrapartida el que se haya relegado a otras músicas o expresiones musicales a un segundo plano, siendo este “desprecio” algo agravado por la percepción otorgada desde el mundo académico a esas otras realidades musicales, en especial durante el siglo XX.

En la mayoría de los centros de estudios musicales, incluso en Estados Unidos, patria y cuna del Jazz, la música considerada adecuada y digna de estudio, es la perteneciente a la tradición europea, desde finales de la Edad Media hasta principios del siglo XX¹⁴⁸.

*Why is it so many people in high levels of music education, who, in the main, seem pleasant and intelligent enough, do not realize how Eurocentric, culturally elitist, and racist their beliefs and actions are?*¹⁴⁹

¿Por qué no ampliar el punto de vista y considerar que nuestro mapa de viaje se va enriqueciendo conforme le vamos añadiendo determinadas referencias, como son otros lugares, nuevas indicaciones, diferentes sendas y caminos...?

¹⁴⁸ VOIGT, J. & RITT C. (1991): Op. cit. p. 633.

¹⁴⁹ “¿Por qué tanta gente en altos niveles de la educación musical, que mayormente parecen lo suficientemente agradables e inteligentes, no se dan cuenta cómo de eurocéntricas, elitistas culturales, y racistas son sus creencias y acciones?” En Ibid. p. 635.

Ya hemos dicho que cada tipo de producción musical se genera en un marco específico, a través de determinadas herramientas que tienen unos usos concretos. Sólo aquella persona formada en ese contexto cultural está preparada para saber utilizarlas, sacarles rendimiento, y, en última instancia, llegar a comprenderlas. Por tanto, no hay que perder la perspectiva sobre el hecho de que la música occidental es aquella que nuestros oídos suelen aceptar de buen grado, porque es la música que *sabemos* oír. Nuestra capacidad perceptiva se ha desarrollado en paralelo junto a este arte musical y así estamos capacitados para entenderla y aceptarla.

Recapitulemos y recordemos que por *improvisar* se entiende *hacer una cosa sin estudio ni preparación alguna*, o casi ninguna. Pero tal y como hemos visto en los tres ejemplos anteriormente citados, la improvisación musical ha sido posible y se ha desarrollado gracias a siglos de cultura y desarrollo musical. Es decir, para que un músico improvise es necesario que su tradición musical histórica le haya proporcionado previamente un “mapa”, o, al menos, ciertos parámetros que contengan los fundamentos que modelen la creatividad acorde con los pilares estético – artísticos de su cultura.

Vemos que la improvisación, como término, es algo incompleto, expresado incorrectamente o mal entendido por la mayoría de las personas. Incluso entre los propios músicos provoca fuertes disensiones dependiendo de a qué estilo de música o época se refiera. De alguna manera, la comunidad musical ha incurrido en ciertos errores, y no menos injusticias, a la hora de valorar la actuación y olvidar la labor de los que podríamos llamar *cartógrafos musicales* a lo largo de la historia. Posiblemente, el mejor ejemplo de esta afirmación podemos observarlo en la improvisación jazzística, ya que en ella intervienen factores determinantes inéditos en el desarrollo histórico del arte musical.

Definiciones de improvisación

*"[...] obviously in popular sense means extemporaneously composing."*¹⁵⁰

*"[...] there are people who say composition is just slowed – down improvisation and vice versa. I don't think that the two are so different from each other"*¹⁵¹

*"[...] I don't believe in the way the terms "composition" and "improvisation" are normally used. They don't represent different things. They are extremes on a spectrum."*¹⁵²

*"We might understand improvisation in music as an activity of spontaneous music – making in which the improviser somehow practices simultaneously the independent functions of composition and performance in both the broad and narrow senses of these terms"*¹⁵³

*"The spontaneous creation of music as it is performed. It may involve the immediate composition of an entire work by its performers, or the elaboration or other variation of an existing framework, or anything in between. All the performers in a group, or a soloist, or any intermediate combination of players may improvise."*¹⁵⁴

Centrándonos en aspectos más concretos de la improvisación jazzística, no es necesario profundizar demasiado para darse cuenta de que la percepción del término *improvisación*

¹⁵⁰ *"[...] obviamente, en un sentido popular, significa composición a tiempo real."* En (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

¹⁵¹ *"[...] hay gente que dice que la composición es simplemente improvisación ralentizada y viceversa. No creo que sean tan distintas la una de la otra [...]"* En (W. Knauer, entrevista personal, 26 de mayo de 2009)

¹⁵² *"[...] No creo en la forma en la que los términos "composición" e "improvisación" son usados normalmente. No representan cosas distintas. Son extremos en un espectro [...]"* en (S. DeVeaux, entrevista personal, 13 de junio de 2009)

¹⁵³ *"Debemos entender la improvisación en la música como una actividad de creación espontánea en la cual el improvisador, de alguna forma, practica simultáneamente las funciones independientes de compositor y ejecutante, en el sentido íntegro de ambas palabras."* En ALPERSON, P. (1984): Op. cit. p. 20.

¹⁵⁴ *"La creación espontánea de música mientras está siendo ejecutada. Esto conlleva la composición inmediata de un trabajo entero por sus ejecutantes, o la elaboración u otra variación de una estructura preexistente, o algo intermedio. Todos los ejecutantes en un grupo, o un solista, o una combinación intermedia de ejecutantes puede improvisar."* En KERNFELD, B: "Improvisation" (Último acceso 13 de marzo de 2008), op. cit.

en este contexto contiene ciertos elementos comunes, así como grandes desconexiones, en las distintas opiniones de personas pertenecientes al mundo del Jazz.

Uno de los grandes puntos en común es la tendencia a denominar al Jazz como *composición a tiempo real*. Habría que preguntar a los compositores, cuyo trabajo implica horas de práctica, pruebas, estructuración, concentración y búsqueda, por no mencionar la formación tan específica que deben adquirir, si les parece adecuada la homologación de un improvisador a compositor porque sea capaz de generar un determinado número de melodías o líneas melódicas (o incluso armonías, si expandimos nuestras miras al Jazz moderno) durante un número determinado de compases. Llegados a este punto, no se pretende quitar valor a la habilidad de *improvisar*, sino simplemente ajustar el término lo más posible a la realidad que le corresponde.

Cuando un músico de Jazz se dispone a ejecutar un solo sobre una base armónica dada, ya sea ajena o compuesta por él mismo, sin duda está a punto de emprender una actividad artística, para la cual hacen falta, entre otras cosas, un gran derroche de creatividad y un determinado manejo de las herramientas a su disposición. Ahora bien, llamar a esa acción *componer*, aun cuando se le añada la aclaración *a tiempo real*, parece que ignora una distancia entre ambas acciones que no se puede obviar si queremos dotar al concepto de una definición justa y coherente.

Del mismo modo que en las artes plásticas surgen técnicas más modernas, debido a los avances tecnológicos o simplemente a causa de la necesidad de innovar ante contextos artísticos cada vez más agotados (por ejemplo, el collage o la fotografía en relación a la pintura), el arte de improvisar en una determinada tradición debería tener una consideración propia y particular. Es un tipo de arte encuadrado dentro de la música, una habilidad de difícil adquisición, pero que de ninguna forma es componer, ni de ninguna manera es improvisado. Es decir, no es un tipo de arte compositivo; ni siquiera una invención momentánea coincidente con el momento de la ejecución.

¿Sería correcto definir a la fotografía como un tipo de pintura en el momento real? Las técnicas, elementos, consideración, pensamiento y una multitud de elementos más que entran en juego en la llamada improvisación jazzística nada tienen que ver con los parámetros que conforman la composición, al menos en el sentido más musical del término.

Con esta afirmación, no pretendemos restar valor a la improvisación ni mitificar la composición. Simplemente, entendemos que son dos formas de expresión artística distintas y que ninguna debe estar supeditada a la otra, respetando siempre la individualidad propia que caracteriza a cada una de ellas.

Así, no podemos evitar la pregunta de qué es componer. Sin duda hubo, hay y habrá todo tipo de composiciones, oscilantes entre la obra de arte abierta y la obra de arte cerrada. Pero a la hora de intentar dar una definición, podemos decir que un compositor es una persona que tiene una idea musical y, sin una inmediatez como la del escenario de una *Jam Session*, la plasma en algún tipo de formato (partitura o grabación). Sea cual sea la naturaleza del compositor, incluso si también tiene la habilidad de improvisar, en ese momento está usando su mente de creador, de constructor estático, cincelando en mayor o menor medida su concepto sonoro, y puliéndolo hasta el punto en que considere reflejada en plenitud la idea inicialmente trazada.

Un improvisador maneja otro tipo de herramientas. No significa que carezca de mérito o que su formación o su actividad musical le incluya en otro tipo de consideración artística inferior, limitada a la mera condición de ejecutante. De hecho, ser un *improvisador* en un contexto dado conlleva dos fundamentos básicos. El primero, hacerse partícipe de la tradición previa, entenderla y sentirse cómodo en el contexto que se ha desarrollado en generaciones anteriores; el segundo, sentirse lo suficientemente confiado, seguro y formado para seguir ampliando esa tradición, de forma que tras tiempo de estudio, búsqueda y experimentación, no se convierta en una simple repetición de lo ocurrido previamente, ofreciendo como resultado un discurso vacuo y estéril.

Desde esta óptica, se observan dos tipologías de músico moderno, no una y su variante. Esto se debe a que un compositor, se ubique en la tradición que se ubique, tiene que conocer, analizar y profundizar en las obras que conforman la realidad cultural en la que está envuelto, así como utilizar tanta información periférica o grado de exotismo con el quiera dotar a su vocabulario compositivo, cada vez más personal, concreto y definido. Un *improvisador*, en este caso de Jazz, tiene que hacer lo mismo pero a través de distintas herramientas y, evidentemente, con distintos fines.

Aunque nos resistimos a llamarlo composición a tiempo real, no objetamos definirlo como *expresión artística musical a tiempo real*.

La improvisación, fundamento del Jazz

A lo largo de nuestra investigación, hemos podido constatar que un estudio de los temas recurrentes en la literatura clásica disponible sobre nuestro tema de investigación, es si toda forma de arte denominada Jazz, conlleva, necesariamente, improvisación.

Si invertimos esta frase resulta bastante más sencillo encontrar una respuesta satisfactoria. ¿Es toda improvisación Jazz? Evidentemente, no.

La improvisación es una de las características más importantes e identificativas de esta música, pero bastan ejemplos como la orquesta de Duke Ellington para descubrir que el Jazz también alberga un desarrollo, a nivel compositivo, en el sentido más convencional del término.

En este contexto orquestal jazzístico, coordinar a todos los integrantes era una labor que difícilmente podía ser llevada a cabo sin las restricciones y guías proporcionadas por los arreglos, independientemente del mayor o menor interés armónico, su conexión con la

música popular americana o las directrices marcadas por la ortodoxia académica; siempre comparándolo con prácticas compositivas ajenas.

Según palabras de Barney Bigard, conocido clarinetista nacido en 1906 y que grabó con las bandas de King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton o Duke Ellington, la improvisación adquiriría un peso específico en la forma con la que Ellington desarrollaba algunas de sus composiciones, ya fuese propia o tomada de la creatividad individual de alguno de los componentes de su orquesta:

*[...] all the guys in the band gave him ideas, I mean, like anybody stood up and took a solo, you know, and he heard something that he made playing that he liked, he'd tell them, "Play the solo, Play it again," until he got it. [...] the next thing you know there's a tune coming out of it.*¹⁵⁵

Por lo tanto, el establecimiento y consolidación de la cultura jazzística no se puede adjudicar exclusivamente a la improvisación. Partimos del hecho de que es uno de los elementos más importantes, pero hay que comprender que el fenómeno jazzístico engloba otras muchas realidades y características en las que no podemos entrar en estas páginas por razones evidentes. Pero, con toda seguridad, será difícil encontrar personas pertenecientes a la tradición jazzística que no cataloguen a Ellington como Jazz. En este sentido, la primera observación que queremos aclarar es que *improvisar* no implica *Jazz*, ni *Jazz* implica *improvisar*.

Otro prisma importante desde el que realizar una valoración sobre los diversos fenómenos musicales que inciden en la cultura jazzística, es la inherencia de una estética propia. Dicha estética, limitando el término a sus contornos más estrictamente musicales, fue conformándose lentamente en un proceso cronológico en el que intervinieron diversas e importantes figuras, ya que cada una de ellas realizó su aportación individual, incorporando distintos elementos que llegaron a crear un estilo propio del Jazz, amplio y

¹⁵⁵ “[...] Todos los chicos de la banda le daban ideas, es decir, si alguien se levantaba y hacía un solo, sabes, y oía algo tocando que le gustara, le diría, “Toca el solo. Tócalo otra vez”, hasta que lo tenía. [...] la siguiente cosa que sabías es que había una nueva canción que venía de ahí.” En (Barney Bigard, entrevista personal, 30 de julio de 1976).

variado. ¿Sería posible entender la génesis de dicha estética prescindiendo de figuras como el mencionado Ellington, Monk o incluso la faceta de Miles Davis como compositor?

La composición y los grandes nombres propios asociados a ella, en el contexto histórico jazzístico, han tenido un peso específico en su evolución estilística. La propia improvisación se ha sustentado en aquéllos, ya que proporcionaban una superficie propicia para la experimentación y desarrollo en el arte de improvisar.

A su vez, mediante un proceso de retroalimentación, la improvisación, rompiendo los moldes establecidos por el devenir estilístico, ha ayudado a aumentar el grado de creatividad compositiva, entrando en una espiral artística que sigue siendo percibida actualmente, ya que consideramos que es y forma parte de la esencia del Jazz.

El lenguaje Jazzístico de la improvisación

“We learn vocabulary; we learn grammar; then we improvise.” ¹⁵⁶

Una consecuencia lógica, directamente derivada de la unión e interacción entre estilo y esencia jazzísticos, fue la aparición paulatina de un nuevo lenguaje musical asociado a esta manifestación artística y musical. Para intentar llegar a una comprensión plena de este fenómeno musical, se impone profundizar en la *burbuja cultural* generada por los distintos factores humanos, culturales, económicos y sociológicos, todos ellos implicados en la aparición de este nuevo lenguaje jazzístico derivado, fundamentalmente, de la práctica de la improvisación.

La primera solución que encontramos en nuestra búsqueda de respuestas sobre el por qué de la aparición de un vocabulario asociado a la improvisación, la obtenemos en el grupo social en el que se desarrollaron los primeros balbuceos sonoros de esta nueva forma de

¹⁵⁶ “Aprendemos vocabulario. Aprendemos gramática. Después, improvisamos.” En (S. DeVeaux, entrevista personal, 13 de junio de 2009)

expresión musical. Aunque se han considerado multitud de hipótesis sobre el origen y posterior desarrollo del arte jazzístico, podemos acotar tales pretensiones y centrarnos en una ubicación espacio temporal definida: el tiempo transcurrido en Estados Unidos desde finales de los años 20 hasta mediados de la década de los 40.

El primer elemento a destacar sería determinar, a grandes rasgos, qué tipo de formación musical tenían los músicos pertenecientes a la cultura afroamericana, cuna de los primeros y determinantes pasos del Jazz. La gran tradición de bandas militares, con la consiguiente preeminencia de instrumentos de viento, repercutió directamente en el desarrollo del nuevo estilo musical, sobre todo, si se tiene en cuenta que la mayoría de grandes figuras del Jazz eran instrumentistas de viento. Así, la sucesión de los nombres Bechet, Armstrong, Young y Parker, configura una línea de desarrollo musical, la cual está defendida por numerosos especialistas. Todos ellos fueron instrumentistas de viento y personas de color, dos elementos de vital importancia para comprender el por qué de tal evolución.

Aunque la esclavitud se aboliera en 1865, se mantuvieron, de forma permanente, ciertos factores represivos durante las siguientes décadas, afectando a los pioneros de la cultura jazzística. Los individuos de color nacidos alrededor de 1900 crecerían en un mundo altamente segregado. Así, se creó una *burbuja cultural* forjada, musicalmente, con elementos básicamente occidentales, a los cuales se adaptó este grupo social emergente, que no prescindió de su fuerte tradición sonora, basada en una percepción rítmica y musicalmente conceptual ajena a Occidente, sumado a una forma de entender y vivir esta realidad de una manera completamente distinta al modelo europeo.

Los primeros músicos de Jazz surgieron de un grupo humano, de profundas y variopintas raíces culturales entrelazadas, con unas tradiciones seculares mantenidas durante generaciones, desplazados geográficamente y para siempre de sus primitivos lugares de origen y expuestos a distintos tipos de manifestaciones artísticas, en un nuevo mundo cambiante y sacudido por fuertes turbulencias sociales y económicas, pasadas y futuras. Estos inicios se producen dentro del marco teórico musical europeo, con su octava

temperada y todos los recursos pertenecientes a la teoría y al sistema musical desarrollados por Occidente. Lentamente, se fue gestando una fusión de todos los elementos musicales, tanto occidentales como otros procedentes del sustrato de la tradición y multiplicidad cultural africana. Uno de estos últimos elementos, quizá de los más característicos y que no fue anulado por la rigidez de la música europea, consistió en la tendencia a realizar improvisaciones.

Así, poco a poco, se fue estableciendo un nuevo tipo de música generada por y para este grupo humano, ligeramente desarraigado, ya que, socialmente, se encontraba entre dos mundos. Quizá esta encrucijada vital fuera una de las causas que le impeliera a intentar encontrar un nuevo medio de expresión artística que le ayudase a forjar una identidad personal, permitiéndole integrarse en la nueva sociedad y presentarse ante ella con voz propia. En este punto, cabe preguntarse cuál puede ser la diferencia básica entre un improvisador en un contexto jazzístico y un improvisador encuadrado en otra cultura. Puede que la única respuesta probable sea que el improvisador jazzístico dispuso de un factor que consiguió elevar la improvisación de mera técnica a la categoría de arte: la aparición de unas nuevas estructuras musicales que eclosionaron en la consolidación de un lenguaje propio y específico. Las condiciones extraordinarias que se produjeron a nivel social y cultural, a las que el tiempo añadió los desarrollos tecnológicos, jugaron un papel fundamental desde el inicio y la posterior evolución de la improvisación, ya consolidada artísticamente.

La improvisación se vale de ciertas herramientas y patrones preestablecidos, de un lenguaje que encaja dentro de un marco estético propio. La forma en la que se establecen esos patrones se debe a la transmisión de los mismos gracias a los individuos que integran esta tradición musical. Y así se va conformando este nuevo lenguaje auspiciado por unos condicionantes particulares y novedosos en la historia de la música.

Todos estos factores, conjugados y mezclados en torno a la improvisación jazzística, configuran una compleja trama en la que se sustenta y sigue desarrollándose esta gran rama de la música occidental, el Jazz.

Génesis y evolución de la improvisación jazzística

Hemos contemplado la improvisación como un elemento constitutivo del nuevo lenguaje musical específico del Jazz. Esta afirmación ha sido reflejada en numerosos escritos por voces autorizadas en la materia¹⁵⁷. A las múltiples definiciones existentes sobre qué es la *improvisación jazzística*, hemos aportado la nuestra, tras haber analizado, estudiado y contrastado en profundidad toda la información sobre el tema recabada de las diversas fuentes ya citadas, y tras realizar el arduo trabajo de análisis comparativo que se recoge en el siguiente Capítulo.

Algunos autores coinciden en sostener que el funcionamiento interno de la improvisación, y la manera en que los intérpretes adquieren esa habilidad, están conectados directamente con la forma en la que se aprende y se asimila un lenguaje oral. Según Johnson-Laird, *la mejor analogía para improvisación [cómo término] es tu propio hablar espontáneo*¹⁵⁸.

Queremos precisar que al establecer que el hecho de hablar es algo *espontáneo*, no pretendemos decir que surge de la nada. Esa *espontaneidad* la situamos en un ámbito que no ha sido premeditado, que no obedece a un plan trazado, sino que tiene la fuerza suficiente en su propia esencia para hacerse realidad. Evidentemente, esa capacidad de hablar, de comunicarse a través del lenguaje, no surge de manera *espontánea*. El proceso a través del cual una persona aprende, asienta y asimila una lengua es largo, y hasta

¹⁵⁷ DEVEAUX, S. (1997) : Op. cit. pp. 117 – 118.

¹⁵⁸ JOHNSON – LAIRD P.N. How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception*, Spring 2002, Vol. 19, No. 3, 415 – 422. P. 417.

controlar las funciones y mecánica de ese vehículo sobre el que se transmite la información, hay que superar etapas que conllevan, naturalmente, un tiempo físico.

Lo anterior se sustenta en la necesidad, no sólo de que haya un proceso de aprendizaje, sino que exista o existan una serie de conceptos previos que constituyan aquello que es el objeto destinado a ser aprendido; es decir, un conocimiento sin el cual no habría aprendizaje ni comunicación.

Y este proceso, evidentemente, no se puede hacer en solitario. Los elementos conductores de esta información son tarea de maestros o guías, encargados de que el proceso de aprendizaje se realice correctamente y comprueben que ha sido comprendido y asimilado por los correspondientes receptores.

Tanto el conocimiento a transmitir, como el procedimiento a seguir para alcanzar la comprensión y asimilación del primero, han ido, a su vez, ampliando nuevos horizontes en el campo de conocimiento. Lógicamente, en todo este proceso, se ha ido produciendo una evolución del lenguaje, la cual lo ha ido enriqueciendo, transformando, generando diversos sustratos de los que nutrirse, siendo vehículo de transmisión al tiempo que objeto transmitido.

Tras recorrer un camino de ida, como el ya indicado, para explicar la vinculación entre improvisación y lenguaje oral, vamos a realizar un camino de regreso siguiendo el orden inverso al usado previamente, para explicar la analogía entre improvisación jazzística y lenguaje oral.

Se puede construir una comparación secuencial, no sólo en lo relativo al habla, sino también en lo referente a cómo se desarrolla ese lenguaje musical, desconocido inicialmente por el receptor de esa información.

Así pues, el paralelismo en la idea expresada considerando el lenguaje como un vehículo de transporte al mismo tiempo que el objeto transportado, tendría su equivalencia en el de la improvisación musical al considerar a ésta como un elemento generador de lenguaje, al tiempo que este lenguaje musical genera a su vez improvisación.

Consideramos explícito para ilustrar este paralelismo recoger la siguiente cita:

*[...] even the freest improviser, far from creating ex nihilo, improvises against some sort of musical context [...] learning to improvise is often, in large part, learning to master that tradition. Jazz musicians [...] begin to learn to improvise by listening to and copying, from recordings or live performances, other player's musical phrases [...] many of which have long ago attained the status of formulae [...] Jazz players also learn to assimilate musical "rules" such as those concerning the appropriateness of certain scalar pattern to certain harmonic progressions, either explicitly, through a study of "music theory" or, less methodically, by developing an "ear" for the accepted idioms which the rules describe.*¹⁵⁹

Siguiendo con la ósmosis entre improvisación y lenguaje musical, generándose mutuamente el uno al otro, conviene recordar que *los improvisadores de Jazz deben manejar una serie de figuras musicales y frases con las cuales puedan gradualmente aprender a construir solos por ellos mismos*¹⁶⁰.

La siguiente fase del recorrido sería un proceso evolutivo que va ligado al desarrollo del conocimiento específico referido a la música improvisada. Así, los improvisadores jazzísticos no improvisan de la nada; tienen un repertorio de formas musicales (por ejemplo la estructura básica del *12 bars blues* o temas *standard*). Partiendo de una metodología tradicional, llegan a dominar un repertorio de frases musicales y de ellas,

¹⁵⁹ " [...] el improvisador más libre, lejos de crear ex nihilo, improvisa contra un tipo de contexto musical. [...] aprender a improvisar es, en gran parte, aprender a controlar esa tradición. Los músicos de Jazz [...] comienzan a aprender escuchando y copiando, de grabaciones o conciertos, las frases musicales de otros músicos [...] los cuales han obtenido hace tiempo el estatus de fórmula [...] Los músicos de Jazz también aprenden a asimilar "reglas" musicales como aquellas que conciernen a lo apropiado de ciertos patrones de escalas sobre determinadas progresiones armónicas, explícitamente, a través del estudio de "teoría musical" o, menos metódicamente, desarrollando el oído para las convenciones aceptadas que las "reglas" describen." En ALPERSON, P. (1984): Op. cit. p. 22.

¹⁶⁰ BROWN, L. B. (2000): Op. cit. p. 115.

gradualmente, aprenden a *verbalizar* las suyas propias.¹⁶¹ De este modo, queda claro que los motivos e ideas musicales que configuran el vocabulario jazzístico fueron creados, previamente, por alguien¹⁶².

En efecto, en los orígenes y en la época de nuestra investigación, hubo músicos que habían adquirido la habilidad de improvisar sin haber racionalizado este procedimiento. Llegaría un momento en que algunos de ellos comenzaron a tomar conciencia de sus carencias y a interesarse por el estudio de la armonía y las modulaciones, como, por ejemplo, Duke Ellington o Art Tatum. Esto demuestra que los avances realizados en el campo de la composición jazzística condicionaron el desarrollo de la improvisación¹⁶³.

Analicemos la equivalencia entre el lenguaje oral como elemento de transmisión y la improvisación, requiriendo ambos de un conocimiento específico. Con respecto a esta equivalencia consideramos ilustrativo el que ciertos solistas tenían que repetir su *solo* (originalmente improvisado) nota a nota, ya que se había convertido en un éxito de ventas y su improvisación original necesitaba ser *conservada, congelada*, por presiones comerciales evidentes¹⁶⁴. De este modo, algunos de los fragmentos improvisados que tienden a repetirse permiten enlazar directamente la improvisación con la tradición evolutiva jazzística¹⁶⁵. Como indica James Lincoln Collier, *la mayoría del Jazz está arraigado en un vocabulario básico más que en un “todo vale” ilimitado*¹⁶⁶.

Si el hecho de hablar requiere de un aprendizaje para poder improvisar, es imprescindible poseer cierta preparación previa. *La presencia de algunas figuras familiares o frases en la improvisación jazzística no convierten al músico en un mero imitador. El lenguaje del Jazz incluye muchos patrones ensayados, algunos de los cuales son especialmente versátiles*

¹⁶¹ BROWN, L. B. (1996): Op. cit. p. 354.

¹⁶² JOHNSON – LAIRD, P.N. (2002): Op. cit. p. 430.

¹⁶³ DEVEAUX, S. (1997) : Op. cit. p. 67.

¹⁶⁴ BROWN, L. B. (2000): Op. cit. p. 120.

¹⁶⁵ BROWN, R. (1981): Op. cit. p. 23.

¹⁶⁶ STERRITT, D. (2000): Op. cit. p. 166.

*gracias a su neutralidad armónica*¹⁶⁷. Aprender a improvisar requiere en gran parte, un duro trabajo que consiste en adquirir *constraints*¹⁶⁸ rítmicos y armónicos, constituidos con los mismos elementos de la música tonal (altura, timbre, acordes, intensidades y duraciones).¹⁶⁹

Del mismo modo que hemos considerado que el lenguaje hablado no es un acto completamente espontáneo, la improvisación tampoco prescinde de una tradición previa. A la hora de hablar, usamos determinadas fórmulas o parámetros mentales, de la misma manera que un solista utiliza elementos del lenguaje *improvisatorio* jazzístico. Por tanto, un músico fuera de la tradición jazzística se encuentra en la misma situación de desventaja que el hablante de una lengua que le resulta extranjera y que carece del suficiente contacto con el nuevo léxico¹⁷⁰.

Volvamos al punto de partida que realizamos en su momento a la inversa, donde establecíamos una analogía entre el lenguaje oral y la improvisación jazzística.

Igual que en el lenguaje oral utilizamos frases, matices expresivos, modulaciones de la voz, silencios elocuentes... *un solo improvisado de Jazz está conformado por frases, y una nota en una frase tiene cinco componentes: la altura, [...] tiempo con respecto a la estructura métrica del compás [...] intensidad, [...] una manera de articulación, [...] silencios que tienen una función particular [...]*.¹⁷¹

A modo de conclusión, podría haber quien pensase que los improvisadores no pueden realmente improvisar. Pero, aún admitiendo que toda la música improvisada estuviera construida por fórmulas de átomos musicales, tendríamos que reconocer que los

¹⁶⁷ BROWN, R. (1981): Op. cit. p. 24.

¹⁶⁸ *Constraints*: Pequeñas estructuras prefijadas.

¹⁶⁹ JOHNSON – LAIRD, P.N. (2002): Op. cit. p. 420.

¹⁷⁰ MACKENZIE, I. Improvisation, Creativity, and Formulaic Language. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 173-179. p. 175.

¹⁷¹ JOHNSON – LAIRD, P.N. (2002): Op. cit. p. 430.

improvisadores son músicos que deciden en el acto, en ese mismo instante, la manera de secuenciar dichas partículas.¹⁷²

Siguiendo con esta idea, muchos autores, como Michael Silk, considerando la naturaleza *improvisatoria* del Jazz, lo razonan haciéndola equivalente a una forma más o menos estandarizada, temática, propia o similar a la de una composición poética¹⁷³.

Cuando un músico improvisa en una actuación ante un público está creando algo. Pero cabe preguntarse: ¿qué es lo que está produciendo?; ¿estamos ante la dicotomía conceptual de considerarlo improvisador o compositor?

Para no extendernos en una polémica ampliamente trabajada por muchos autores, podríamos definir a un improvisador como a aquél que *produce una estructura secuencial de sonidos*¹⁷⁴. Puede que ésta sea una apreciación excesivamente fría, calculadamente aséptica, que despoja al concepto de improvisación de cualquier contenido artístico.

La improvisación puede ostentar con pleno derecho el ser una categoría artística, ya que su realización supone una creación dentro del espectro musical, por muy abstracto que sea su soporte y lo tremendamente efímero de su esencia. Contemplar en este rango lo que es la improvisación, repercute positivamente en la pretensión de legitimar al Jazz como otro tipo de arte musical, mucho más que la mera consideración de ser otro tipo de composición.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que todos los argumentos y exposiciones recogidos en las páginas de la presente tesis doctoral han dejado suficientemente demostrada la existencia de un lenguaje musical específico y muy elaborado, tanto artística como técnicamente, vinculado a la improvisación jazzística, alcanzando en ésta un nivel de sofisticación tal como nunca se había producido anteriormente en la Historia de la Música.

¹⁷² BROWN, L. B. (1996): Op. cit. p. 354.

¹⁷³ MACKENZIE, I. (2000): Op. cit. p. 177.

¹⁷⁴ ALPERSON, P. (1984): Op. cit. p. 21.

Body and soul

Es relativamente frecuente olvidar que el espacio donde tuvo lugar el desarrollo de la improvisación, y por consiguiente el desarrollo del lenguaje *improvisatorio*, fue el corpus de temas populares (comerciales). Estas composiciones estaban diseñadas para ser éxitos de venta y para abarrotar las pistas de baile, ya fueran números rápidos o baladas.

De entre todos los éxitos que surgieron a partir de 1930, *Body and Soul* es uno de los más destacados y celebrados. Fue escrito por Johnny Green, un autor y director de Hollywood, e inicialmente destinado a Gertrude Lawrence¹⁷⁵. El tema fue popularizado por Paul Whiteman y su orquesta, con Jack Fulton a la voz en 1930, el mismo año de su composición. La consolidación del tema se produjo cuando comenzó a formar parte del musical de Broadway *Three's a Crowd*, el cual se representaría en 272 ocasiones, siendo la voz principal Libby Holman.

Uno de los aspectos que dota de más interés a esta canción es el hecho de su popularidad entre público y músicos al mismo tiempo. El gusto de los primeros improvisadores por este tema viene unido a la relativamente compleja estructura armónica que contiene, con pasos por varias tonalidades y modulaciones no demasiado habituales para la época. Además, uno de los máximos exponentes del desarrollo del vocabulario específico del Jazz, Coleman Hawkins, popularizó e inauguró un nuevo horizonte de posibilidades con la grabación y posterior éxito de su versión de 1939.

Que un tema instrumental con un solo de 64 compases, muy alejado de la melodía original, se convirtiera en un éxito de ventas era algo completamente inesperado, hasta para el propio Hawkins¹⁷⁶. Gracias a su difusión, las repercusiones posteriores fueron tremendas, especialmente en la comunidad jazzística, ya que se establecieron y se solidificaron los pilares estéticos del arte *improvisatorio* sobre los que se sustenta gran parte de la realidad que hoy conocemos como Jazz.

¹⁷⁵ WILDER, A. (1972): Op. cit. p. 427.

¹⁷⁶ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 98.

La elección de este tema para nuestro análisis es algo estrechamente ligado a todos estos factores ya citados. El gusto por este tipo de estructuras complejas deja entrever un paulatino cambio de mentalidad y una tendencia a avanzar a base de generar contextos complejos de improvisación. Toda esa inquietud musical y el deseo interno de algunos músicos por dejar de ser meros gregarios al servicio de las orquestas de *Swing*, culminaron con la exitosa representación de Hawkins, que inmediatamente se convirtió en seña de identidad del Jazz¹⁷⁷ y su concepto de aproximación intelectual a la improvisación, que caló profundamente en sus seguidores y músicos coetáneos.

*Self – taught musicians typically felt most comfortable playing in a handful of favorite keys, and at the lower reaches of the profession nothing more might be required. But a rising professional was sure to encounter situations that demanded a fluid grasp of almost any key: accompanying singers, reading difficult charts for floor shows, or playing tunes with sudden, distant modulations, such as “Body and Soul” or “Cherokee”.*¹⁷⁸

Otro factor determinante que ha provocado la elección de esta pieza para el estudio del desarrollo del lenguaje *improvisatorio* viene ligado, sin duda, a la popularidad mencionada previamente. Ha sido uno de los temas grabados más veces en la historia del Jazz. Entre todas las grabaciones disponibles entre 1935 y 1945, encontramos versiones de los principales implicados en el establecimiento del vocabulario jazzístico, en un contexto exigente que exprime al máximo los recursos y habilidades de cada músico concreto. Es destacable el aumento de grabaciones instrumentales del tema tras la ejecución de Hawkins, aunque en la década de los 30 también encontramos información variada e interesante.

¹⁷⁷ WILDER, A. (1972): Op. cit. p. 427.

¹⁷⁸ “Los músicos autodidactas se sentían más cómodos típicamente tocando en un puñado de tonalidades favoritas, y en el más bajo alcance de la profesión nada más era requerido. Pero un profesional en crecimiento estaba seguro que iba a encontrar situaciones que demandaban la comprensión de casi todas las claves: acompañando a cantantes, leyendo partituras difíciles en espectáculos en vivo, o tocando temas con modulaciones distantes y repentinas, como “Body and Soul” o “Cherokee”.” En DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. pp. 214 – 215.

Un último elemento viene relacionado con la naturaleza interna del tema. El hecho de ser una balada, con tempo lento, propicia la no utilización de fórmulas *improvisatorias*, mucho más numerosas en temas rápidos, debido a la velocidad a la que se van sucediendo los acordes que conforman la progresión¹⁷⁹. A tempos moderados, la mente del improvisador tiene más margen de reacción para la búsqueda y desarrollo de distintas posibilidades armónicas. Al producirse los cambios de acorde de manera más pausada, las interconexiones, notas comunes, sustituciones y posibles escalas aplicables aparecen más nítidas y de más sencilla aplicación por parte del ejecutante, a la vez que requieren de un mayor uso de sus habilidades y capacidades creativas.

Standards

Antes de emprender el análisis armónico de nuestro tema, *Body and Soul*, cabría aclarar y delimitar el término *standard*, así como la procedencia y naturaleza de estos *mapas armónicos* sobre los cuales se desarrolló gran parte del arte *improvisatorio* jazzístico y su vocabulario básico.

Muchas de las canciones que conformaban el repertorio jazzístico, hasta el advenimiento del *Bebop*, eran temas populares o popularizados, piezas integrantes de la música de mercado de la época. Muchos de esos temas eran utilizados indistintamente por los artistas del momento, independientemente de su estilo u objetivos comerciales.

De forma natural, los músicos integrantes en la tradición jazzística que ejercían su profesión en las *big bands*, comenzaron a sentirse limitados, encerrados en las rígidas líneas melódicas trazadas por los arreglistas de las grandes orquestas, en un ejercicio lógico para organizar la actuación y participación de todos los músicos implicados. Conforme avanzaban los años, la naturaleza intrínseca del Jazz como música libre, comenzaba a abrirse paso a través de sus propios intérpretes. Los espacios reservados

¹⁷⁹ (H. Martin, entrevista personal, 16 de abril de 2008).

para los solos en el contexto *big band* eran cada vez menores, pero el repertorio se consolidaba y los músicos buscaban otras salidas:

*What happens when a musician like this must improvise on an old standard that has only such harmonies as it was customary to use in dance music twenty years ago? The soloist asks the accompanying pianist to remodel the old theme's harmony [...]. This harmonic rejuvenation [...] is generally enough to place the piece within the modern improviser's range. Some pieces that prove especially resistant to this kind of rejuvenation are abandoned once and for all. Often, this treatment becomes traditional in turn, so that the original harmonies are forgotten. Since Hawkins, Body and Soul is no longer played with the harmonies indicated by Green, its composer.*¹⁸⁰

Gracias al concurso de las distintas generaciones de integrantes de la comunidad del Jazz, se fueron conformando ciertos elementos armónicos, melódicos y rítmicos. Y comenzaron a redactarse partituras no oficiales, en las cuales se contenía la melodía *original* del tema y la secuencia de acordes, que había sido adaptada o enriquecida por los jazzistas a través del tiempo, puesto que la propia evolución de la improvisación y el vocabulario jazzístico había roto con los moldes establecidos por los compositores de aquellas piezas.

Por utilizar otro tipo de analogía, a la que hemos aludido en distintas ocasiones a lo largo de esta investigación, el mapa había ganado en concreción y detalle, tras numerosos viajes y rutas alternativas, a través del territorio armónico de aquellas piezas auto – canonizadas como *standards*.

Con el nacimiento del *standard* también se *estandarizaron* ciertos procesos. Disponer de un mapa y una conciencia común sobre cómo utilizarlo nutrió a la cultura de la *Jam Session*, lo que repercutió, beneficiosa aunque indirectamente, en el Jazz.

¹⁸⁰ “¿Qué ocurre cuando un músico como éste improvisa sobre un viejo estándar que solo contiene armonías que se acostumbraban a usar en la música de baile hace 20 años? El solista le pide al pianista acompañante que remodele la armonía del viejo tema [...] Este rejuvenecimiento armónico [...] es generalmente suficiente para ubicar la pieza en el rango del improvisador. Algunas piezas que presentan cierta resistencia a este tipo de rejuvenecimiento son abandonadas de una vez por todas. A menudo, este tratamiento se convierte en tradicional, de modo que las armonías originales son olvidadas. Desde Hawkins, *Body and Soul* nunca más fue tocada con las armonías indicadas por Green, su compositor.” En HODEIR, A. (1956). op. cit. p. 150.

*According to the canonical model, a jazz number has five parts. These are the introduction, the head (a section in which the melody is stated), the improvisations, the recapitulation of the head, and the ending.*¹⁸¹

Con el tiempo, se fueron recopilando partituras que circulaban de manera clandestina con este nuevo formato, a la vez que se iba estableciendo la práctica. A principios de los 70, se procedió, de forma anónima, a unificar todos estos *standards* en una publicación que se encontraba al margen de la legalidad al no pagar derechos de autor por los temas contenidos. Se denominó *Real Book* y, aunque hay distintas hipótesis y planteamientos con respecto a sus *creadores*, no han salido a la luz nombres concretos que asuman seriamente su autoría.

En estos *standards* se reflejan años de evolución jazzística, ya que se recogen en sus páginas planteamientos armónicos recurrentes, giros concretos en las melodías, tempos u otro tipo de detalles efectivos. Este proceso de *recomposición* o, quizá mejor, *estandarización*, es otro elemento de gran interés en la evolución del estilo jazzístico, ya que refleja cómo la creatividad y el uso libre e intelectual de la armonía han propiciado una nueva forma de arte, un nuevo planteamiento propio del siglo XX que no ha gozado del suficiente reconocimiento artístico.

Sin lugar a dudas, el *standard* es un elemento que provee instrucciones para la creación de una *performance* artística¹⁸². Otras formas de arte han tenido su oportunidad, pero la música, como en tantas ocasiones a lo largo de la historia, no ha sido valorada en toda su extensión como expresión cultural. ¿Por qué motivo se sigue repitiendo esta situación? ¿Cuál es la barrera invisible que separa a la música del resto de las artes?

Sea cual sea la respuesta, puede que la llegada del fonógrafo (que tuvo una función determinante en el desarrollo de la música en general, y del Jazz en particular) no sólo

¹⁸¹ “De acuerdo con el modelo canónico, un número de Jazz tiene 5 partes. Éstas son la introducción, el tema (una sección en la que la melodía es establecida), las improvisaciones, la recapitulación del tema y el final.” En YOUNG, J.O. & MATHESON, C. (2000): Op. cit. p. 129.

¹⁸² Ibid. p. 126.

permitiera la captación de ciertos elementos resistentes a la notación, como la dinámica, las inflexiones tonales o la propia frescura de un solo irrepetible,¹⁸³ sino que también trajo consigo la comercialización y la devaluación de la música.

La pregunta es ¿conseguirá liberarse la música de este lastre consistente en no ser correctamente valorada en su momento, teniendo que esperar al paso del tiempo para obtener la categoría que se merece?

Análisis de la estructura armónica de Body and Soul

Body and Soul es un *standard* con una estructura sencilla y representativa de la música popular de la época. Consta de 32 compases divididos en cuatro secciones de 8 compases cada una, con una distribución A-A-B-A.

Centramos nuestro análisis en la sucesión de acordes que aparece en la mayoría de los libros de *standards* ya que, a grandes rasgos y con pequeñas variaciones, es en el plano armónico donde se sustenta la naturaleza del tema.

La tonalidad en la que se compuso originalmente y en la que se sigue interpretando es Re bemol Mayor, aunque lo más característico de esta obra es la poca estabilidad armónica que presenta, convirtiéndose así en tema apetecible por determinados músicos de la década de los 30 y principios de los 40, ya que no todos los integrantes de la cultura musical jazzística tenían las mismas inquietudes ni los mismos intereses a nivel musical y artístico.

¹⁸³ STERRITT, D. (2000): Op. cit. p. 165.

Análisis armónico de la sección A de *Body and Soul*

Dominante secundario
 Db Mayor (Re b Mayor)
 Sustitución Tritono
 Sustitución con función de dominante secundario

Ebm7 Bb7(b9) Ebm7 D7 Dbmaj7 Gb7 Fm7 Eo7
 iim7 VI7 iim7 bII7 Imaj7 IV7 iiim7 biii°7

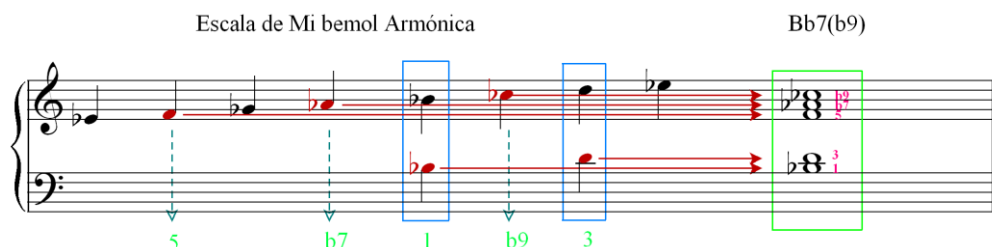
Breve paso por el relativo menor

5 Ebm7 Cm7b5 F7 Bbm7 Eb7 Ebm7 Ab7 Db6
 iim7 viim7b5 III7 viim7 II7 iim7 V7 I6

Fuente: Elaboración propia

La sección A, cuya tonalidad central es Re bemol Mayor, arranca en un acorde de segundo grado, cuya función es ligeramente ficticia. El marco armónico donde se establecen estos primeros momentos del tema parece estar más cerca de Mi bemol armónica que de Re bemol Mayor. La dominante de este segundo grado, secundaria dentro del contexto tonal de Re bemol, tiene aun más fuerza al ser generalmente representada con la b9, y auditivamente ubica al oyente en el entorno tonal de Mi bemol menor en su variante armónica:

Formación de Bb7(b9) a través de la escala de Mi bemol Armónica



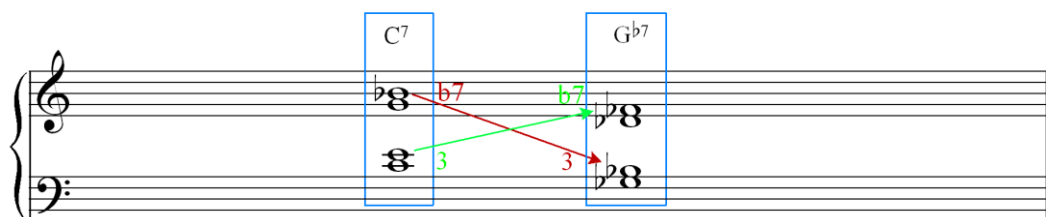
Fuente: Elaboración propia

Cuando nuestros oídos están perfectamente posicionados y aceptan el Mi bemol como centro tonal, aparece el centro real del tema, precedido por una sustitución de tritono que rompe la estabilidad que se había generado en el primer compás con la rotundidad de un i – V7 – i menor.

Esta llegada al equilibrio del centro tonal no dura demasiado, ya que el siguiente acorde que surge es Gb7, cuarto grado. Tiene función de dominante, cuando por su ubicación en la tonalidad le correspondería ser Mayor séptima (cuarto grado). El por qué de este nuevo color armónico puede ser la sustitución por tritono de la dominante secundaria del acorde de destino en el siguiente compás, Fa menor. A Fa le correspondería C7, pero en su lugar aparece Gb7, dotando de más interés a la pieza, que en tan sólo tres compases analizados no presenta continuidad armónica desde el punto de vista diatónico.

Sustitución de tritono en la estructura de *Body and Soul*

Sustitución de tritonos C7/Gb7



Fuente: Elaboración propia

Este último acorde resuelve en Fm7, tercer grado de nuestra tonalidad central, pero la armonía sigue su descenso cromático y el siguiente acorde vuelve de nuevo a alejarse de parámetros meramente tonales. Eo7 se convierte en el sustituto de la dominante secundaria del segundo grado y es precisamente ahí adonde se dirige.

En el sexto compás se produce un clarísimo ii – V – i menor, con el acorde de Fa convertido en dominante, es decir, con el La desposeído del bemol que le otorgaba la tonalidad original, ubicándonos de nuevo en terreno menor armónico o menor melódico, con casi toda probabilidad. Es además, el primer II – V – I completo y sin sustituciones que aparece en toda la pieza. Esto hace que la atmósfera se centre y se acerque de manera más convincente al entorno tonal Re bemol Mayor y Si bemol menor, su relativo.

Los últimos tres acordes del séptimo compás se suceden sobre cada una de las últimas tres negras, presentando la única anomalía tonal del II7, aunque rápidamente cambie a un más natural iim7, para pasar a la dominante y resolver, en el último compás en la tónica original, Db.

Como se puede observar en esta sección, la armonía se mueve en diversas direcciones, omitiendo la fórmula definitoria del II – V – I hasta el final, resolviendo no sólo la tensión dominante – tónica final, sino toda la tensión transversal y ambigüedad tonal acumulada durante estos ocho compases.

La segunda sección o puente, arranca en una tonalidad cercana en altura pero distinta en número de alteraciones. De un lejano Re bemol Mayor, con cinco bemoles en su armadura, nos trasladamos a Re Mayor, medio tono más agudo, con Fa y Do sostenidos. En los primeros cuatro compases, en los que dicha tonalidad se establece de manera bastante sólida, se registra un curioso giro que le da interés armónico sin forzar a la melodía a salir del marco tonal en el que se encuentra.

Análisis armónico de la sección B de *Body and Soul*

D Mayor (Re Mayor)

iiim V7 de F

Dmaj7 Em7 D Gm7 C7 F#m7 Bm7 Em7 A7 Dmaj7

IMaj7 iim7 I ivm7 bvii7 iiim7 vim7 iim7 V7 Imaj7

C Mayor (C Mayor)

Transición

5 Dm7 G7 Cmaj7 Eb7 Dm7 G7 C7 B7 Bb7

iim7 V7 I biiio iim7 V7 Ib

Sustituto de A7

Fuente: Elaboración propia

En el segundo compás de esta sección, tras el acorde de la tónica, reforzado por la presencia de ésta también en la melodía, el acorde que aparece es el que correspondería al cuarto grado, pero en vez de mayor séptima, lo lógico de acuerdo con la tonalidad de Re mayor, lo hace en modo menor. Aunque la aparición del cuarto grado de esta forma es algo generalmente aceptado y bastante fácil de encontrar en este tipo de representaciones musicales, lo que realmente llama la atención es cómo continúa la secuencia y cómo resuelve, en el sentido más amplio de la palabra. Este Gm7 se adjudica una función de iim7 y va precedido del V7 que le correspondería en la estructura ii – V – I (i), C7.

La lógica impondría resolver en Fa, ya fuera mayor o menor. O quizá en Re menor, lo que tampoco habría sido descabellado. Pero entre todas las opciones, sorprende la elección y el destino final del giro: un F#–7, dentro del marco tonal inicial, siendo tercer grado, pero a medio tono por encima del lugar donde la lógica del movimiento armónico se dirigía.

Durante ese compás, se asienta la tonalidad a base de pasar por todos los grados menores y por la dominante, para resolver en el cuarto compás en Re mayor.

En los siguientes cuatro compases se produce un viaje a otra tonalidad, esta vez Do Mayor. La manera de enlazarlas es relativamente sencilla. La nota sobre la que se genera el acorde es la misma que construyó el acorde del compás previo, pero en lugar de ser mayor séptima, es menor séptima; y en lugar de tener una función central de tónica, se convierte en segundo grado para establecer rápidamente la tonalidad previamente mencionada con un claro ii – V – I mayor.

De nuevo se utiliza el recurso de sustituir una dominante secundaria por un acorde disminuido en el compás sexto. Aquí, Ebo7 hace la función de A7, que a su vez se dirige de nuevo a Dm7, y éste, a G7.

Pero de nuevo, la resolución rompe con los parámetros establecidos o popularizados. Cuando el acorde objetivo de G7 habría sido CMaj7 (o menor, en su defecto), se llega a una sucesión de acordes de 7 encabezada por C7, que descienden cromáticamente hasta alcanzar Bb7 y establecer así el enlace de nuevo con la parte A, cerrando el ciclo de 32 compases en los que se estructura la pieza.

Nota a las transcripciones

Antes de emprender nuestro análisis, queremos aclarar que el proceso de transcripción y digitalización de las piezas ha venido determinado por la perspectiva planteada al principio de la investigación. El sistema de notación europea presenta la incapacidad de registrar determinados parámetros, aunque dispone de símbolos y recursos para acercarse al significado de elementos más complejos del lenguaje musical.

Sin ánimo de desmerecer otras transcripciones, mucho más ricas en detalles y elementos, las nuestras se basan en la melodía y en el ritmo más básico, ya que nuestro objeto de interés es la aplicación de realidades armónicas desarrolladas de forma melódica sobre acordes establecidos, sus relaciones y la nueva realidad armónica resultante.

Por lo tanto, aunque hemos intentado ser lo más exhaustivos y estrictos con las grabaciones obtenidas, no hemos querido reflejar dinámicas, fraseos o *atresillamientos*, por no oscurecer la percepción de la melodía sobre la armonía, relación que sido el auténtico foco de interés del análisis desarrollado a continuación.

*[...] once the music was written down, the special feeling, something essential was lost. Not even Dizzy [Gillespie], who came closest to writing down jazz music, could do it successfully. Dizzy had to go up on the bandstand and demonstrate with his horn what he wanted... How can you write down a feeling? [...]*¹⁸⁴

Esta afirmación, desde nuestro punto de vista, no sólo tiene validez en el Jazz, que depende de las grabaciones para apoyar las diferentes versiones transcritas, sino que es extensible a cualquier tipo de música. Las limitaciones del sistema *diagramático* que ofrece la notación común son evidentes; en la era tecnológica en la que nos encontramos, el estudio de cualquier música, a través de una representación *muda*, carece de todo sentido.

¹⁸⁴ “[...] una vez que la música fuera escrita, el sentimiento especial, algo esencial se pierde. Ni siquiera Dizzy [Gillespie], que estuvo cerca de escribir música de Jazz, no pudo hacerlo con éxito. Dizzy tenía que subirse al stand de la banda y demostrar con su trompeta qué quería... ¿Cómo puedes escribir un sentimiento? [...] ” Palabras del baterista Kenny Clarke en 1986, recogidas en VOIGT, J. & RITT C. (1991): Op. cit. p. 635.

CAPÍTULO III

Análisis

CAPÍTULO III: ANÁLISIS

Este Capítulo contiene el trabajo más importante de la tesis doctoral, tanto en lo técnico – musical como en lo metodológico, ya que en él se analizan las transcripciones de todas las grabaciones recogidas del tema *Body and Soul*, así como de sus sustitutos puntuales. La finalidad ha sido conseguir recrear, de forma íntegra, todo el ambiente sonoro del lenguaje improvisatorio jazzístico en la cronología seleccionada, evitando perder la más mínima pincelada.

Por otra parte, queremos destacar la gran importancia contenida en la música transcrita y analizada en estas páginas. En ellas radica el germen de las conclusiones finales con las que hemos cerrado la presente tesis: las innovaciones producidas en el lenguaje melódico – armónico de la improvisación jazzística. Afirmaciones demostradas que, hasta el momento, no hemos encontrado recogidas en ninguna de las fuentes bibliográficas existentes. Así, dichas novedades se convierten en nuestra contribución personal al gran universo de la investigación sobre Jazz.

Era necesario organizar, siguiendo una estructura interna que fuera lógica y coherente, la gran cantidad de grabaciones recogidas para su transcripción y posterior análisis, en busca de los cambios e innovaciones producidos en el lenguaje jazzístico de esta década. Evidentemente, no era igual el sonido y los recursos utilizados alrededor de 1935 que aquellos producidos en la primera mitad de la década de los 40. Por tanto, fue necesario realizar varias escuchas atentas que nos permitieron obtener una segmentación congruente, la cual no obedecía a hechos históricos generales, sino que eran reclamados por el Jazz y sus propias circunstancias *circa musicae*.

Así, nos encontramos con una división cronológica claramente establecida en tres bloques: de 1935 a 1938; de 1939 a 1941; de 1942 a 1944, quedándose el año 1945 como un pequeño broche o epílogo a toda esta década plagada de cambios e innovaciones surgidos en el seno del Jazz. Sin olvidar que estamos engarzando diferentes eslabones unidos de

una misma cadena, ya que el final de un bloque enlaza directamente con el inicio del siguiente, nos surge el obligado interrogante: ¿cuáles fueron las causas, vinculadas con sucesos musicales, que nos llevaron a realizar esta parcelación del tiempo? Pasamos a dar respuesta a esta pregunta.

1935 – 1938: Comienza con el gran éxito alcanzado por Benny Goodman en Los Ángeles, dando inicio a la etapa dorada del Jazz, que pasa a ser la *música de moda*. Finaliza en 1938, con el salto simbólico del Jazz a escenarios tradicionalmente reservados a la música clásica, con la histórica actuación de la banda de Benny Goodman en el Carnegie Hall de Nueva York, ratificando la posición preeminente que el Jazz había alcanzado en la sociedad americana del momento.

1939 – 1941: El año de partida se debe al gran éxito obtenido por Coleman Hawkins con su interpretación de nuestro tema, *Body and Soul*. Fue tal el impacto causado que su repercusión se dejó sentir en diferentes aspectos de la vida musical: convirtió el tema en un gran éxito, de gran divulgación, que gozó del favor de crítica, músicos y público; impulsó al Jazz instrumental, difundió un planteamiento más cerebral en la improvisación y posicionó al saxo tenor en el mapa jazzístico. El precio a pagar fue permanecer atado a aquella soberbia interpretación, sin poder liberarse de ella. Respecto a 1941, fue cuando se produjeron las famosas grabaciones de las jam session en los históricos locales Minton's y Monroe's, a cargo de Jerry Newman con su equipo de grabación amateur, en lo que Morgenstern denominó como *un viaje en el tiempo*.

1942 – 1944: Este segmento temporal queda marcado por la huelga del sindicato de músicos. Es cierto que este hecho hizo disminuir la producción de grabaciones en ese periodo, pero no ha imposibilitado el poder obtener el suficiente número de grabaciones correspondientes a estos años para continuar con el mismo nivel científico sostenido durante los años anteriores. Por tanto, ha sido posible recabar la información necesaria, la cual procede tanto de las grabaciones realizadas por parte de aficionados durante diversas jam sessions como de algunas emisiones radiofónicas conservadas.

1945: Termina la Segunda Guerra Mundial. El mundo parece entrar en una nueva época. También el Jazz termina una edad e inicia otra de sus grandes etapas: el *Bebop*. Pero, lógicamente, este paso no se produce rápidamente y de una manera radical, por lo aún hemos rastreado influencias de la década que finalizaba entre los indicios observados en los años inmediatamente anteriores y que ya anticipaban la eclosión de lo que sería el *Bop*.

1935 – 1938: La génesis del Jazz Moderno

Sinopsis

En la época que vamos a tratar seguidamente, destaca, en primer lugar, el de sobra conocido hecho de la paradoja de haber sido el Jazz catapultado a la fama y convertido en un fenómeno de masas por un músico blanco, Benny Goodman, cuando, en realidad, esta música hundía sus raíces en la cultura afroamericana, estando sus primeros años en manos de músicos negros. Aún así, esta gran difusión experimentada por el Jazz proporcionó un aumento de puestos de trabajo para estos músicos de color. Todo esto a pesar de las restricciones sociales sufridas por la población negra en general, ya que la segregación racial seguía estando muy arraigada entre la sociedad norteamericana.

Otro aspecto destacable es que los músicos de Jazz todavía no habían alcanzado el estatus de artistas, siendo considerados por el público como meros portadores de entretenimiento. Esta situación fue aceptada, inicialmente y de forma natural, por la mayor parte de los instrumentistas de la época, quienes se sentían afortunados al poder desempeñar una actividad profesional como músicos, algo impensable algunos años atrás. Sin embargo, sí existía la figura del solista, músico destacado dentro de la orquesta, que buscaba en la realización de sus solos un virtuosismo lleno de espectacularidad, en lugar de dotarlo de un contenido musical más profundo y menos exuberante.

En este contexto, descrito brevemente, vamos a comentar las figuras vinculadas con las versiones de *Body and Soul* analizadas y pertenecientes a esta época, añadiendo trazos históricos y biográficos para comprender tanto el punto de partida como las diversas innovaciones producidas hasta terminar esta primera acotación temporal.

Henry "Red" Allen. 1935-04-29. Body and Soul

Henry "Red" Allen (1908 – 1967) nace en Algiers, un suburbio de Nueva Orleans, en el seno de una familia musical el 7 de enero de 1908. Durante la década de los años 20, al igual que la mayoría de los músicos de Jazz, se vio obligado a cambiar frecuentemente de residencia por distintos puntos del país según surgían contratos con diferentes formaciones y bandas. Así, en esta etapa inicial de su carrera musical marcada por la gran movilidad geográfica, destaca, en 1927 su participación en la banda de King Oliver, que había firmado un contrato de varios meses de duración para actuar en el Savoy Ballroom de Nueva York¹⁸⁵.

Tras esta primera estancia neoyorquina regresó a Nueva Orleans, donde siguió tocando en diversas formaciones, hasta que recibió una oferta de la compañía *Victor* para realizar una serie de grabaciones figurando como artista principal. Esta oferta, junto con la posibilidad de formar parte de la orquesta de Luis Russell, le llevó a regresar a la Gran Manzana en 1929. Allí permaneció, con la orquesta de Russell, hasta 1933, año en el que pasó a la orquesta de Fletcher Henderson tras haberse consolidado como un solista de renombre a pesar de su juventud. En septiembre de 1934, Allen abandonó la banda de Henderson para unirse a la Mills Blue Rhythm Band, permaneciendo en ella hasta 1937. Fue durante estos años, entre 1934 y 1937, cuando se grabaron las dos versiones de *Body and Soul* que hemos localizado y analizado, aunque sólo en la segunda de ellas, la más tardía en el tiempo, encontramos a miembros de la Mills Blue Rhythm Band.

¹⁸⁵ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 618.

La primera de estas dos versiones de *Body and Soul* fue grabada el 29 de abril de 1935 en Nueva York, para un disco titulado *Henry Allen and His Orchestra*. En esta banda encontramos a músicos de gran envergadura y de especial trascendencia futura para nuestro estudio, como es el caso Chu Berry. Esta grabación significó la primera para el sello *Vocalion* realizada por Allen bajo su propio nombre; en ella ejecuta dos solos de trompeta además de la parte vocal del tema.

Tras dos compases de introducción en los que la orquesta establece el centro tonal (i – vi – ii – V) en Si mayor, un tono más grave que la versión original construida sobre Re bemol mayor, “Red” Allen improvisa un *chorus* sobre la estructura completa antes de ejecutar la parte vocal. Para enlazar estas dos secciones, la banda mantiene un silencio durante dos compases durante los cuales el saxofonista tenor, Chu Berry, ejecuta una frase de enlace. La parte vocal, al igual que la instrumental, se produce sobre los 32 compases de la estructura original. Aunque la voz de Allen es más clara y menos rota que la de Armstrong, se pueden observar giros que muestran claramente la gran influencia que *Satchmo*¹⁸⁶ tenía sobre sus contemporáneos.

Tras esta parte vocal, se usa de nuevo la fórmula del enlace previamente llevada a cabo por el saxo tenor. En esta ocasión, la transición recae sobre el piano. Ésta ocurre a lo largo de cuatro compases completos, en los cuales se produce una modulación que desemboca en la sección B de la pieza, en la tonalidad de La mayor, y sobre la cual “Red” Allen vuelve a desempeñar su función de solista a lo largo de los 8 compases de la sección B y sobre 8 más de la sección A, terminando la pieza con una coda de alto contenido cromático dirigida a un La agudo con carácter conclusivo, también muy próximo a lo que podríamos llamar el “universo Armstrong”.

En lo relativo a aspectos melódico – armónicos y estilísticos, en esta grabación encontramos muchos de los usos establecidos en la época relativos a la improvisación. Por ejemplo, una de las constantes a lo largo de toda la ejecución es la inclusión de la doble

¹⁸⁶ *Satchmo* : Apodo que recibía Louis Armstrong.

tercera, menor y mayor, sobre la tónica. Este recurso proviene de la aplicación de la escala *pentatónica* menor sobre el sexto grado a la cual se le suma la llamada nota de *blues*:

350429 EJ1: Notas de blues (b3).



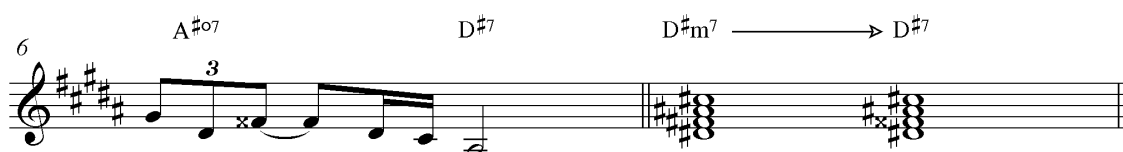
350429 EJ2: Escala de blues de Sol sostenido menor.



Esta ambigüedad tonal o doble tercera ha sido históricamente atribuida a la influencia del blues en etapas prematuras de la formación del propio Jazz como estilo y como lenguaje. Ejemplos de este planteamiento pueden ser encontrados a lo largo de toda la ejecución.

En el sexto compás se puede observar otro claro ejemplo de variación melódico – armónica. Allen modifica la tercera del acorde construido sobre el tercer grado (D # m7) con el fin de transformarlo en un acorde de dominante. Para ello, sustituye el Fa sostenido diatónico por un Fa doble sostenido, el cual genera la pretendida dominante secundaria que dirige la armonía del tema hacia el segundo grado menor:

350429 EJ3: Dominante secundaria.



El siguiente punto de interés lo encontramos en el compás 8, el último del primer paso por la parte A. Para enlazar armónicamente la sección con su repetición, de Si a Do sostenido menor séptima, se utiliza el acorde de paso Co7, que en cierto modo puede ser entendido como una extensión del dominante secundario G#7, al igual que ocurre en otras versiones tal y como refleja la estructura estándar establecida en tiempos más recientes. La presencia de un Fa natural en la melodía hace indicar el uso de la escala disminuida correspondiente al acorde utilizado:

350429 EJ4: Compás 8.



350429 EJ5: Escala disminuida de Do.



Los juegos cromáticos también están presentes en el vocabulario utilizado por “Red” Allen. En el compás 18 encontramos una interesante figura descendente con una intención y rítmica bastante avanzadas. Un poco más adelante, otra figura cromática que tiene como rango las notas Fa# y Sib se extiende a lo largo de varios compases subiendo progresivamente de velocidad. Por último, en el enlace entre el final de la sección B y el comienzo de la reposición de A, el trompetista también se sirve del recurso cromático, aplicando un juego simétrico en alturas pero desigual en ritmo, aunque igualmente efectivo, sobre una armonía que desciende también de forma cromática:

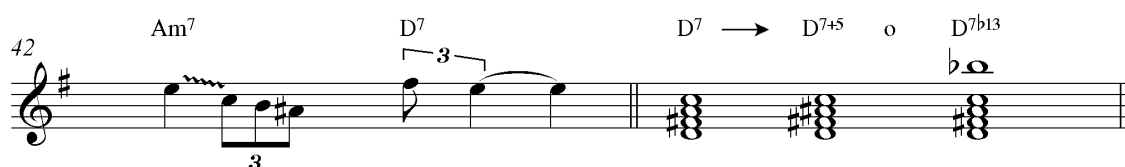
350429 EJ6: Compás 18.



En esta interpretación también encontramos superposiciones horizontales de acordes en forma de arpeggio. Un claro ejemplo se encuentra en el compás 35, en el que sobre el acorde de tónica Ab, Allen ejecuta un claro arpeggio de Fm7. Además, añade a la figura un Re becuadro, lo que sugiere un carácter *dórico* (de segundo grado) del propio Fa. Tres compases después se puede observar un acorde Mayor séptima desarrollado desde la propia séptima. Este será un recurso tremendamente utilizado en épocas posteriores, convirtiéndose en nota característica del vocabulario musical de Charlie Parker. Además será una constante en el resto de los análisis que hemos realizado correspondientes a versiones grabadas en años posteriores.

Como último elemento novedoso encontramos la superposición de una sexta menor o quinta aumentada sobre un acorde de dominante. Concretamente en el compás 42 aparece un La# sobre un acorde de D7. Se puede interpretar como la sustitución de la 5ª justa por una aumentada dentro del acorde (re-fa#-la#-do) o como un acorde de séptima con la sexta bemol (D7b13). Ambas opciones ejemplifican la riqueza de recursos melódico – armónicos en este estadio del desarrollo del vocabulario en la improvisación:

350429 EJ7: Compás 42.



En la coda final, más libre, Allen vuelve al recurso de los cromatismos para cerrar la pieza con un sol agudo al más puro estilo Armstrong. Pese al magnetismo estilístico producido por el trompetista de Nueva Orleans en todos sus contemporáneos, independientemente del instrumento, y a pesar también de los puntos en común entre ambos, se pueden observar ciertos elementos rítmicos y estilísticos ligeramente más avanzados. La conocida percepción de la sucesión en el linaje de la trompeta de Jazz suele ubicar a Allen en un punto intermedio entre Armstrong y Roy Eldridge. Cabe recordar el carácter competitivo de Eldridge, quien acusó a Allen de usar notas erróneas en la entrevista realizada por Dan

Morgenstern para el JOHP en 1982, aunque en realidad la gran diferencia reside en el concepto musical de cada intérprete. El hecho de que la influencia de Eldridge sobre Gillespie sea fácilmente detectable, probablemente por la tendencia virtuosística que les une, hace que sea relativamente sencillo anular la gran aportación de otros músicos como Allen o Red Stewart¹⁸⁷. El planteamiento de Roy Eldridge se sustentaba en un creciente interés por el conocimiento armónico y las aplicaciones que se desprendía de éste, mientras que Allen se veía movido por su instinto musical¹⁸⁸. Esto no quiere decir que el planteamiento ofrecido por “Red” Allen sea retrógrado o arcaico, sino que los planteamientos estéticos y estilísticos transcurrían por caminos diferentes. Esta pieza ofrece un completo panorama y se convierte en punto de partida de nuestro recorrido a través de *Body and Soul*, siendo el origen de todo el análisis completado por otras grabaciones correspondientes a este primer periodo, comprendido entre 1935 y 1938.

Teddy Wilson. 1935-07-13. Body and Soul

Tan solo unos meses después de la primera grabación que acabamos de comentar a cargo de “Red” Allen, nos encontramos con otra versión de *Body and Soul* en la que sería la primera sesión grabada por el trío de Benny Goodman¹⁸⁹. El pianista que le acompañó en todo este periodo de esplendor fue Teddy Wilson, un músico de Jazz atípico dada su preocupación y su interés por la formación y la técnica musical, más propia de los músicos *clásicos* o formalistas al estilo continental.

Wilson (1912 – 1986), nace en Austin (Texas) el 24 de noviembre de 1912. Sus padres, maestros de escuela, se preocuparon por facilitarle una amplia formación artística y así, durante su infancia, recibió clases de piano y de violín. En algún momento de su adolescencia comenzó a interesarse por el Jazz, al que se aproximó a través de las grabaciones de Earl Hines y Fats Waller. Entre 1929 y 1931 inicia su carrera como músico

¹⁸⁷ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 627.

¹⁸⁸ CHILTON, J. (1999): *Ride Red Ride*. London: Continuum, p. 76.

¹⁸⁹ PORTER, L. (1992): Op. cit. p. 140.

profesional de Jazz con la banda de Speed Webb, en la que coincidió con Roy Eldridge¹⁹⁰. En 1931 Wilson se mudó a Chicago, ciudad que fue determinante en su futuro como músico de Jazz. Por ejemplo, allí trabajó con algunos de los grandes jazzistas de la época, tales como Armstrong o Jimmie Noone. También sería en La Ciudad del Viento donde contactó con John Hammond¹⁹¹, el famoso crítico y cazatalentos del mundo del Jazz. Hammond alentó a Wilson para que se uniera a Benny Carter, lo que motivó que en septiembre de 1933 se trasladara a Nueva York, donde realizó varias grabaciones, acompañado tanto por orquesta como por agrupaciones más pequeñas, formando parte de la big band de Willie Bryant durante 1934 y parte de 1935.

El año 1935 sería determinante en la vida profesional de Wilson debido a dos acontecimientos de gran importancia. El primero consistió en que, tras establecerse en Nueva York, inició la grabación de unas sesiones bajo su nombre para el sello discográfico *Columbia Records*. Le acompañaba una banda donde la vocalista era Billie Holiday y los músicos que la componían eran Roy Eldridge, Ben Webster, Benny Goodman, John Kirby, John Trueheart y Cozy Cole. Estos contactos también se debieron a la intervención de John Hammond, quien realizó esfuerzos constantes y de gran magnitud con respecto a Wilson, además de con otras figuras centrales del mundo jazzístico de la época.

El segundo gran hecho que se produjo este año para nuestro pianista consistió en la oferta que recibió de Benny Goodman para participar en la constitución del *Benny Goodman Trio* junto al batería Gene Krupa y el propio Goodman al clarinete, marcando el hito de convertirse el primer músico negro que aparecía entre músicos blancos¹⁹², aunque la consolidación oficial de la banda se produjo en 1936. Gracias al establecimiento de este trío, se produjeron grabaciones históricas que supusieron el reconocimiento de Wilson como un excelente pianista de Jazz.

¹⁹⁰ ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Allen, Henry <Red>", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

¹⁹¹ PAULEY, J.: "Wilson, Teddy (Theodore Shaw)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso 12 de enero de 2010), <<http://www.jazz.com>>

¹⁹² ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Allen, Henry <Red>", (Último acceso 13 de marzo de 2008). Op. cit.

El 13 de julio de 1935 el recién formado trío registró en un estudio de Nueva York dos versiones de *After You've Gone*, dos versiones de *Body and Soul*¹⁹³, una del tema *Who?* y otra del clásico *Someday Sweetheart*.

En esta interpretación de *Body and Soul*, la estructura de 32 compases es ejecutada en dos ocasiones de forma íntegra, más la inclusión al final de otra repetición de la parte B y su desenlace en A. En las dos vueltas completas los solistas se reparten de forma simétrica e inversa la estructura:

- A: Goodman (Clarinete)
- A: Goodman
- B: Wilson (Piano)
- A: Goodman

- A: Wilson
- A: Wilson
- B: Goodman
- A: Wilson

- B: Goodman
- A: Goodman

Goodman, fiel a su estilo, permanece muy cercano a la melodía original durante toda la pieza, variando ligeramente su discurso sonoro en la sección B de la repetición y durante los últimos 8 compases. Sin embargo, los solos efectuados por Wilson se alejan melódicamente hasta perder contacto directo con el tema principal, en un concepto melódico – armónico más moderno y avanzado.

¹⁹³ Aunque ambas fueron grabadas el mismo día, no disponemos de la toma alternativa.

Esta nueva concepción melódico – armónica se observa en la complejidad rítmica y el fraseo que Wilson genera habitualmente alrededor de los dominantes. Un claro ejemplo lo encontramos en el compás 19, donde el pianista cambia de tesitura armónica en varias ocasiones dentro de este mismo compás. Sobre el acorde de Em, de segundo grado, parece tener la intención de introducir una figura *pentatónica* para, seguidamente, sobre el dominante, superponer primero una tríada disminuida de Fa, un floreo sobre la tercera mayor (Do#) accediendo desde la menor después, finalizando la frase con un arpeggio de Re menor. Todo este cúmulo de hechos armónicos se producen en un corto espacio de tiempo, pudiéndose observar cierta influencia de otro de los pianistas de Jazz más virtuosos y avanzados de la época, Art Tatum:

350713 EJ1: Compás 19.

19 Em A7 D

6 6 6

Posible figura pentatónica Tríada disminuida de Fa Tríada de Re menor

En la sección que se inicia en el compás 39 encontramos otra interesante aplicación melódico – armónica. La estructura rítmica es más sencilla y más directa, mientras que la superposición armónica consiste en la aplicación de las notas Si doble bemol y Fa bemol sobre el acorde de La bemol séptima:

350713 EJ2: Compás 39.

39 Bbm Ab7 Db

b9 b13 b

Aunque el Si doble bemol esté fuera de la zona de influencia del Ab7, es más que probable que la intención del músico fuera la de incluirla en su esfera, ya que se encuentra en el inicio de la frase que desemboca finalmente en la tónica: Re bemol.

El estilo de Wilson es nítido y relajado, con unos límites armónicos bien definidos que posibilitan unos márgenes aceptables para el desarrollo de la improvisación. La técnica es impecable y las dinámicas no presentan situaciones abruptas. Su discurso es sólido y cristalino y la frescura que se desprende de su interpretación deja entrever la naturaleza *improvisatoria* de su concepto musical jazzístico. La pieza que hemos analizado es la primera de las numerosas versiones de *Body and Soul* que Wilson grabó a lo largo del tiempo, tanto con Benny Goodman como con sus diferentes bandas sucesivas a lo largo del tiempo, por lo que en las próximas páginas tendremos la oportunidad de seguir observando el desarrollo de su estilo personal, así como sus aportaciones a la evolución del vocabulario jazzístico.

Henry "Red" Allen. 1936-11-05. Body and Soul

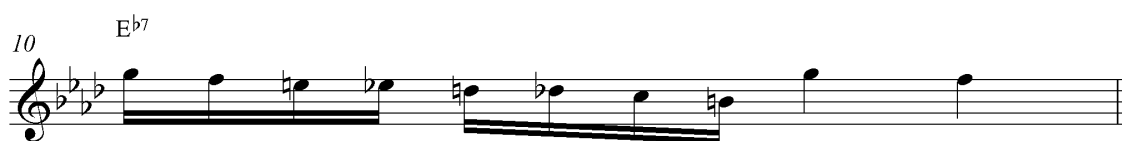
Un año más tarde, a finales de 1936, encontramos una nueva versión de "Red" Allen, que no está reflejada ni en la Discografía Lord ni en la Bruyninckx, al tratarse de un *broadcast* llamado *Bunny Berigan & Red Allen At Saturday Night Swing Club Broadcast*, en el que participaron el mencionado Bunny Berigan, los miembros de la banda residente y algunos de los componentes de la Mills Blue Rhythm Band, en la que Allen estaba incluido en esa época. La existencia de esta pieza viene reflejada en la discografía compilada por Jan Evensmo y Per Borthen, así como en la copia de una discografía casi artesana depositada en el Jazzinstitut de la ciudad alemana de Darmstadt, compilada por Franz Hoffmann.

Aunque esta grabación sigue atesorando un sonido brillante, dulce y potente, no demuestra el mismo grado de inspiración e intensidad que en la versión del año anterior. De hecho, repite de forma más o menos fiel bastantes pasajes de la primera de ellas, lo

que incita a pensar que parte de las secciones teóricamente improvisadas, tras multitud de números efectuados durante el recorrido profesional de los músicos, se solidificaba y entraba a formar parte del repertorio melódico individual. La afinación, como apunta Chilton, no es el punto fuerte de esta grabación, al parecer una constante en este año 1936¹⁹⁴.

Quizá lo más destacable sea una bajada cromática sobre Mi bemol dominante arrancando de su tercera, Sol natural. Sin aportar nada especialmente interesante desde el punto de vista estilístico, sí se trata de un descenso cromático con saltos de tono que sugiere una preocupación artística por el desarrollo de las frases. Este fraseo se produce en el décimo compás del segundo solo de Allen, tras la intervención del pianista:

361105 EJ1: Compás 10 segundo solo.



Esta es la última grabación conocida de Henry “Red” Allen del tema *Body and Soul*, de la que la conclusión más importante podría ser la consolidación de determinados segmentos en el desarrollo melódico como eje característico de su estilo de improvisación. El hecho de que el concepto de Allen fuera menos cerebral que el de Roy Eldridge, tres años más joven, no significa que fuera menos moderno o transgresor. La intención de ampliar los márgenes y de aportar nuevos elementos al vocabulario *improvisatorio* es evidente al sumergirse en el discurso de Allen, con un planteamiento más armónico y menos lineal que Eldridge¹⁹⁵, y con una creatividad latente que impregna cada una de sus frases y articulaciones melódicas.

¹⁹⁴ CHILTON, J. (1999): Op. cit. p. 85.

¹⁹⁵ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 628.

Teddy Wilson. 1937-01-06. Body and Soul/Dinah

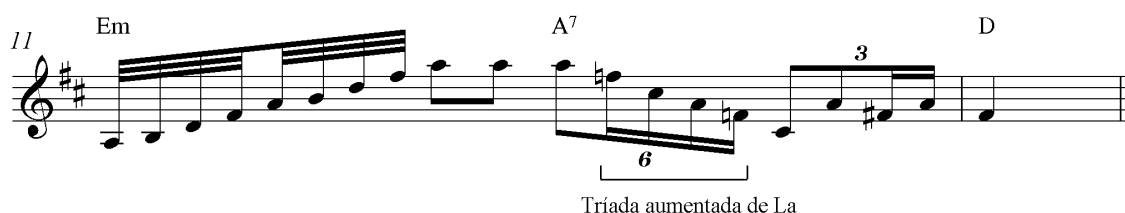
*"...there have been many mixed bands in the recording studio for years, but nobody played it live. Until the Goodman Trio was formed at the Congress Hotel in Chicago in 1936..."*¹⁹⁶

En 1937, el trío de Benny Goodman se había constituido, en algunas ocasiones, en un cuarteto al incorporar al vibrafonista Lionel Hampton, siendo un dato destacable que también fuera afroamericano. Desde las primeras grabaciones del conjunto hasta su presentación oficial en directo en 1936 no había pasado mucho tiempo, pero el hecho de aparecer en público como la primera formación musical mixta (es decir, formada por blancos y negros con el mismo estatus artístico) fue un acontecimiento de gran transcendencia, que tuvo una enorme repercusión de la que se derivaron unas consecuencias que adquirieron el rango de históricas. Éste no fue el único "gran momento" que tuvo como protagonistas tanto a Goodman como a Wilson. Goodman poseía un concepto de banda en el que debía imperar la disciplina y el orden, no sólo sobre el escenario, sino que era algo que transcendía hasta lo puramente estructural en el plano musical. Su planteamiento sistemático referido a la ejecución se percibe en el hecho de que en esta versión de *Body and Soul* repite de forma casi idéntica el formato que ya grabó en 1935, con la salvedad de que en la segunda vuelta de la estructura Goodman continúa en la última exposición de la sección A para finalizar el tema. Mientras que éste se muestra extremadamente fiel a la melodía original, Wilson, en contraste, ofrece un amplio repertorio de frases y funciones estilísticas con carácter mucho más innovador.

En el compás número 11, plantea con claridad la superposición de la tríada aumentada descendente de La sobre el propio dominante A7, convirtiendo el acorde en A7+5, debido al magnetismo armónico encerrado en las propias tríadas:

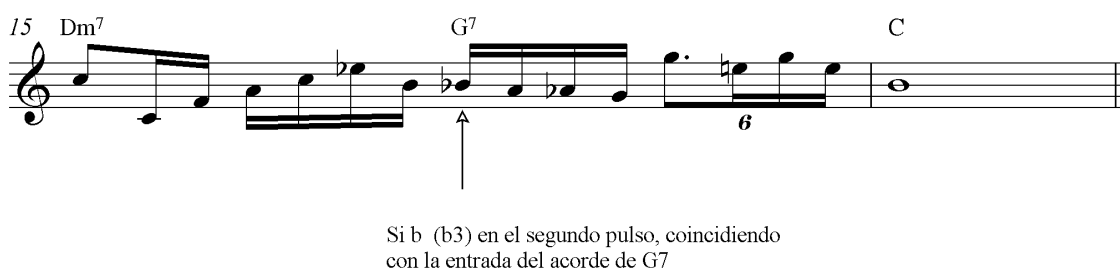
¹⁹⁶ "...existían muchas bandas mixtas en los estudios de grabación durante años, pero nadie tocaba en directo. Hasta que el Benny Goodman Trio fue formado en el Congress Hotel de Chicago en 1936..." en (Teddy Wilson, entrevista personal, septiembre 1979 y enero de 1980).

370106 EJ1: Compás 10 segundo solo.



Poco después, aparece una de las frases más interesantes de toda la interpretación. Durante el transcurso del compás número 15, en el que se encuentra un pasaje ii – V – I en Do mayor, observamos un complejo dibujo melódico, tanto rítmica como melódicamente. En el segundo pulso del compás, todavía bajo los auspicios del segundo grado, la nota Mi bemol arranca un descenso aparentemente sustentado en notas de paso y con alto carácter cromático. Pero observando más detenidamente el contenido, resulta llamativo el hecho de que el paso al acorde de séptima, en este caso G7, coincida con la ejecución en tempo fuerte de la tercera menor, Si bemol:

370106 EJ2: Superposición de terceras M/m.



Partiendo de la posición privilegiada de ambas sonoridades y de la función que representan, se podría pensar que la única y verdadera nota de paso sería el La natural (2), y que estuviéramos ante un sofisticado planteamiento de la aplicación del *superlocrio*¹⁹⁷ sobre Sol 7:

¹⁹⁷ La denominación *superlocrio* se refiere al séptimo modo de la escala menor melódica. Su estructura numérica (1 – b2 – b3 – b4 – b5 – b6 – b7) presenta todos los intervallos descendidos medio tono, salvo, lógicamente, la fundamental. Por este motivo, también se le ha conocido en el mundo del Jazz como escala *alterada*, especialmente cuando es aplicada sobre un dominante. Así, aunque no existe consenso sobre la idoneidad de su catalogación, nosotros nos vamos a referir a ella como *superlocria* cuando

370106 EJ3: Posible aplicación de Superlocrio.

The musical notation shows a melodic line starting at measure 15. The first measure has a Dm^7 chord. The second measure has a G^7 chord. The melodic line consists of eighth and quarter notes. Below the notation, a scale diagram for the 7th mode of the melodic minor scale of A-flat (Sol Superlocrio) is shown. The scale notes are: 1, $b2$, $b3$, 3, $b5$, $b6$, $b7$. Arrows indicate the mapping of scale degrees to the notes in the melodic line: $b6$ to the first note, 3 to the second, $b3$ to the third, 2 to the fourth, $b2$ to the fifth, and 1 to the sixth. A '6' is written below the final note of the melodic line.

Escala de Sol Superlocrio (7º Modo de La bemol menor melódica)

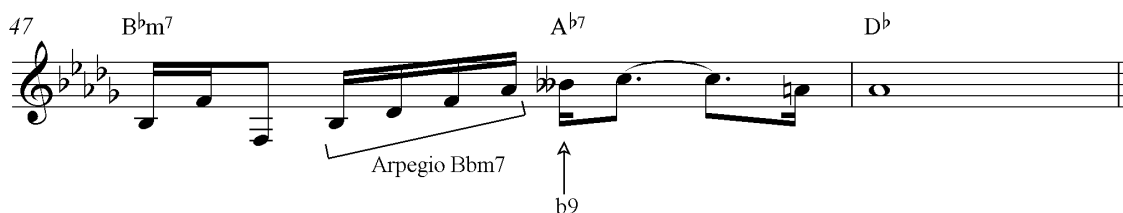
Aunque sólo se trate de una interpretación, ya que carecemos de información suficiente y bien podría tratarse de un simple descenso cromático, se observa una tendencia a buscar ciertas extensiones conformadas por notas alteradas muy características. Otra interesante aplicación de transporte simétrico la encontramos en el compás 38, en el cual superpone sobre el dominante F^7 un acorde *semidisminuido* de Si bemol descendente, para repetir inmediatamente la misma estructura un semitono más grave, es decir, La *semidisminuido*. Esto genera una serie de complejas relaciones armónicas que llaman la atención del oído, coronando la frase al compás siguiente con el uso de la novena menor sobre el acorde de dominante de A^b7 , recurso que repite en el compás 47:

370106 EJ4: Compás 38.

The musical notation shows a melodic line starting at measure 38. The first measure has a F^7 chord. The second measure has a Bbm^7 chord. The third measure has a A^bm^7 chord. The fourth measure has a A^b7 chord. The fifth measure has a D^b chord. The melodic line consists of eighth and quarter notes. Below the notation, a scale diagram for the 7th mode of the melodic minor scale of A-flat (Sol Superlocrio) is shown. The scale notes are: 1, $b2$, $b3$, 3, $b5$, $b6$, $b7$. Arrows indicate the mapping of scale degrees to the notes in the melodic line: $b6$ to the first note, 3 to the second, $b3$ to the third, 2 to the fourth, $b2$ to the fifth, and 1 to the sixth. A '6' is written below the final note of the melodic line.

hablemos del séptimo modo de la escala menor melódica y *alterada* cuando aparezca enfrentada a un dominante.

370106 EJ5: Compás 47.



Por todo lo analizado anteriormente, es indiscutible que Wilson poseía un avanzado concepto estilístico para la época, así como que era poseedor de un profundo instinto armónico.

Art Tatum. 1937-02-26. Body and Soul

Art Tatum (1909 – 1956) nació en Toledo, Ohio con una grave deficiencia ocular que sólo le permitía ver ligeramente por uno de los dos ojos. En su juventud aprendió a leer música ayudándose tanto de unas gafas especiales como del sistema Braille. Es posible que debido a su maltrecha visión, ciertos medios sonoros (como los *piano roll*¹⁹⁸, las grabaciones y los *broadcast*) se convirtieran en una parte muy importante en su formación y posterior desarrollo como músico. Todo este conjunto de circunstancias confluyeron en modelar un concepto artístico muy característico y que raramente se podría atribuir a otros estilos existentes anteriormente¹⁹⁹.

En 1926, en Toledo, inició su carrera como músico profesional. En torno a 1929 consiguió tener su propio programa de radio, emitido por la NBC Blue Radio Network²⁰⁰, de unos 15 minutos de duración. La intervención del pianista Joe Turner, que le había escuchado en 1932, hizo que Tatum se trasladara a Nueva York para unirse, como pianista, a la banda de

¹⁹⁸ *Piano Roll*: Sistema arcaico de almacenamiento de información musical con la capacidad de disparar piezas tocadas por un intérprete real en pianos preparados para tal efecto.

¹⁹⁹ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 477.

²⁰⁰ KERNFELD, B.: "Tatum, Art(hur, Jr.)", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

Adelaide Hall²⁰¹, con quien permanecería en torno a un año y medio. En ese periodo, la presencia de Tatum era habitual en los clubs neoyorquinos.

A mediados de 1933 trabajo durante dos semanas en los McKinney's Cotton Pickers sustituyendo a Todd Rhodes, y durante 1934 y parte de 1935 continuó desempeñando su actividad musical mayoritariamente en Cleveland. A finales de 1935 se trasladó a Chicago e inició una residencia en el Three Deuces que duraría hasta finales de 1936, momento en el que se desplazó a California por haber recibido diversos contratos desde Hollywood (Los Ángeles) a principios de 1937²⁰². Y fue precisamente allí donde grabó las dos primeras versiones de *Body and Soul* con la agrupación llamada *Art Tatum and his Swingsters*.

Para Art Tatum, *Body and Soul* era uno de sus temas predilectos. Buena prueba de ello es la gran cantidad de versiones que nos han llegado y en distintos formatos (piano solo, trío, banda...). En esta primera grabación dentro de los márgenes establecidos por nuestro estudio, se produjeron dos tomas durante la misma sesión. Un primer apunte sería destacar el hecho de que ambas tomas son sustancialmente diferentes en lo referente al contenido exclusivamente melódico, pero bastante similares en cuanto al empleo de recursos.

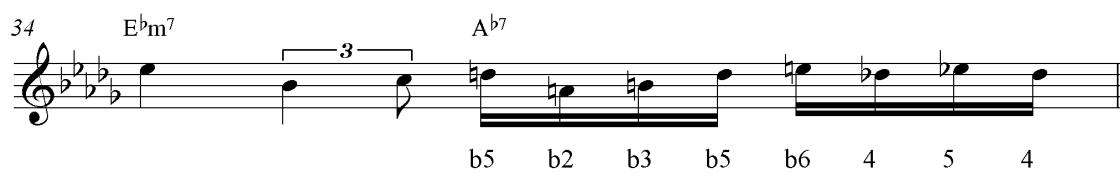
En las dos tomas, la parte improvisada comienza después de la exposición del tema, realizada por una trompeta con sordina y un clarinete. Así, en el compás 34 encontramos el primer punto de interés de la interpretación. En un pasaje ii – V – I contenido en la primera sección improvisada sobre la parte A del tema, Tatum genera una frase en ocho semicorcheas que desemboca en la 5ª de la tónica, Re bemol mayor. Inmediatamente después, y de nuevo sobre el dominante del tema, traza una rapidísima frase descendente, algo que es tremendamente característico de su estilo personal, para volver a resolver en La bemol.

²⁰¹ CHILTON, J. (1989): *Who's who of Jazz. New & revised edition*. London: Papermac, p. 326.

²⁰² LESTER, J. (1994): *Too Marvelous for Words. The Life & Genius of Art Tatum*. New York, Oxford: Oxford University Press, p. 101.

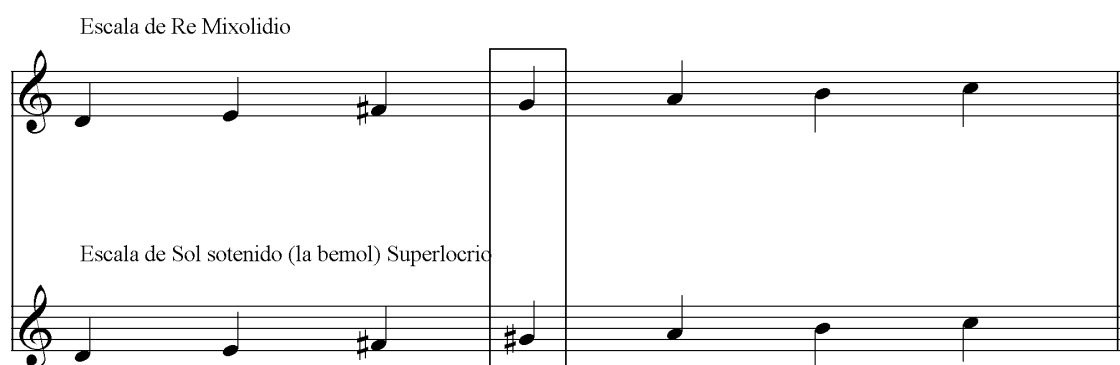
En los compases 34 y 35 encontramos muchos elementos melódico armónica de gran interés. En el primer paso por la dominante, la estructura numérica de la frase sería la siguiente:

370226A EJ1: Compás 34, estructura armónica.



Con esta estructura superpuesta, se pueden plantear dos hipótesis. Una sería el uso del previamente mencionado *superlocrio* y la otra sería el empleo de la escala *mixolidia* (o incluso *jónica*) sobre la sustitución de tritono correspondiente (es decir, Re). Como se puede observar, ambas estructuras planteadas sobre el dominante en cuestión son prácticamente idénticas:

370226A EJ2: Relación entre Mixolidio del sustituto de tritono y Superlocrio.



Escalas planteadas desde su relación con la dominante Ab7:

Re Mixolidio (Sol Jónico)

The image shows two musical staves. The top staff is for the Re Mixolidio (Sol Jónico) scale, starting on D4. The notes are D, E, F, G, A, B, and C# (labeled as b7). Below the notes are the labels 7, b2, b3, 3, b5, b6, and b7. The bottom staff is for the Sol sostenido Superlocrio scale, starting on F#4. The notes are F#, G, A, B, C, D, and E (labeled as b7). Below the notes are the labels 1, b2, b3, 3, b5, b6, and b7. An upward arrow points from the first note of the bottom staff to the first note of the top staff.

Sol sostenido Superlocrio

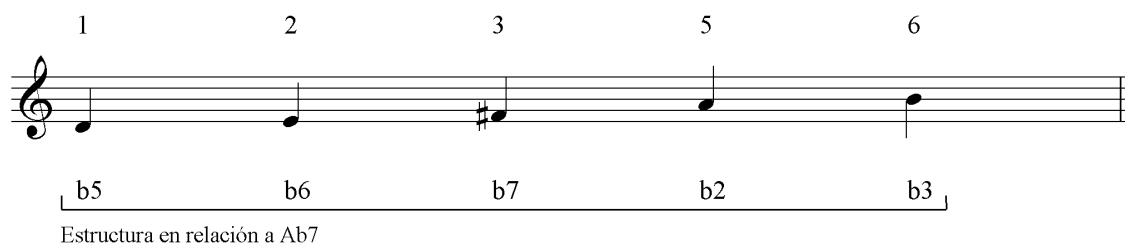
En este gráfico se ve claramente cómo la diferencia real entre la aplicación del *superlocrio* y del *mixolidio* del sustituto es de una sola nota, concretamente, la correspondiente a la raíz del dominante. Parece pues, que en esta época se trata más de una derivación de la sustitución de tritono en cuanto a intención que a un planteamiento dirigido de la aplicación del séptimo modo de la escala menor melódica de La sobre Ab7.

La segunda parte de este pasaje sigue otros derroteros. En este caso, Tatum, fiel a su estilo, nos sorprende con una de sus clásicas escalas descendentes en las que se aprecian tanto la excepcional técnica pianística como un concepto estilístico propio. La función armónica que plantea en este caso es la repetición simétrica de un dibujo trazado sobre la escala *pentatónica* mayor construida sobre el propio sustituto, Re:

370226A EJ3: Compás 35 y escala asociada.

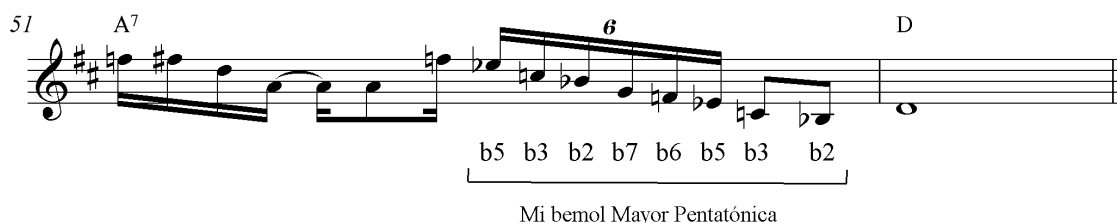
The image shows a musical staff starting at measure 35. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The first measure contains a whole note Db. Above it is the label Db. The second measure contains a descending scale: G#4, F#4, E4, D4, C4, Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb2, Ab2, Gb2, Fb2, Eb2, Db2, Cb2, Bb1, Ab1, Gb1, Fb1, Eb1, Db1, Cb1, Bb0, Ab0, Gb0, Fb0, Eb0, Db0, Cb0, Bb-1, Ab-1, Gb-1, Fb-1, Eb-1, Db-1, Cb-1, Bb-2, Ab-2, Gb-2, Fb-2, Eb-2, Db-2, Cb-2, Bb-3, Ab-3, Gb-3, Fb-3, Eb-3, Db-3, Cb-3, Bb-4, Ab-4, Gb-4, Fb-4, Eb-4, Db-4, Cb-4, Bb-5, Ab-5, Gb-5, Fb-5, Eb-5, Db-5, Cb-5, Bb-6, Ab-6, Gb-6, Fb-6, Eb-6, Db-6, Cb-6, Bb-7, Ab-7, Gb-7, Fb-7, Eb-7, Db-7, Cb-7, Bb-8, Ab-8, Gb-8, Fb-8, Eb-8, Db-8, Cb-8, Bb-9, Ab-9, Gb-9, Fb-9, Eb-9, Db-9, Cb-9, Bb-10, Ab-10, Gb-10, Fb-10, Eb-10, Db-10, Cb-10, Bb-11, Ab-11, Gb-11, Fb-11, Eb-11, Db-11, Cb-11, Bb-12, Ab-12, Gb-12, Fb-12, Eb-12, Db-12, Cb-12, Bb-13, Ab-13, Gb-13, Fb-13, Eb-13, Db-13, Cb-13, Bb-14, Ab-14, Gb-14, Fb-14, Eb-14, Db-14, Cb-14, Bb-15, Ab-15, Gb-15, Fb-15, Eb-15, Db-15, Cb-15, Bb-16, Ab-16, Gb-16, Fb-16, Eb-16, Db-16, Cb-16, Bb-17, Ab-17, Gb-17, Fb-17, Eb-17, Db-17, Cb-17, Bb-18, Ab-18, Gb-18, Fb-18, Eb-18, Db-18, Cb-18, Bb-19, Ab-19, Gb-19, Fb-19, Eb-19, Db-19, Cb-19, Bb-20, Ab-20, Gb-20, Fb-20, Eb-20, Db-20, Cb-20, Bb-21, Ab-21, Gb-21, Fb-21, Eb-21, Db-21, Cb-21, Bb-22, Ab-22, Gb-22, Fb-22, Eb-22, Db-22, Cb-22, Bb-23, Ab-23, Gb-23, Fb-23, Eb-23, Db-23, Cb-23, Bb-24, Ab-24, Gb-24, Fb-24, Eb-24, Db-24, Cb-24, Bb-25, Ab-25, Gb-25, Fb-25, Eb-25, Db-25, Cb-25, Bb-26, Ab-26, Gb-26, Fb-26, Eb-26, Db-26, Cb-26, Bb-27, Ab-27, Gb-27, Fb-27, Eb-27, Db-27, Cb-27, Bb-28, Ab-28, Gb-28, Fb-28, Eb-28, Db-28, Cb-28, Bb-29, Ab-29, Gb-29, Fb-29, Eb-29, Db-29, Cb-29, Bb-30, Ab-30, Gb-30, Fb-30, Eb-30, Db-30, Cb-30, Bb-31, Ab-31, Gb-31, Fb-31, Eb-31, Db-31, Cb-31, Bb-32, Ab-32, Gb-32, Fb-32, Eb-32, Db-32, Cb-32, Bb-33, Ab-33, Gb-33, Fb-33, Eb-33, Db-33, Cb-33, Bb-34, Ab-34, Gb-34, Fb-34, Eb-34, Db-34, Cb-34, Bb-35, Ab-35, Gb-35, Fb-35, Eb-35, Db-35, Cb-35, Bb-36, Ab-36, Gb-36, Fb-36, Eb-36, Db-36, Cb-36, Bb-37, Ab-37, Gb-37, Fb-37, Eb-37, Db-37, Cb-37, Bb-38, Ab-38, Gb-38, Fb-38, Eb-38, Db-38, Cb-38, Bb-39, Ab-39, Gb-39, Fb-39, Eb-39, Db-39, Cb-39, Bb-40, Ab-40, Gb-40, Fb-40, Eb-40, Db-40, Cb-40, Bb-41, Ab-41, Gb-41, Fb-41, Eb-41, Db-41, Cb-41, Bb-42, Ab-42, Gb-42, Fb-42, Eb-42, Db-42, Cb-42, Bb-43, Ab-43, Gb-43, Fb-43, Eb-43, Db-43, Cb-43, Bb-44, Ab-44, Gb-44, Fb-44, Eb-44, Db-44, Cb-44, Bb-45, Ab-45, Gb-45, Fb-45, Eb-45, Db-45, Cb-45, Bb-46, Ab-46, Gb-46, Fb-46, Eb-46, Db-46, Cb-46, Bb-47, Ab-47, Gb-47, Fb-47, Eb-47, Db-47, Cb-47, Bb-48, Ab-48, Gb-48, Fb-48, Eb-48, Db-48, Cb-48, Bb-49, Ab-49, Gb-49, Fb-49, Eb-49, Db-49, Cb-49, Bb-50, Ab-50, Gb-50, Fb-50, Eb-50, Db-50, Cb-50, Bb-51, Ab-51, Gb-51, Fb-51, Eb-51, Db-51, Cb-51, Bb-52, Ab-52, Gb-52, Fb-52, Eb-52, Db-52, Cb-52, Bb-53, Ab-53, Gb-53, Fb-53, Eb-53, Db-53, Cb-53, Bb-54, Ab-54, Gb-54, Fb-54, Eb-54, Db-54, Cb-54, Bb-55, Ab-55, Gb-55, Fb-55, Eb-55, Db-55, Cb-55, Bb-56, Ab-56, Gb-56, Fb-56, Eb-56, Db-56, Cb-56, Bb-57, Ab-57, Gb-57, Fb-57, Eb-57, Db-57, Cb-57, Bb-58, Ab-58, Gb-58, Fb-58, Eb-58, Db-58, Cb-58, Bb-59, Ab-59, Gb-59, Fb-59, Eb-59, Db-59, Cb-59, Bb-60, Ab-60, Gb-60, Fb-60, Eb-60, Db-60, Cb-60, Bb-61, Ab-61, Gb-61, Fb-61, Eb-61, Db-61, Cb-61, Bb-62, Ab-62, Gb-62, Fb-62, Eb-62, Db-62, Cb-62, Bb-63, Ab-63, Gb-63, Fb-63, Eb-63, Db-63, Cb-63, Bb-64, Ab-64, Gb-64, Fb-64, Eb-64, Db-64, Cb-64, Bb-65, Ab-65, Gb-65, Fb-65, Eb-65, Db-65, Cb-65, Bb-66, Ab-66, Gb-66, Fb-66, Eb-66, Db-66, Cb-66, Bb-67, Ab-67, Gb-67, Fb-67, Eb-67, Db-67, Cb-67, Bb-68, Ab-68, Gb-68, Fb-68, Eb-68, Db-68, Cb-68, Bb-69, Ab-69, Gb-69, Fb-69, Eb-69, Db-69, Cb-69, Bb-70, Ab-70, Gb-70, Fb-70, Eb-70, Db-70, Cb-70, Bb-71, Ab-71, Gb-71, Fb-71, Eb-71, Db-71, Cb-71, Bb-72, Ab-72, Gb-72, Fb-72, Eb-72, Db-72, Cb-72, Bb-73, Ab-73, Gb-73, Fb-73, Eb-73, Db-73, Cb-73, Bb-74, Ab-74, Gb-74, Fb-74, Eb-74, Db-74, Cb-74, Bb-75, Ab-75, Gb-75, Fb-75, Eb-75, Db-75, Cb-75, Bb-76, Ab-76, Gb-76, Fb-76, Eb-76, Db-76, Cb-76, Bb-77, Ab-77, Gb-77, Fb-77, Eb-77, Db-77, Cb-77, Bb-78, Ab-78, Gb-78, Fb-78, Eb-78, Db-78, Cb-78, Bb-79, Ab-79, Gb-79, Fb-79, Eb-79, Db-79, Cb-79, Bb-80, Ab-80, Gb-80, Fb-80, Eb-80, Db-80, Cb-80, Bb-81, Ab-81, Gb-81, Fb-81, Eb-81, Db-81, Cb-81, Bb-82, Ab-82, Gb-82, Fb-82, Eb-82, Db-82, Cb-82, Bb-83, Ab-83, Gb-83, Fb-83, Eb-83, Db-83, Cb-83, Bb-84, Ab-84, Gb-84, Fb-84, Eb-84, Db-84, Cb-84, Bb-85, Ab-85, Gb-85, Fb-85, Eb-85, Db-85, Cb-85, Bb-86, Ab-86, Gb-86, Fb-86, Eb-86, Db-86, Cb-86, Bb-87, Ab-87, Gb-87, Fb-87, Eb-87, Db-87, Cb-87, Bb-88, Ab-88, Gb-88, Fb-88, Eb-88, Db-88, Cb-88, Bb-89, Ab-89, Gb-89, Fb-89, Eb-89, Db-89, Cb-89, Bb-90, Ab-90, Gb-90, Fb-90, Eb-90, Db-90, Cb-90, Bb-91, Ab-91, Gb-91, Fb-91, Eb-91, Db-91, Cb-91, Bb-92, Ab-92, Gb-92, Fb-92, Eb-92, Db-92, Cb-92, Bb-93, Ab-93, Gb-93, Fb-93, Eb-93, Db-93, Cb-93, Bb-94, Ab-94, Gb-94, Fb-94, Eb-94, Db-94, Cb-94, Bb-95, Ab-95, Gb-95, Fb-95, Eb-95, Db-95, Cb-95, Bb-96, Ab-96, Gb-96, Fb-96, Eb-96, Db-96, Cb-96, Bb-97, Ab-97, Gb-97, Fb-97, Eb-97, Db-97, Cb-97, Bb-98, Ab-98, Gb-98, Fb-98, Eb-98, Db-98, Cb-98, Bb-99, Ab-99, Gb-99, Fb-99, Eb-99, Db-99, Cb-99, Bb-100, Ab-100, Gb-100, Fb-100, Eb-100, Db-100, Cb-100, Bb-101, Ab-101, Gb-101, Fb-101, Eb-101, Db-101, Cb-101, Bb-102, Ab-102, Gb-102, Fb-102, Eb-102, Db-102, Cb-102, Bb-103, Ab-103, Gb-103, Fb-103, Eb-103, Db-103, Cb-103, Bb-104, Ab-104, Gb-104, Fb-104, Eb-104, Db-104, Cb-104, Bb-105, Ab-105, Gb-105, Fb-105, Eb-105, Db-105, Cb-105, Bb-106, Ab-106, Gb-106, Fb-106, Eb-106, Db-106, Cb-106, Bb-107, Ab-107, Gb-107, Fb-107, Eb-107, Db-107, Cb-107, Bb-108, Ab-108, Gb-108, Fb-108, Eb-108, Db-108, Cb-108, Bb-109, Ab-109, Gb-109, Fb-109, Eb-109, Db-109, Cb-109, Bb-110, Ab-110, Gb-110, Fb-110, Eb-110, Db-110, Cb-110, Bb-111, Ab-111, Gb-111, Fb-111, Eb-111, Db-111, Cb-111, Bb-112, Ab-112, Gb-112, Fb-112, Eb-112, Db-112, Cb-112, Bb-113, Ab-113, Gb-113, Fb-113, Eb-113, Db-113, Cb-113, Bb-114, Ab-114, Gb-114, Fb-114, Eb-114, Db-114, Cb-114, Bb-115, Ab-115, Gb-115, Fb-115, Eb-115, Db-115, Cb-115, Bb-116, Ab-116, Gb-116, Fb-116, Eb-116, Db-116, Cb-116, Bb-117, Ab-117, Gb-117, Fb-117, Eb-117, Db-117, Cb-117, Bb-118, Ab-118, Gb-118, Fb-118, Eb-118, Db-118, Cb-118, Bb-119, Ab-119, Gb-119, Fb-119, Eb-119, Db-119, Cb-119, Bb-120, Ab-120, Gb-120, Fb-120, Eb-120, Db-120, Cb-120, Bb-121, Ab-121, Gb-121, Fb-121, Eb-121, Db-121, Cb-121, Bb-122, Ab-122, Gb-122, Fb-122, Eb-122, Db-122, Cb-122, Bb-123, Ab-123, Gb-123, Fb-123, Eb-123, Db-123, Cb-123, Bb-124, Ab-124, Gb-124, Fb-124, Eb-124, Db-124, Cb-124, Bb-125, Ab-125, Gb-125, Fb-125, Eb-125, Db-125, Cb-125, Bb-126, Ab-126, Gb-126, Fb-126, Eb-126, Db-126, Cb-126, Bb-127, Ab-127, Gb-127, Fb-127, Eb-127, Db-127, Cb-127, Bb-128, Ab-128, Gb-128, Fb-128, Eb-128, Db-128, Cb-128, Bb-129, Ab-129, Gb-129, Fb-129, Eb-129, Db-129, Cb-129, Bb-130, Ab-130, Gb-130, Fb-130, Eb-130, Db-130, Cb-130, Bb-131, Ab-131, Gb-131, Fb-131, Eb-131, Db-131, Cb-131, Bb-132, Ab-132, Gb-132, Fb-132, Eb-132, Db-132, Cb-132, Bb-133, Ab-133, Gb-133, Fb-133, Eb-133, Db-133, Cb-133, Bb-134, Ab-134, Gb-134, Fb-134, Eb-134, Db-134, Cb-134, Bb-135, Ab-135, Gb-135, Fb-135, Eb-135, Db-135, Cb-135, Bb-136, Ab-136, Gb-136, Fb-136, Eb-136, Db-136, Cb-136, Bb-137, Ab-137, Gb-137, Fb-137, Eb-137, Db-137, Cb-137, Bb-138, Ab-138, Gb-138, Fb-138, Eb-138, Db-138, Cb-138, Bb-139, Ab-139, Gb-139, Fb-139, Eb-139, Db-139, Cb-139, Bb-140, Ab-140, Gb-140, Fb-140, Eb-140, Db-140, Cb-140, Bb-141, Ab-141, Gb-141, Fb-141, Eb-141, Db-141, Cb-141, Bb-142, Ab-142, Gb-142, Fb-142, Eb-142, Db-142, Cb-142, Bb-143, Ab-143, Gb-143, Fb-143, Eb-143, Db-143, Cb-143, Bb-144, Ab-144, Gb-144, Fb-144, Eb-144, Db-144, Cb-144, Bb-145, Ab-145, Gb-145, Fb-145, Eb-145, Db-145, Cb-145, Bb-146, Ab-146, Gb-146, Fb-146, Eb-146, Db-146, Cb-146, Bb-147, Ab-147, Gb-147, Fb-147, Eb-147, Db-147, Cb-147, Bb-148, Ab-148, Gb-148, Fb-148, Eb-148, Db-148, Cb-148, Bb-149, Ab-149, Gb-149, Fb-149, Eb-149, Db-149, Cb-149, Bb-150, Ab-150, Gb-150, Fb-150, Eb-150, Db-150, Cb-150, Bb-151, Ab-151, Gb-151, Fb-151, Eb-151, Db-151, Cb-151, Bb-152, Ab-152, Gb-152, Fb-152, Eb-152, Db-152, Cb-152, Bb-153, Ab-153, Gb-153, Fb-153, Eb-153, Db-153, Cb-153, Bb-154, Ab-154, Gb-154, Fb-154, Eb-154, Db-154, Cb-154, Bb-155, Ab-155, Gb-155, Fb-155, Eb-155, Db-155, Cb-155, Bb-156, Ab-156, Gb-156, Fb-156, Eb-156, Db-156, Cb-156, Bb-157, Ab-157, Gb-157, Fb-157, Eb-157, Db-157, Cb-157, Bb-158, Ab-158, Gb-158, Fb-158, Eb-158, Db-158, Cb-158, Bb-159, Ab-159, Gb-159, Fb-159, Eb-159, Db-159, Cb-159, Bb-160, Ab-160, Gb-160, Fb-160, Eb-160, Db-160, Cb-160, Bb-161, Ab-161, Gb-161, Fb-161, Eb-161, Db-161, Cb-161, Bb-162, Ab-162, Gb-162, Fb-162, Eb-162, Db-162, Cb-162, Bb-163, Ab-163, Gb-163, Fb-163, Eb-163, Db-163, Cb-163, Bb-164, Ab-164, Gb-164, Fb-164, Eb-164, Db-164, Cb-164, Bb-165, Ab-165, Gb-165, Fb-165, Eb-165, Db-165, Cb-165, Bb-166, Ab-166, Gb-166, Fb-166, Eb-166, Db-166, Cb-166, Bb-167, Ab-167, Gb-167, Fb-167, Eb-167, Db-167, Cb-167, Bb-168, Ab-168, Gb-168, Fb-168, Eb-168, Db-168, Cb-168, Bb-169, Ab-169, Gb-169, Fb-169, Eb-169, Db-169, Cb-169, Bb-170, Ab-170, Gb-170, Fb-170, Eb-170, Db-170, Cb-170, Bb-171, Ab-171, Gb-171, Fb-171, Eb-171, Db-171, Cb-171, Bb-172, Ab-172, Gb-172, Fb-172, Eb-172, Db-172, Cb-172, Bb-173, Ab-173, Gb-173, Fb-173, Eb-173, Db-173, Cb-173, Bb-174, Ab-174, Gb-174, Fb-174, Eb-174, Db-174, Cb-174, Bb-175, Ab-175, Gb-175, Fb-175, Eb-175, Db-175, Cb-175, Bb-176, Ab-176, Gb-176, Fb-176, Eb-176, Db-176, Cb-176, Bb-177, Ab-177, Gb-177, Fb-177, Eb-177, Db-177, Cb-177, Bb-178, Ab-178, Gb-178, Fb-178, Eb-178, Db-178, Cb-178, Bb-179, Ab-179, Gb-179, Fb-179, Eb-179, Db-179, Cb-179, Bb-180, Ab-180, Gb-180, Fb-180, Eb-180, Db-180, Cb-180, Bb-181, Ab-181, Gb-181, Fb-181, Eb-181, Db-181, Cb-181, Bb-182, Ab-182, Gb-182, Fb-182, Eb-182, Db-182, Cb-182, Bb-183, Ab-183, Gb-183, Fb-183, Eb-183, Db-183, Cb-183, Bb-184, Ab-184, Gb-184, Fb-184, Eb-184, Db-184, Cb-184, Bb-185, Ab-185, Gb-185, Fb-185, Eb-185, Db-185, Cb-185, Bb-186, Ab-186, Gb-186, Fb-186, Eb-186, Db-186, Cb-186, Bb-187, Ab-187, Gb-187, Fb-187, Eb-187, Db-187, Cb-187, Bb-188, Ab-188, Gb-188, Fb-188, Eb-188, Db-188, Cb-188, Bb-189, Ab-189, Gb-189, Fb-189, Eb-189, Db-189, Cb-189, Bb-190, Ab-190, Gb-190, Fb-190, Eb-190, Db-190, Cb-190, Bb-191, Ab-191, Gb-191, Fb-191, Eb-191, Db-191, Cb-191, Bb-192, Ab-192, Gb-192, Fb-192, Eb-192, Db-192, Cb-192, Bb-193, Ab-193, Gb-193, Fb-193, Eb-193, Db-193, Cb-193, Bb-194, Ab-194, Gb-194, Fb-194, Eb-194, Db-194, Cb-194, Bb-195, Ab-195, Gb-195, Fb-195, Eb-195, Db-195, Cb-195, Bb-196, Ab-196, Gb-196, Fb-196, Eb-196, Db-196, Cb-196, Bb-197, Ab-197, Gb-197, Fb-197, Eb-197, Db-197, Cb-197, Bb-198, Ab-198, Gb-198, Fb-198, Eb-198, Db-198, Cb-198, Bb-199, Ab-199, Gb-199, Fb-199, Eb-199, Db-199, Cb-199, Bb-200, Ab-200, Gb-200, Fb-200, Eb-200, Db-200, Cb-200, Bb-201, Ab-201, Gb-201, Fb-201, Eb-201, Db-201, Cb-201, Bb-202, Ab-202, Gb-202, Fb-202, Eb-202, Db-202, Cb-202, Bb-203, Ab-203, Gb-203, Fb-203, Eb-203, Db-203, Cb-203, Bb-204, Ab-204, Gb-204, Fb-204, Eb-204, Db-204, Cb-204, Bb-205, Ab-205, Gb-205, Fb-205, Eb-205, Db-205, Cb-205, Bb-206, Ab-206, Gb-206, Fb-206, Eb-206, Db-206, Cb-206, Bb-207, Ab-207, Gb-207, Fb-207, Eb-207, Db-207, Cb-207, Bb-208, Ab-208, Gb-208, Fb-208, Eb-208, Db-208, Cb-208, Bb-209, Ab-209, Gb-209, Fb-209, Eb-209, Db-209, Cb-209, Bb-210, Ab-210, Gb-210, Fb-210, Eb-210, Db-210, Cb-210, Bb-211, Ab-211, Gb-211, Fb-211, Eb-211, Db-211, Cb-211, Bb-212, Ab-212, Gb-212, Fb-212, Eb-212, Db-212, Cb-212, Bb-213, Ab-213, Gb-213, Fb-213, Eb-213, Db-213, Cb-213, Bb-214, Ab-214, Gb-214, Fb-214, Eb-214, Db-214, Cb-214, Bb-215, Ab-215, Gb-215, Fb-215, Eb-215, Db-215, Cb-215, Bb-216, Ab-216, Gb-216, Fb-216, Eb-216, Db-216, Cb-216, Bb-217, Ab-217, Gb-217, Fb-217, Eb-217, Db-217, Cb-217, Bb-218, Ab-218, Gb-218, Fb-218, Eb-218, Db-218, Cb-218, Bb-219, Ab-219, Gb-219, Fb-219, Eb-219, Db-219, Cb-219, Bb-220, Ab-220, Gb-220, Fb-220, Eb-220, Db-220, Cb-220, Bb-221, Ab-221, Gb-221, Fb-221, Eb-221, Db-221, Cb-221, Bb-222, Ab-222, Gb-222, Fb-222, Eb-222, Db-222, Cb-222, Bb-223, Ab-223, Gb-223, Fb-223, Eb-223, Db-223, Cb-223, Bb-224, Ab-224, Gb-224, Fb-224, Eb-224, Db-224, Cb-224, Bb-225, Ab-225, Gb-225, Fb-225, Eb-225, Db-225, Cb-225, Bb-226, Ab-226, Gb-226, Fb-226, Eb-226, Db-226, Cb-226, Bb-227, Ab-227, Gb-227, Fb-227, Eb-227, Db-227, Cb-227, Bb-228, Ab-228, Gb-228, Fb-228, Eb-228, Db-228, Cb-228, Bb-229, Ab-229, Gb-229, Fb-229, Eb-229, Db-229, Cb-229, Bb-230, Ab-230, Gb-230, Fb-230, Eb-230, Db-230, Cb-230, Bb-231, Ab-231, Gb-231, Fb-231, Eb-231, Db-231, Cb-231, Bb-232, Ab-232, Gb-232, Fb-232, Eb-232, Db-232, Cb-232, Bb-233, Ab-233, Gb-233, Fb-233, Eb-233, Db-233, Cb-233, Bb-234, Ab-234, Gb-234, Fb-234, Eb-234, Db-234, Cb-234, Bb-235, Ab-235, Gb-235, Fb-235, Eb-235, Db-235, Cb-235, Bb-236, Ab-236, Gb-236, Fb-236, Eb-236, Db-236, Cb-236, Bb-237, Ab-237, Gb-237, Fb-237, Eb-237, Db-237, Cb-237, Bb-238, Ab-238, Gb-238, Fb-238, Eb-238, Db-238, Cb-238, Bb-239, Ab-239, Gb-239, Fb-239, Eb-239, Db-239, Cb-239, Bb-240, Ab-240, Gb-240, Fb-240, Eb-240, Db-240, Cb-240, Bb-241, Ab-241, Gb-241, Fb-241, Eb-241, Db-241, Cb-241, Bb-242, Ab-242, Gb-242, Fb-242, Eb-242, Db-242, Cb-242, Bb-243, Ab-243, Gb-243, Fb-243, Eb-243, Db-243, Cb-243, Bb-244, Ab-244, Gb-244, Fb-244, Eb-244, Db-244, Cb-244, Bb-245, Ab-245, Gb-245, Fb-245, Eb-245, Db-245, Cb-245, Bb-246, Ab-246, Gb-246, Fb-246, Eb-246, Db-246, Cb-246, Bb-247, Ab-247, Gb-247, Fb-247, Eb-247, Db-247, Cb-247, Bb-248, Ab-248, Gb-248, Fb-248, Eb-248, Db-248, Cb-248, Bb-249, Ab-249, Gb-249, Fb-249, Eb-249, Db-249, Cb-249, Bb-250, Ab-250, Gb-250, Fb-250, Eb-250, Db-250, Cb-250, Bb-251, Ab-251, Gb-251, Fb-251, Eb-251, Db-251, Cb-251, Bb-252, Ab-252, Gb-252, Fb-252, Eb-252, Db-252, Cb-252, Bb-253, Ab-253, Gb-253, Fb-253, Eb-253, Db-253, Cb-253, Bb-254, Ab-254, Gb-254, Fb-254, Eb-254, Db-254, Cb-254, Bb-255, Ab-255, Gb-255, Fb-255, Eb-255, Db-255, Cb-255, Bb-256, Ab-256, Gb-256, Fb-256, Eb-256, Db-256, Cb-256, Bb-257, Ab-257, Gb-257, Fb-257, Eb-257, Db-257, Cb-257, Bb-258, Ab-258, Gb-258, Fb-258, Eb-258, Db-258, Cb-258, Bb-259, Ab-259, Gb-259, Fb-259, Eb-259, Db-259, Cb-259, Bb-260, Ab-260, Gb-260, Fb-260, Eb-260, Db-260, Cb-260, Bb-261, Ab-261, Gb-261, Fb-261, Eb-261, Db-261, Cb-261, Bb-262, Ab-262, Gb-262, Fb-262, Eb-262, Db-262, Cb-262, Bb-263, Ab-263, Gb-263, Fb-263, Eb-263, Db-263, Cb-263, Bb-264, Ab-264, Gb-264, Fb-264, Eb-264, Db-264, Cb-264, Bb-265, Ab-265, Gb-265, Fb-265, Eb-265, Db-2

Escala mayor pentatónica de Re:



Habría que añadir que esta aplicación también podría ser, por pura concordancia estructural, interpretada como *superlocrio* o como *mixolidio* del sustituto, ya que los elementos superpuestos se incluyen en ambas opciones armónicas. Pero la claridad con la que traza la escala descendente, nota a nota, no deja espacio a la duda, al menos en este supuesto. En el compás 51 se repite la aplicación de este recurso, esta vez sobre A7, por lo que la *pentatónica* mayor se basa en Mi bemol, a 6 semitonos de La natural:

370226A EJ4: Compás 51.



370226A EJ5: Compás 42. Frase en relación con el acorde planteado.

No es hasta el último tempo del compás cuando por fin muestra la tercera mayor, Fa sostenido, con lo que genera un interesante y original color armónico.

En la toma alternativa (es decir, la segunda grabación realizada de *Body and Soul* el mismo día) también encontramos elementos muy interesantes para el análisis melódico armónico. Hay datos suficientes que indican que en esta ocasión Tatum decide seguir experimentando con la sustitución de tritono, pero llegando a su segunda extensión más allá de la tríada. Es decir, superponiendo D9 sobre Ab7. Esta función la encontramos tanto en el compás 34 como en el 43:

370226B EJ1: Compases 34 y 43. Arpeggios descendentes en la esfera de D9.

Aunque no lo realice de forma tan clara como la *pentatónica* mayor de la primera versión, ronda las notas que están bajo la influencia de D9, pero omitiendo curiosamente la propia

tónica, la cual sólo aparece en el descenso cromático que inicia la frase en el compás 34. Por otra parte, en el compás 43, incluso repite en dos ocasiones la siguiente extensión, la sexta mayor, Si.

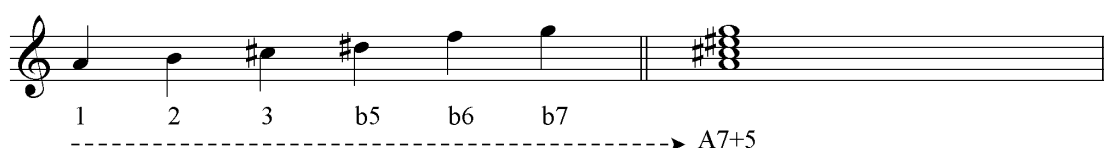
El último punto donde nos vamos a detener es el compás 51, en el cual Art Tatum ejecuta una rapidísima escala ascendente de la que destacamos el siguiente motivo:

370226B EJ2: Detalle del compás 51.



Como se puede observar, queda patente el uso de la escala simétrica de tonos sobre este dominante. Cada una de las dos escalas de tonos existentes aglomera a seis de los doce acordes de séptima del mundo diatónico. Su estructura está basada en segundas y terceras mayores por lo que la tríada resultante superpuesta correspondería, en este caso, a A7+5:

370226B EJ3: Escala de Tonos.



De estas dos primeras versiones de *Body and Soul* grabadas por Art Tatum al piano se desprenden dos importantes conclusiones. Una de ellas es el avanzado concepto, técnico, estilístico y artístico desarrollado por Tatum. Su virtuosismo sumado al planteamiento tan personal que generó a través de su instrumento marcó a toda una generación de pianistas. Por otra parte, se puede observar tras las primeras piezas a cargo de pianistas, que el desarrollo melódico – armónico resulta mucho más sencillo en manos de un instrumento

que puede ser una *orquesta* por sí solo. El trazado melódico de instrumentistas sin capacidades polifónicas debe ser mucho más claro para poder superponer armonías de forma convincente, mientras que en el caso de los pianistas éstos pueden apoyar sus ideas melódicas con su mano izquierda, facilitando la comprensión al oyente, reforzando el carácter del fraseo que se quiere transmitir y enriqueciendo y embelleciendo la obra.

Teddy Wilson. 1937-03-16. Body and Soul

El gran éxito de Benny Goodman y su enorme popularidad desde el *boom* del Palomar en Los Ángeles se tradujo en una de las agendas más comprimidas de un artista americano en ese periodo. Debido al gran número de conciertos y a la capacidad de adaptación de la banda a diferentes contextos y contratos (desde la orquesta al trío, con algunos pasos intermedios), se había conseguido que la agrupación tuviese un motor artístico y estructural bien engrasado. El rodaje al que estaba expuesto el tándem Goodman/Wilson/Krupa/Hampton se tradujo en que, a menudo, el cuarteto alcanzara elevados niveles de intercomunicación²⁰³, los cuales repercutían en el resultado artístico, ofreciendo interpretaciones de gran claridad y solidez.

Para Goodman y Wilson, la interpretación de *Body and Soul* era prácticamente obligada. El gran número de grabaciones disponibles (tanto en esta etapa, de forma conjunta, como en épocas futuras individualmente) pone de manifiesto que era una pieza del gusto tanto del clarinetista como del pianista. Wilson también parecía cómodo moviéndose en la estructura armónica de la canción de Green, sobre la cual seguía plasmando sus ideas musicales a la vez que continuaba aportando elementos melódico armónicos al vocabulario de improvisación jazzística.

En esta versión que pasamos a analizar, Wilson muestra de nuevo su tendencia de plantear tríadas aumentadas sobre el dominante en el compás 19, aplicación bastante

²⁰³ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 209.

frecuente en este periodo, especialmente entre los pianistas, que encontraban en la escala de tonos un elemento de expansión armónica de fácil uso. Al sólo existir dos escalas de tonos, cada una de ellas aplicable sobre seis de los doce posibles dominantes, las posibilidades armónicas que ofrece el recurso son de gran magnitud en relación con la facilidad con la que se pueden aplicar. En la versión previa de Art Tatum veíamos cómo le otorgaba un planteamiento más próximo al concepto de escala, mientras que en este caso concreto, Wilson parece contentarse con un concepto más triádico, ya que añade exclusivamente la quinta aumentada a la tríada diatónica del dominante:

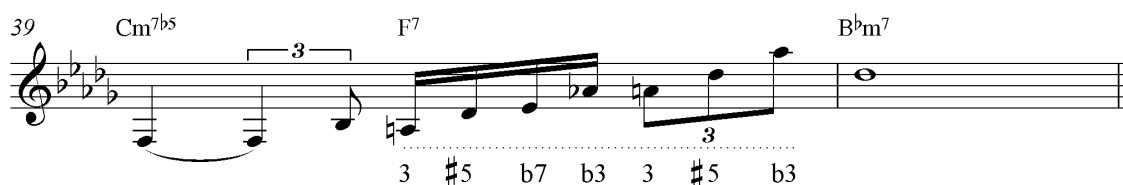
370316 EJ1: Compás 19.

The musical notation for measure 19 is shown in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The measure begins with a D note. A chromatic descent is indicated by arrows pointing to the notes D, C#, B, A, G, F#, E, D. The notes A, G, and F# are grouped together and labeled 'Triada de La aumentada'. The notes D, E, and F# are grouped together and labeled 'Triada de Re Mayor'. The measure is marked with a '6' below the staff and a '3' above the staff, indicating a triplet of eighth notes. The measure ends with a D note.

Wilson accede al inicio de la frase a través de un descenso cromático desde Do hasta la fundamental de la dominante para luego trazar la tríada aumentada, resolviendo en la última corchea del compás con un tresillo de semicorcheas en el que marca claramente y en perfecto orden descendente la tríada del acorde al que se dirige el juego armónico, la tónica Re mayor.

En el segundo solo de Wilson nos volvemos a encontrar con una frase que, pese a estar probablemente en la zona de influencia del *mixolidio* del sustituto de tritono, navega de nuevo entre éste y la opción del *alterado*. La ausencia de la tónica en la frase aparta la opción del *superlocrio*, pero la fuerza del paso por las dos terceras tiene la capacidad de atraer a oídos más actuales a esa sonoridad *alterada*:

370316 EJ1: Compás 19.



Probablemente, los músicos de este periodo estarían pensando en la opción tritono, pero la proximidad entre los dos recursos barajados, así como la propia intuición y la búsqueda armónica de estos improvisadores, hace que esta clase de planteamientos resulte altamente relativa, si bien denota nuevamente una preocupación por el avance estilístico y la depuración del lenguaje melódico – armónico; especialmente en lo relativo a los pianistas, cuya capacidad de apoyar sus ideas melódico armónicas con acordes en la mano izquierda propició su mayor desarrollo en esta etapa inicial.

Django Reinhardt. 1937-04-22. Body and Soul

La guitarra no fue uno de los instrumentos esenciales en los primeros años de evolución del Jazz, dominado por sonoridades más potentes como la de los vientos y la percusión. Sin embargo, en este periodo que nos ocupa, la guitarra sentaría sus bases y encontraría su lugar en el espectro jazzístico. Problemas técnicos como el volumen, o *guitarrísticos* como el punto intermedio entre un instrumento melódico y uno armónico, hacían de la guitarra el instrumento más diferenciado de los que componían la lista de “habituales” durante la Era del Swing. En este periodo y hasta la aparición y consolidación de músicos como Charlie Christian o el propio Django, se había asociado habitualmente la guitarra a la base rítmica, formando parte de la sección junto con el contrabajo y la batería. Esta imagen se sustenta gracias a figuras como el guitarrista de Count Basie, Freddy Green, cuya función consistía en rasguear acordes para proporcionar más información rítmica a la orquesta.

El papel de Django (1910 – 1953) en el desarrollo y ubicación del instrumento fue determinante, además de ser el primer europeo que los músicos americanos trataron como un semejante²⁰⁴. Nació en Bélgica en 1910, en el seno de una familia gitana con la que vivió en caravanas hasta que cumplió los 20 años. El asentamiento se ubicó eventualmente en las afueras de París, por lo que Django experimentó dos realidades completamente distintas: el característico modo de vida de su pueblo, anclado en creencias medievales y ajeno y desconfiado ante los avances tecnológicos en contraste con el bullicio y el entorno cosmopolita del París previo a la Segunda Guerra Mundial.

En 1928, un incendio en su caravana dañó seriamente su mano izquierda, creándole enormes problemas para tocar su instrumento. Django se vio obligado a desarrollar una técnica adaptada a sus nuevas condiciones físicas, lo que probablemente añadió un alto grado de personalidad tanto a su vocabulario como a sus planteamientos musicales. El resultado fue excelente y la vertiginosa velocidad que alcanzaban sus frases, conjugada con bloques de acordes de tendencia muy pianística, concedió a su vocabulario una enorme personalidad y condicionó a muchos de los futuros guitarristas de Jazz.

Se desconoce cómo Django aprendió los elementos básicos del Jazz, aunque probablemente fuera en los clubs de París. En 1928 comenzó su carrera discográfica en la capital francesa, ciudad en la que grabó, de forma más o menos regular, con diversos artistas durante los siguientes cinco años. En 1932 conoció al que sería uno de sus compañeros más habituales, el violinista Stephane Grapelli. Con él formó el Quintet of the Hot Club de France, banda en la que también estaba integrado su hermano Joseph y que realizó su primera grabación en diciembre de 1934 con el sello discográfico *Ultraphone*. En la compilación realizada por Max Abrams, titulada *The Book of Django* (1973), el autor apunta que tras la grabación de diciembre (la cual incluía los temas *Dinah*, *Tiger Rag*, *Lady be good* y *I saw stars*) los músicos estaban entusiasmados ante el hecho de poder oírse;

²⁰⁴ PORTER, L. (1992): Op. cit. p. 170.

especialmente, tras haber sufrido una gran decepción al haber sido rechazados por *Odeon*, sello que había tachado su estilo de Jazz de *demasiado moderno*.²⁰⁵

Django y Grapelli tuvieron la ocasión de conocer y tocar con Coleman Hawkins en la visita que éste hizo a París en marzo de 1935. *Bean*²⁰⁶ estuvo acompañado por la orquesta de Michael Warlop, grabándose los temas *Blue Moon*, *Avalon*, *What a Different a Day Made* y *Stardust*. Así quedaba establecida la conexión entre Hawkins y Django. De hecho, el 28 de abril de 1938 volvieron a repetir la experiencia, esta vez bajo el nombre de *Coleman Hawkins and his All Star Jam Band*, en la que además de estar incluidos Grapelli y el propio Django, también lo estaba Benny Carter. El guitarrista y el violinista europeos se habían labrado sus respectivos nombres tanto de forma individual como mediante la banda que compartían. De este modo, se habían convertido en los referentes del Jazz en el Viejo Continente. Puede que propiciado por el continuo contacto con Django, Grapelli se sintiera frustrado ante el comportamiento poco serio e irresponsable del guitarrista²⁰⁷; esto derivó en continuos conflictos que condujeron a la eventual separación cuando, al estallar la Guerra, Grapelli quiso ir a Londres y Django permanecer en París. En la primavera de 1937, la compañía discográfica *His Master's Voice* encargó al sello *Gramophone*, con la que el Quinteto tenía contrato, la grabación de 18 cortes durante los días 21, 22 y 27 de abril²⁰⁸. Precisamente en la sesión del lunes 22 de abril de 1935 fue cuando se grabó la versión de *Body and Soul* que pasamos a analizar.

Respecto a los aspectos relativos a la armonía y al contenido melódico, algunos puntos del solo demuestran el gusto de Django por los recursos simétricos. Tal y como opina Pat Martino²⁰⁹, las características formales de la guitarra como instrumento hacen que su naturaleza simétrica facilite el uso de recursos también simétricos, como la escala de tonos y la escala disminuida.

²⁰⁵ ABRAMS, M. (1973): *The Book of Django*. Compilación no publicada, p. 23.

²⁰⁶ *Bean*: Apodo con el que generalmente se conoce a Coleman Hawkins en el argot jazzístico.

²⁰⁷ PORTER, L. (1992): Op. cit. p. 171.

²⁰⁸ DELAUNAY, C. (1982): *Django Reinhardt*. New York: Da Capo Press, p. 85.

²⁰⁹ Conferencia ofrecida en el Musicians Institute of Technology, Los Ángeles, California, 2006.

El análisis de la pieza nos permite observar un primer dibujo en el compás 33, que ofrece la superposición de las notas Fa# y Re sobre el acorde de Si bemol séptima. Pese a la omisión de la tónica, que por otra parte está siendo claramente establecida por la banda, se percibe de forma nítida la intención de superponer una tríada aumentada sobre la dominante, como ya hemos observado previamente en versiones analizadas de Wilson y Tatum:

370422 EJ1: Compás 33.

Se omite la fundamental, pero tiene carácter aumentado

Un poco más adelante, en el compás 44, de forma aún más evidente, sin que Django genere especial tensión respecto a la base armónica establecida, realiza un descenso a través de un arpeggio disminuido. Este tipo de figuras resultan cómodas para la distribución y afinación de la guitarra y, lógicamente, este tipo de recursos configuran en gran medida el vocabulario de los guitarristas de Jazz, al igual que el uso de determinados *voicings* y escalas:

370422 EJ2: Arpeggio disminuido en el compás 44.

Arpeggio Disminuido sobre A°

370422 EJ3: Escala en relación al arpeggio del compás 44.



Estos dos ejemplos extraídos de la improvisación efectuada sobre *Body and Soul* ponen de manifiesto la completa integración del guitarrista belga en la corriente general del Jazz, manteniendo una voz propia y original. La tendencia a los usos simétricos, tan afines a la guitarra como instrumento, no dejan de aparecer en el discurso de Reinhardt, combinados con una solidez rítmica no mecánica en su fraseo, lleno de figuras regulares entrelazadas con un *groove*²¹⁰ personal y distintivo, probablemente proveniente de las raíces centroeuropeas del genial guitarrista.

Teddy Wilson. 1937-10-20. Body and Soul

Las siguientes dos versiones analizadas de *Body and Soul* tienen el mismo protagonista, Teddy Wilson, aunque se desarrollan en contextos radicalmente distintos.

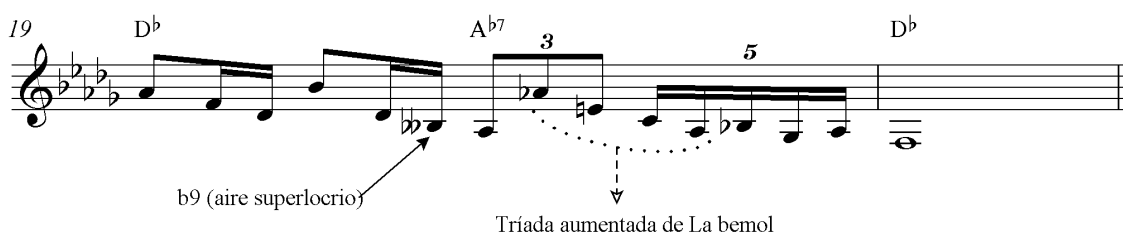
La primera de ellas, grabada el 20 de octubre de 1937, es un *Broadcast* emitido desde la Madhattan Room del Hotel Pennsylvania, Nueva York, para la CBS. La mayoría de temas que componen la grabación están ejecutados con la orquesta completa, pero, al igual que en otras ocasiones, nuestro tema de estudio, *Body and Soul*, es interpretado en formato de trío.

En esta primera versión volvemos a comprobar la predilección de Wilson por la quinta aumentada sobre el dominante, algo observado frecuentemente en él durante estos años. Tal y como analizamos en el compás 19, este caso es levemente distinto al acceder al inicio

²¹⁰ *Groove*: Variación regular en el planteamiento rítmico de la melodía o base armónica ejecutada.

de la frase a través de la nota Si doble bemol, que representa la novena menor en el espectro del dominante La bemol. La presencia de esta sonoridad y el hecho de que la frase arranque desde la tónica le dan de nuevo un aire próximo a la escala *alterada*, aunque parece más casual que premeditado:

371020 EJ1: Tríada aumentada superpuesta en el compás 19.



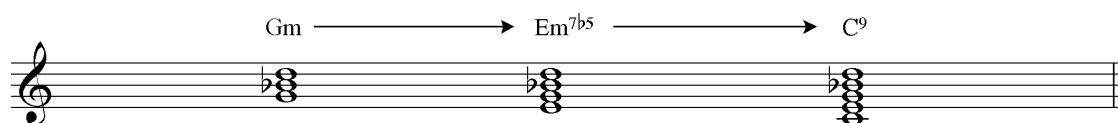
En el compás 21 aparece un recurso llamativo: justo antes de la entrada del dominante Fa sostenido, que se dirige a Si mayor, Wilson traza una tríada descendente de Sol menor medio tono arriba del propio dominante:

371020 EJ2: Compás 21.



Viendo la estructura relativa al quinto grado, se puede observar su cabida tanto en la realidad *mixolidia* como en la *alterada*, como en otras muchas ocasiones. También podría tratarse de la superposición del acorde *semidisminuido* construido sobre la séptima menor del acorde de séptima, lo que también correspondería al acorde sustituto con su extensión 9 (C9):

371020 EJ3: Extensiones relativas a C9.



Teddy Wilson. 1938-01-16. Body and Soul

*"How Long do you want for intermisión? - Goodman was asked before the performance - I dunno, - he replied - how much does Toscanini have?"*²¹¹

El 19 de enero de 1938 es una fecha de especial importancia para el mundo del Jazz. Aquella noche no se inventó nada nuevo, no se descubrió ningún talento ni se estrenó ninguna pieza. Pero se consumó lo que durante años se había ido filtrando a toda la sociedad americana: la música que retrataba a todo un país cruzaba la puerta de uno de los escenarios más emblemáticos de la nación, generalmente reservado para la música clásica: el Carnegie Hall.

El programa fue diseñado por Goodman de una forma creativa e inteligente. Tras abrir con tres piezas de reciente creación, el clarinetista ofreció una sucesión de temas encuadrados en una cronología evolutiva del Jazz, desde el Ragtime hasta números contemporáneos de la propia Era del Swing, rindiendo tributo a músicos como Bix Beiderbecke y Louis Armstrong. Según apunta Gioia, este planteamiento revitalizó el mundo del Jazz durante los siguientes años e impulsó un *revival* de los antiguos estilos de Nueva Orleans y Chicago²¹². Para ello, Goodman contó con un enorme elenco de músicos, algunos antiguos miembros de su orquesta, a los que se sumaron miembros de las bandas de Count Basie y

²¹¹ "Cuánto quieres que dure el intermedio -le preguntaron a Goodman antes de la actuación - No lo sé, -replicó - ¿cuánto tiempo tiene Toscanini?" en GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, p. 152.

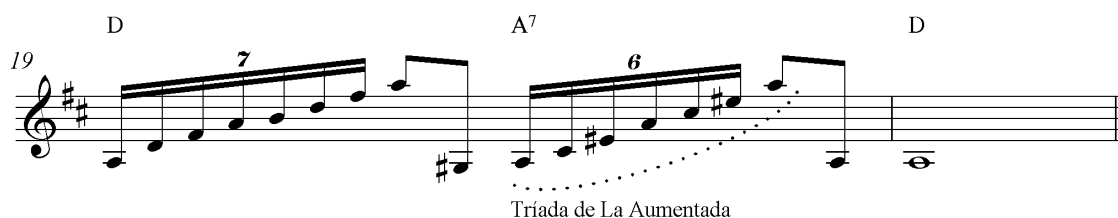
²¹² Ibid. p. 152.

Duke Ellington. El Jazz había entrado en las salas de concierto de la música *seria*. Y ya no saldría de ellas.

En este concierto grabado, como venía siendo habitual, Goodman hizo uso de los formatos en trío y cuarteto combinados con la orquesta. El pianista para el formato grande era J. Stacy, mientras que Wilson aparecía en los formatos pequeños. Y de nuevo, *Body and Soul* se interpretó con el trío, repitiendo la misma fórmula que en las versiones que hemos analizado anteriormente.

En lo relativo al desarrollo melódico – armónico, Wilson hace uso de los recursos habituales. En el compás 19 vuelve a posicionar una tríada aumentada sobre el dominante, nuevamente en el mismo acorde que en las dos ocasiones ya analizadas en páginas anteriores:

380116 EJ1: Tríada aumentada sobre el dominante A7.



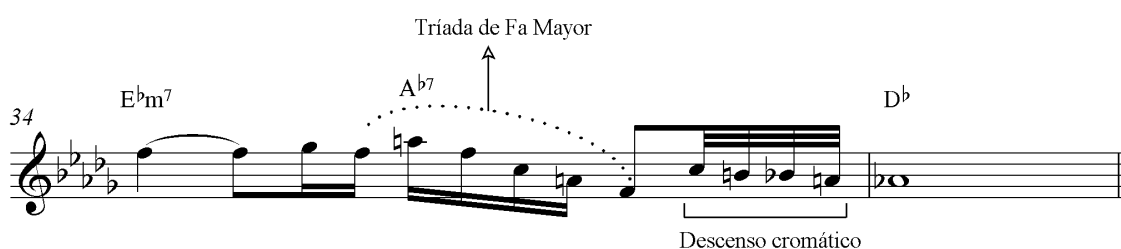
También nos vuelve a mostrar la opción que observábamos en la versión de octubre de 1937. En esta ocasión (compás 42), el dominante sobre el que se desarrolla esta aplicación es La bemol séptima, por lo que la tríada superpuesta en este caso es La menor, como extensión de D9:

380116 EJ2: Compás 42.



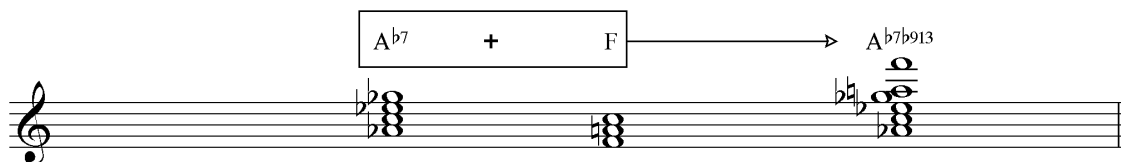
Pero lo más llamativo e innovador de esta versión responde a una superposición inédita hasta el momento. En el transcurso del compás 34, Wilson plantea una tríada de Fa mayor sobre el dominante Ab7. Esta aplicación proviene del uso de la escala disminuida sobre un dominante:

380116 EJ3: Superposición de la tríada de Fa Mayor sobre Ab7.



Esta escala simétrica se repite cada tres semitonos, por lo que solamente existen 3 versiones, cada una de ellas aplicable a 4 acordes de dominante. Al tener una estructura compuesta por la sucesión de tono completo/semitono, cuenta con 8 sonidos por lo que fue denominada en el ámbito clásico escala *octatónica* y se encuentra frecuentemente en el vocabulario compositivo de Stravinsky. Las relaciones internas que se generan comprenden tríadas que dependiendo de la elección de notas dentro de la propia escala pueden ser mayores o menores de forma simultánea. En este caso concreto, las notas que componen la tríada conforman las extensiones 3, 13 y b9 en relación al dominante:

380116 EJ4: Acorde generado tras la superposición de elementos melódicos sobre la armonía dada.



Aunque la realidad es que solo hay una nota ajena a la naturaleza diatónica, la novena menor, lo cierto es que el magnetismo desprendido de la tríada como estructura propicia un efecto de tensión y una sonoridad muy avanzada, especialmente en lo relativo a la pertenencia a un vocabulario perteneciente a una improvisación.

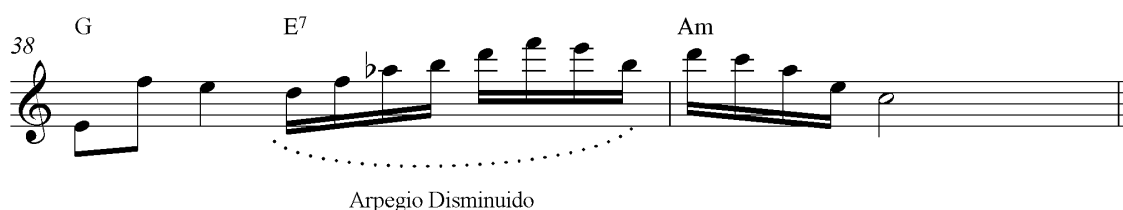
Django Reinhardt. 1938-05-31. Body and Soul

Con el Quinteto en pleno funcionamiento tras su reciente contrato con *Decca*, y tocando de forma habitual con músicos americanos como Benny Carter en sus visitas a Francia, la actividad de Django en los últimos años de la década de los 30 era muy elevada. Prueba de ello fue su grabación con Larry Adler para *Columbia* el 31 de mayo de 1938. En ella se registraron dos tomas de cada uno de los temas seleccionados. Lamentablemente, la versión alternativa de *Body and Soul* nunca fue editada.

Django hace la introducción para el solo de armónica de Adler, para luego continuar tocando la base durante el desarrollo de la melodía. Tras la intervención de la armónica, Django efectúa su solo sobre la sección A con su repetición, retornando el solista principal en la sección B hasta el final de la pieza.

En los dieciséis compases en los que Django ejecuta el solo no encontramos demasiado material no diatónico. Observamos que en el compás 38 vuelve a hacer uso del arpeggio disminuido sobre el acorde E7. Como decíamos en la versión ya analizada del guitarrista belga, este tipo de figuras simétricas son cómodas para la distribución cordal y para la afinación de la guitarra, además de añadir color y dinamismo armónico al discurso *solístico*²¹³:

380531 EJ1: Arpeggio disminuido sobre E7 en el compás 38.



conceptual como *guitarrístico*. La lesión sufrida en el incendio, su fuerte personalidad, su característico modo de vida o su localización geográfica son algunos de los ingredientes que contribuyeron a la formación de su entidad artística. Pese a no aportar demasiados elementos dentro del espectro melódico – armónico, sí que amplió los márgenes del Jazz como estilo en distintos parámetros, como el fraseo continuo y regular, la inclusión de estructuras triádicas en su discurso al modo de los pianistas o la pulsación sólida y ritmo balanceado de sus melodías. Sin duda, enriqueció a los músicos americanos que tuvieron la oportunidad de compartir escenario con él, a la vez que posicionó a la guitarra, previamente relegada a una función casi exclusivamente rítmica, en la lista de instrumentos a través de los cuales fluía el arte del Jazz.

Art Tatum. 1938-08-00. Body and Soul

Nuevamente nos encontramos a Art Tatum en un estudio de grabación en de agosto de 1938, esta vez a piano solo. En marzo de 1938 había realizado su segunda gira por Inglaterra²¹⁴, donde el pianista quedó sorprendido al encontrar una audiencia que escuchaba silenciosamente²¹⁵, antes de regresar para desempeñar su actividad principalmente entre Nueva York y Los Ángeles. En esta versión de agosto, al no tener que adherirse a un ritmo marcado para integrar a varios instrumentistas, el intérprete deambula libremente a nivel rítmico, algo que dificulta notoriamente su transcripción. Sin embargo, como ya comentamos previamente, las claras estructuras simétricas que plantea Tatum simplifican bastante el panorama estilístico. Por ello, hemos seleccionado un fragmento que ofrece información relativa al desarrollo del vocabulario melódico armónico objeto de la investigación que nos ocupa.

En el caso concreto del compás 42, se observa claramente la superposición del acorde de C9 sobre F#7. Es decir, el sustituto de tritono correspondiente con sus extensiones de séptima menor y novena mayor. También es reseñable el hecho de que al empezar en la

²¹⁴ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 326.

²¹⁵ LESTER, J. (1994): Op. cit. p. 102.

fundamental del dominante, adquiere un poco más de sonoridad *alterada*, pero vista la estructura posterior, este detalle pasa a ser un hecho circunstancial:

380800 EJ1: Superposición de C9 sobre F# 7 en el compás 42.

Henderson y Speed Webb. En 1930 se trasladó a Nueva York para trabajar con Cecil Scott y, posteriormente, unirse a la orquesta de Elmer Snowden. En este periodo también tocó con Charlie Johnson y con la orquesta de Teddy Hill. En 1933 vuelve a Pittsburg para co – liderar una orquesta junto con su hermano, alternando viajes a Baltimore para actuar con los McKinney's Cotton Pickers.

En 1935 regresó a Nueva York para volver a formar parte de la orquesta de Teddy Hill en su compromiso con el Savoy; y luego liderar su propia formación y realizar una pequeña estancia en The Famous Door, entre octubre de 1935 y septiembre de 1936. En septiembre de 1937 encontramos a Eldridge realizando otra residencia en el Three Deuces Club de Chicago. Según Chilton, refundó su propia banda e inició una gira en agosto de 1938, debutando en el Savoy Ballroom²¹⁶. Este dato parece dar credibilidad a las fechas planteadas por Evensmo, quien apunta a la grabación de una primera versión el 13 de agosto de este año de 1938.

Este *broadcast* se realizó bajo el nombre de Eldridge con un formato muy similar al de la versión de noviembre, incluyendo la sección a tempo más rápido, a lo que el trompetista se refería como *playing long meter*²¹⁷. No hay indicios de que Chu Berry estuviera en la banda. Evensmo sugiere en su compilación que el pianista podría ser Teddy Wilson. Este planteamiento parece completamente lógico dado el parecido estilístico entre Wilson y el pianista de la grabación, a lo que se suma el hecho de que Wilson se encontrase grabando en Nueva York una serie de temas a piano solo el 11 de agosto, tan sólo dos días antes de la supuesta fecha de grabación de esta versión de *Body and Soul*, dato que podemos corroborar después de haber comprobado en diferentes discografías la ubicación temporal y geográfica de cada uno de los músicos citados.

Pasando al análisis, frente a la tendencia observada en versiones previas respecto al uso del sustituto de tritono, en esta primera versión no es habitual. Una aproximación leve a

²¹⁶ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 104.

²¹⁷ "Tocar en compás largo", en CHILTON, J. (2002): *Roy Eldridge, little jazz giant*. London: Continuum, p. 324.

esta aplicación la encontramos en el compás 20, donde la aparición de las notas Si natural y La natural sobre La bemol dominante ($b3$ y $b2$) parecen estar dentro del área de influencia del sustituto de tritono $D7$:

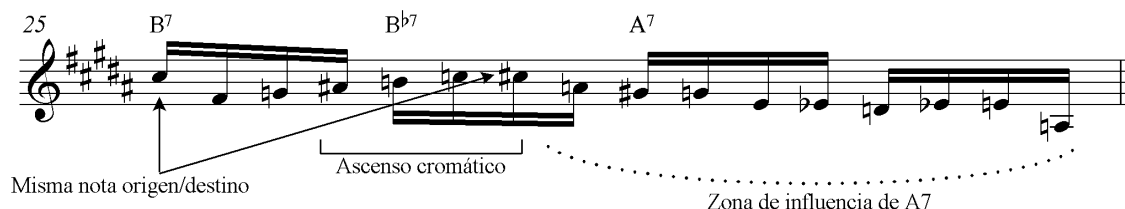
380813 EJ1: Compás 20.



Este planteamiento está presente en otros puntos del solo, pero dista bastante de la claridad con que la función es ofrecida por músicos como Art Tatum y Teddy Wilson, quienes parecen tener un concepto más vertical en este sentido, algo propiciado por la naturaleza de su instrumento.

Una sección que sí denota el planteamiento estilístico personal y transgresor de Eldridge son los usos de pasos cromáticos, especialmente para preparar o realizar modulaciones. Eldridge, cuya estela siguió un joven Gillespie para establecer el nuevo estilo algunos años después, parece no descuidar ningún elemento de su vocabulario de improvisación. En el transcurso del compás 25, en el descenso cromático de acordes de séptima que da paso al retorno de la sección A del tema, el intérprete traza la siguiente frase:

380813 EJ2: Análisis del compás número 25.



Esta transición a través del descenso cromático de acordes de séptima es de especial notoriedad en el tema *Body and Soul*, debido a la velocidad a la que transcurren y al gran peso armónico inherente a los acordes de dominante. Por ello, es interesante ver cómo los solistas de la época solventaban estas dificultades armónicas. Una lectura de este pasaje

podría ser dividir la frase en dos: desde el principio hasta la tercera semicorchea del segundo grupo por una parte, y desde la última corchea del segundo grupo hasta el final. En la primera parte, parece pivotar en la nota Do sostenido (o Re bemol) de forma que, a partir de la tercera semicorchea del primer grupo, asciende cromáticamente hasta regresar a dicha nota. A partir de ahí, entra en zona de influencia de A7, gestionando el descenso a través de varios cromatismos que refuerzan su avance estilístico.

El uso de escalas *pentatónicas* con su correspondiente nota de *blues* también aparece en la interpretación de Eldridge. El doble juego sobre las terceras mayor y menor de la tónica (Do Mayor) lo podemos encontrar en varias secciones, como es el caso de los compases 40 y 48:

380813 EJ3: Notas de blues en los compases 40 y 48.



En otro compás previo a una modulación, Eldridge plantea una figura diatónica a la cual accede de forma cromática y toda la estructura es repetida un tono más arriba, completando la modulación:

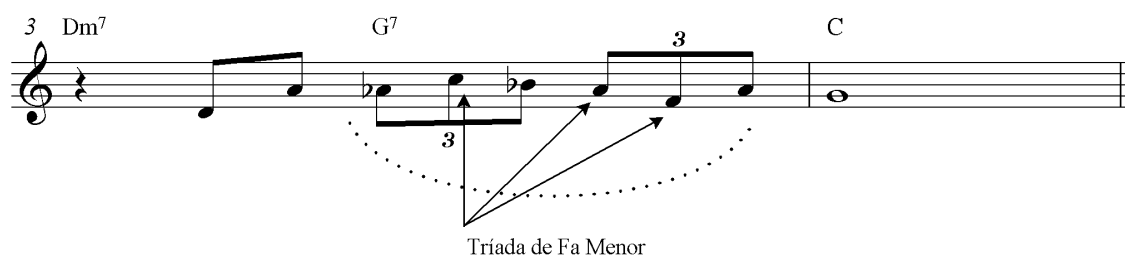
380813 EJ4: Figuras simétricas en el compás 50.



Tanto el planteamiento armónico como el rítmico desvelan una intencionalidad en el fraseo, más próximo a los posteriormente desarrollados por Dizzy Gillespie que a los previamente establecidos por Louis Armstrong.

Sin embargo, la función más repetida e interesante de esta interpretación la encontramos en los múltiples pasajes de dominante, con su consiguiente resolución. De forma prácticamente sistemática, Eldridge aplica de forma alterna tríadas de Fa menor y arpeggios de Fa menor séptima, sobre el acorde de dominante, Sol:

380813 EJ5: Tríada de Fa Menor sobre G7 en el compás 3.



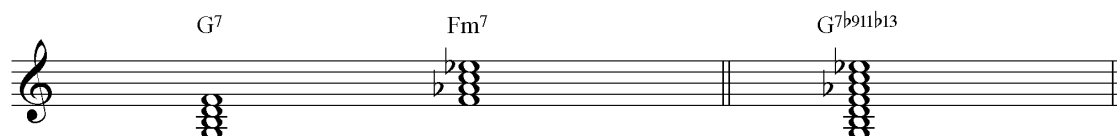
La superposición de la tríada menor de Fa sobre el dominante anula directamente la opción de ser un derivado del sustituto de tritono, que en este caso sería Re bemol *mixolidio*, al contar con la nota Do natural:

380813 EJ6: Comprobación de compatibilidad entre Re bemol Mixolidio y el acorde de Fm.

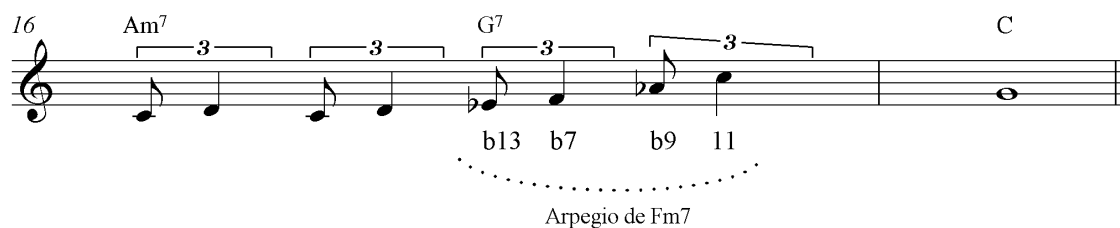


Pero este recurso es utilizado por Eldridge casi en cada ocasión en la que se presenta un dominante. De forma esquemática, lo que plantea es la superposición de la tríada menor del cuarto grado de la tonalidad original, consiguiendo así enfrentar el cuarto grado menor (iv) con el dominante (V):

380813 EJ7: Acorde resultante tras la superposición de G7 y Fm7:



380813 EJ8: Superposición de Fm7 sobre G7 en el compás 16.



Esta función viene acompañada, en ocasiones, de la extensión de séptima menor, además de otras notas ajenas a la realidad diatónica original. Esto nos hace plantearnos el hecho de que, quizá más allá de una aplicación puntual de una tríada o de un acorde sobre un dominante, exista una intencionalidad a nivel de escala que sostenga tales aplicaciones. Deducir de qué se trata sería complicado a través de uno o dos ejemplos, pero, afortunadamente, contamos con hasta 12 puntos en los que Eldridge usa de forma diversa el mencionado recurso:

380813 EJ9: Tabla de ejemplos de superposición.

Num	Notas	Dom	Estructura	Com
1	Fa – Lab – Do – (Sib)	G7	1 – b3 – 5 – (4)	C3
2	Fa – Lab – Do – Mib	G7	1 – b3 – 5 – b7	C10
3	Fa – Lab – Do – Mib	G7	1 – b3 – 5 – b7	C16
4	Lab – Do – Mib	G7	(1) – b3 – 5 – b7	C27
5	Fa – Lab – – Mib	G7	1 – b3 – (5) – b7	C32
6	Fa – Lab – Do – Mib – (Sib)	G7	1 – b3 – 5 – b7 – (4)	C36
7	Fa – Lab – Do – Mib – (Sib) – (Reb)	G7	1 – b3 – 5 – b7 – (4) – (b6)	C44
8	Fa – Lab – Do – Mib – (Sib) – (Reb)	G7	1 – b3 – 5 – b7 – (4) – (b6)	C49
9	Solb – Sibb – Reb – Fab – (Lab) – (Mib) – (Dob)	Ab7	1 – b3 – 5 – b7 – (2) – (4) – (6)	C53
10	Fa – Lab – Do – (Sib)	G7	1 – b3 – 5 – (4)	C60
11	Fa – Lab – Do – Mib – (Sib) – (Reb)	G7	1 – b3 – 5 – b7 – (4) – (b6)	C68
12	Fa – Lab	G7	1 – b3	C76

380813 EJ12: Estructura de la frase en el compás 49.

49 Am⁷ G⁷ C

b6 5 4 b3 1 b3 1

Numeración relativa a Fa

La sexta es menor

Se deduce entonces que la opción que está siendo planteada por Eldridge en este caso es la superposición de la escala natural menor del cuarto grado de la tonalidad. En este caso, de Fa natural menor sobre G7:

380813 EJ13: Escala de Fa Menor y acorde que genera en su primer grado.

Fa Natural Menor → Fm7

Observamos pues los dos nuevos recursos que plantea Eldridge en esta pieza, prosiguiendo con la construcción y estilización del lenguaje de la improvisación, el lenguaje del Jazz: la superposición de la tríada menor y de la escala natural menor del cuarto grado sobre el dominante.

Roy Eldridge & Chu Berry. 1938-11-10. Body and Soul

Fue el 11 de noviembre de 1938 cuando se produjo la famosa grabación de *Commodore* bajo el nombre de *Chu Berry and his "Little Jazz"*²¹⁹ Ensemble. El saxofonista lideraba una

²¹⁹ *Little Jazz*: Apodo otorgado a Roy Eldridge por Otto Hardwick durante la estancia de Eldridge en la banda de Elder Snowden.

banda integrada por Roy Eldridge a la trompeta, Clyde Hart al piano, Danny Barker a la guitarra, Art Shapiro al bajo y Sidney Carlett a la batería.

Berry y Eldridge habían sido compañeros en ocasiones previas y era conocida su buena relación personal y sus concordancias a un nivel más específicamente musical. Chu Berry (1908 – 1941) nació en Wheeling, Virginia Occidental, en un entorno familiar musical. Se inclinó por la práctica del saxofón tras escuchar a Coleman Hawkins en una gira de verano de Fletcher Henderson²²⁰. Su primer compromiso profesional serio se produjo en 1929 en la banda de Sammy Stewart, establecida en Chicago²²¹. Con ella viajó a Nueva York para una residencia en el Savoy Ballroom entre febrero y abril de 1930. Poco después dejó la banda y fijó su residencia en dicha ciudad, donde tocó los siguientes años con distintos músicos y agrupaciones como Cecil Scott, Otto Hardwick, Benny Carter o Charlie Johnson.

En verano de 1934 forma parte, brevemente, de la banda de Fletcher Henderson para cubrir la baja de Lester Young. Tras esta corta estancia, se une a la banda de Teddy Hill, aunque volvería a incorporarse a la banda de Henderson en octubre de 1935, permaneciendo en ella hasta julio de 1937. En agosto de ese mismo año ingresa en la banda de Cab Calloway, donde coincide con Dizzy Gillespie. Berry siempre destacó por su prolífica carrera como *sideman*²²², sustentada por la gran consideración que disfrutaba entre sus colegas como saxofonista solista. Pese a que como líder de sesión sólo se le conoce una grabación previa en marzo de 1937, bajo el nombre *Chu Berry and His Stompy Stevedores*, la versión de *Body and Soul* de *Commodore* que ahora nos ocupa tiene como líder nominal al saxofonista de Virginia.

En los primeros compases de esta versión, Chu Berry no se aleja demasiado del tema original, aunque en ocasiones lanza torrentes de notas a gran velocidad, provocando un

²²⁰ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 32.

²²¹ MORGENSTERN, D. & KERNFELD, B.: "Berry, Chu [Leon Brown]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

²²² *Sideman*: Músico generalmente de renombre que acompaña y refuerza al líder de la banda.

efecto de contraste entre la parsimonia producida por el tempo tan lento en el que se desarrolla el tema y el lirismo concentrado en las frases producidas por el solista.

La pieza vuelve a comenzar en Do Mayor, como la versión previa de Roy Eldridge de agosto de 1938. La primera aplicación melódico – armónica que encontramos aparece en el compás 2, en el cuál enfrenta un mi bemol (b6) sobre el acorde de G7 durante dos tiempos. Aparte de este recurso, casi un clásico ya en el periodo que llevamos recorrido, la primera sección de interés la encontramos en el transcurso del compás 6. Durante el desarrollo de un ii – V – I menor (iim7b5 – V7 – i), en una de esas cascadas de notas que definen el estilo de Berry, al menos en esta ocasión, al universo diatónico de Do mayor se le unen las notas Fa sostenido y Sol sostenido. El acorde sobre el que se produce este fraseo es E7:

381110 CB1 EJ1: Ejemplo de aplicación en el compás 6.

6

Bm^{7b5} E⁷ Am⁷

9 3 b7 b9 → Numeración relativa a E⁷

Gracias al gran número de notas ejecutadas en este compás, resulta sencillo dilucidar qué función está utilizando en cada momento. Se trata del quinto modo de la escala menor melódica²²³ de La, conocido en el argot jazzístico como *Mixolidio b13*, para luego terminar la frase regresando al b9 pero manteniendo la tercera natural, en este caso el quinto modo de la correspondiente escala armónica de La menor, llamado *Frigio dominante* o *Frigio Mayor*:

²²³ Queremos aclarar que nuestra concepción teórica musical no distingue de diferencias en el planteamiento ascendente y descendente en las escalas melódica y armónica, ya que pensamos que no se ajusta a los usos armónicos actuales, en términos de improvisación y de estética general de la música.

381110 CB1 EJ2: Escalas Melódica y Armónica de La y sus correspondientes modos sobre el 5º grado.

Escala de La Menor Melódica

Escala de La Menor Armónica

Mi Mixolidio b13 (5º modo de La Melódica) → E7 (9)

Mi Frigio Mayor (5º modo de La Melódica) → E7 (b9)

Como se puede observar, la estructura se corresponde con una derivación de la escala natural mayor, a la que se añaden sus intervallos sexto y séptimo menores. Esta característica hace que el acorde de séptima generado desde su fundamental, Mi, sea de dominante, por lo que encaja perfectamente con la armonía del tema. Vemos aquí una función inédita en lo que llevamos de estudio. También es destacable también el hecho de que a mitad de la frase, la novena, que previamente aparecía mayor, aparece bemol, por lo que indica un cambio de función en un espacio de tiempo corto, de una realidad melódica (9) a otra armónica (b9). Otro ejemplo de esta aplicación lo encontramos en el compás 30, en el cual aparece ligeramente más estilizada:

381110 CB1 EJ3: Aplicación de las escalas Armónica y Melódica en compás 30.

30

Bm7^{b5} E⁷ Am⁷

5 6 5

9 11 3 5 b7 b9 1

Tras el solo de trompeta a doble tiempo, Berry retoma el protagonismo hasta el final de la pieza, que es cerrada de nuevo por Eldridge con una coda en un tempo bastante libre. El saxofonista se incorpora al solo en la sección B, y al haber sido modulado el tema previamente a su tonalidad original, Re bemol, la tonalidad central en estos primeros compases es Re mayor. En el segundo compás de esta reanudación volvemos a encontrar

los juegos de doble tercera asociados a la escala de *blues*. En este caso, las notas afectadas son Fa natural y Fa sostenido, como terceras menor y mayor de Re:

381110 CB2 EJ1: Ejemplo de doble tercera en el compás 2 del segundo solo.

Doble tercera Mayor/Menor

El último detalle reseñable en la interpretación de Chu Berry lo encontramos en el compás 5, de nuevo en uno de sus exabruptos melódicos. En esta ocasión, tras un descenso triádico aumentado sobre G7, el resto de notas ejecutadas en el transcurso del compás nos dan a entender que la intención del músico es hacer uso de la escala de tonos correspondiente:

381110 CB2 EJ2: Ejemplo de sonoridades aumentadas en el fraseo de Chu Berry.

Notas en la esfera de la Escala de Tonos Enteros

Triada aumentada

Escala de Tonos

Esta versión de *Body and Soul* constituye el único ejemplo grabado a cargo de Chu Berry, que falleció en 1941 en un accidente de tráfico cuando formaba parte de la banda de Cab Calloway. Con su muerte, el Jazz perdió una de sus mentes más progresistas y avanzadas en lo relativo al desarrollo del vocabulario melódico –armónico. La forma en la que trataba sus solos muestra que, sin ser un transgresor en términos estilísticos, hacía un uso personal y efectivo de las aplicaciones que ya se venían utilizando, interpretándolas de forma personal y adaptándolas a su concepto y a su percepción artística.

En cuanto a avances estilísticos, no parece descabellado pensar que la parte más interesante es la central, ejecutada magistralmente por Roy Eldridge. En la versión anterior observamos la tendencia casi mecánica a la utilización de un mismo recurso melódico armónico durante toda la pieza en casi cada ocasión disponible. En este caso, de nuevo se centra en una aplicación de forma mayoritaria, pero sorpresivamente, pese a la proximidad temporal de la grabación, no es el mismo recurso.

Partimos del hecho de que sección en la que arranca su interpretación está en Do mayor, y que él, tras un fraseo individual, se encarga de cambiar tanto la tonalidad como el ritmo del tema:

381110 RE EJ1: Comienzo de la interpretación de Roy Eldridge.

Sección modulante entre Do Mayor y Re bemol Mayor

Más que un análisis estilístico, lo llamativo de este ejemplo es la forma en la que su personalidad musical, sustentada por una excelente técnica, le hace capaz de establecer un nuevo tono con una nitidez extrema en sólo dos compases.

La primera aplicación de interés melódico – armónico la encontramos en el compás 10. Sobre la dominante secundaria Bb7, que de forma natural en Re bemol Mayor sería menor séptima, encontramos las siguientes sonoridades:

381110 RE EJ2: Frigio mayor sobre dominante secundaria en el compás 10.

10

D^b B^b7 E^bm7

b7 1 b2 1 b7 5

Notas correspondientes a Si Bemol Frigio Mayor

Con la información contenida en la secuencia melódica, se puede concluir que se trata de nuevo de escala menor armónica de Mi bemol, en concreto su quinto grado, como veíamos previamente en el solo de Chu Berry:

Escala de Mi Bemol Menor Armónica

Mi Frigio Mayor (5º modo de Mi Bemol Armónica) → $Bb7 (b9)$

En cierto sentido, es la aplicación más lógica para la mayor parte de los dominantes secundarios sobre tercer grado. El hecho de que ésta haya sido la primera vez en encontrarla en el presente estudio, al menos de forma tan evidente, es completamente fortuito. Pero lo que es innegable es que dicha función se encuentra entre las utilizadas dentro del espectro que pretendemos abarcar en la investigación.

Otra frase interesante, aunque más por la estructura rítmica y estilística, es la que encontramos en el compás 12. En ella, en otro pasaje ii – V – I, Eldridge plantea una sucesión de figuras en semicorcheas en la cual las dos primeras notas sirven como pivote casi rítmico (la altura es casi inaudible), mientras las dos últimas de cada grupo descienden de forma cromática para desembocar en la tónica, D^b .

Eldridge continúa la frase sobre la tónica con un compás íntegramente poblado de semicorcheas, en la cual hace una curiosa interpretación de la escala *pentatónica* y sus

aplicables notas de *blues*. Parece superponer la escala de Si bemol menor *pentatónica*, con su correspondiente nota de blues afectando a la tercera de la tonalidad (Fa – Fa bemol), pero también añade una transición cromática desde Si bemol hasta La bemol, cuya ubicación deja serias dudas de si realmente se trata de una mera nota de paso:

381110 RE EJ4: Compases 12 y 13 del solo de Roy Eldridge.

Figura con descenso cromático a través de la última nota de cada grupo de 4 semircorcheas

Si Bemol menor Pentatónica (¿doble nota de blues?)

Analizando la sonoridad de esta última transición, podemos decir que parece más la búsqueda de una segunda nota de *blues* que una nota cromática, algo que, por otro lado, tampoco resultaría nada extraño, dado el escenario armónico. La escala resultante sería la siguiente:

381110 RE EJ5: Escala Menor Pentatónica de Si bemol + dos notas de blues, b5 y 7.

Doble nota de blues

Otro asunto llamativo es la transición entre secciones modulantes. Al igual que en la versión anterior, Eldridge reproduce de forma casi idéntica la frase de enlace nota a nota. De este hecho se pueden sacar varias lecturas: desde la auto citación, el elemento pre – compuesto o la utilización de vocabulario ajeno. También es llamativo el detalle de que en cada ocasión lo hace en una tonalidad, lo que podría indicar la soltura con la que Eldridge se movía por todo el espectro tonal, sin verse limitado por las alteraciones inherentes en

cada tonalidad concreta. Queda claro que reutiliza la frase en el mismo lugar y de la misma forma:

381110 RE EJ6: Comparación de frases en dos versiones distintas de Body and Soul



Versión del 13 de Agosto de 1938. Roy Eldridge.

Versión del 10 de Noviembre de 1938. Roy Eldridge.

Eldridge, muy crítico con sus coetáneos en relación a elementos armónicos, ofrece una dudosa aplicación durante los compases 21 y 22. En este caso, bajo un La dominante, y en una parte del tema que supuestamente resuelve en Re mayor, hace uso claramente de la escala de Re menor. La banda, en vez de hacer el ii – V acostumbrado, permanece en el V durante todo el compás. Al resolver, los acompañantes tocan claramente Re mayor, y sin embargo Eldridge lanza un Fa natural con el que denota que su planteamiento sigue estando en Re menor:

381110 RE EJ7: Confrontaciones armónicas.



Lo que ocurre bajo los auspicios de A7 sería una aplicación relativamente aceptada, aunque no sin algunos conflictos armónicos, como enfrentar un Do natural presente en Re menor contra la tercera mayor de A7, Do sostenido. Pero una vez resuelto el dominante en Re mayor, la presencia del Fa natural se puede atribuir, casi inequívocamente, a un error de ejecución. Como decíamos al principio de este análisis, Eldridge usa de nuevo de forma sistemática una aplicación sobre la mayoría de dominantes. El elegido en esta ocasión es Ab7 y la tríada superpuesta es La mayor:

381110 RE EJ8: Superposición de la tríada de A sobre Ab7.

17

B^bm⁷ A^b7 D^b

Tríada de La Mayor sobre Ab7

Esto supondría la superposición del sexto grado bemol mayor de la tonalidad sobre la dominante. A través de los distintos pasajes en los que Eldridge utiliza este recurso, y tras la recopilación de notas ajenas a la tríada que el trompetista emplea, se puede concretar qué tipo de escala se está aplicando. La aparición de las notas Si, Fa# y Re, aparte de las que componen la tríada, limitan las opciones fundamentalmente a dos: o La como *jónico* o La como *mixolidio*; es decir, como quinto grado de Re:

381110 RE EJ9: Escalas La Jónico y La Mixolidio.

1 2 3 4 5 6 7 1 1 2 3 4 5 6 b7 1

Escala de La Mayor (Jónico) Escala de La Mixolidio (5º Grado de Re Mayor)

La no presencia de la nota Sol, séptima en ese contexto, nos impide saber exactamente qué aplicación está siendo tratada. No obstante, lo que no se puede negar es que la tendencia a innovar y a probar nuevos elementos de forma casi obsesiva es una característica de Roy Eldridge, al menos en lo relativo a estas dos primeras versiones, separadas por menos de dos meses. La presencia de un Si bemol en el ejemplo del compás 28 puede ser anecdótico, sobre todo por la velocidad del pasaje y lo forzado de su ejecución, que hacen que desestimar el análisis de esa nota sea lo más oportuno en esta ocasión.

Primer periodo. A modo de conclusión

De este periodo temporal (1935 – 1938) que ahora nos ocupa podemos extraer interesantes conclusiones que nos hacen comprender qué recursos melódico – armónicos y estilísticos estaban implantados y asentados en el vocabulario de improvisación jazzística, así como la de otras tendencias más transgresoras para el momento, menos utilizadas y por menos músicos de los analizados.

El *blues* siempre ha sido un elemento importante en la constitución del Jazz como entidad artística musical, por lo que cabe pensar que su presencia en el vocabulario utilizado por los improvisadores de este estilo es natural y lógica. Fruto de ello, se han observado multitud de frases en las que se juega con la doble tercera, desprendida del uso de la escala *pentatónica* con su añadido, la nota de *blues*. Las propias *pentatónica* y escala de *blues* son otros elementos recurrentes en el vocabulario en los solos analizados hasta el momento. Además de la habitual escala de *blues* de 6 notas, hemos encontrado un uso un poco más extraño con doble nota de *blues* en la interpretación de Roy Eldridge de noviembre de 1938.

El uso de cromatismos de aproximación es también bastante habitual en el discurso musical de los materiales analizados. El empleo de elementos cromáticos para acceder a notas fundamentales de la armonía se presenta tanto en forma de notas sueltas a medio tono de distancia de las notas objetivo, como en sucesiones ascendentes o descendentes escalonadas con dirección a las notas objetivo previamente mencionadas. De nuevo destaca Roy Eldridge en el empleo de este tipo de recursos, así como Henry “Red” Allen y Teddy Wilson.

Se detecta también una tendencia a enriquecer la armonía y a generar tensión por medio de extensiones no diatónicas, como la b9 y b13 (b6). Estas notas son encontradas con facilidad en la melodía en las secciones en las que la armonía está definida por un acorde de séptima previo a su resolución. Del mismo modo, se encuentra de forma relativamente

frecuente la adaptación del entorno diatónico correspondiente a algunas secciones a la naturaleza de la dominante secundaria presente en la base armónica, apareciendo modos de las escalas menor melódica y menor armónica en numerosos pasajes transcritos. El uso de arpeggios ascendentes de acordes de séptima partiendo desde la propia séptima, uso recurrente y generalmente asociado al *bebop* (etapa cronológica siguiente a la finalización de nuestra investigación), está presente en esta sección de estudio, paradójicamente en la primera versión de “Red” Allen.

En cuanto al uso de escalas simétricas, se observa una tendencia a utilizar el arpeggio generado por la escala disminuida, especialmente en la obra de Django Reinhardt. El uso de material disminuido bajo un concepto más próximo al de escala es un poco menos habitual, como lo son las funciones más avanzadas presentadas por Teddy Wilson, quien en su versión de enero de 1938 ofrece la superposición de la tríada mayor construida a partir de la b13 del dominante, lo que prueba un uso avanzado de la escala *disminuida u octatónica*.

En relación a la escala de tonos y sus derivados, también encontramos una amplísima aceptación de la superposición de la tríada aumentada del dominante sobre el propio dominante en casi todos los solos analizados, con especial profusión en el vocabulario de Teddy Wilson. El uso de la escala de tonos en su formato más próximo al concepto de escala aparece en las interpretaciones de Chu Berry y Art Tatum, aunque se observan alusiones menos evidentes en el vocabulario de otros músicos analizados.

Pero el recurso más utilizado, por más músicos y de formas más variadas, es el sustituto de tritono. Como ya se ha aclarado durante el análisis, esta función consiste en plantear notas en el espectro de la sonoridad ubicada a 6 semitonos de la dominante (o a uno ascendente de la tónica) con el fin de generar tensión y obtener una resolución satisfactoria. En las piezas analizadas hemos encontrado multitud de formas de aplicarlo. La más habitual en este periodo cronológico es el formato de arpeggio, en el cual podemos encontrar tríadas con más o menos extensiones, siendo bastante habitual llegar hasta la extensión 9 en el

caso de Art Tatum, o de plantear simplemente la tríada menor desde la b9 del dominante, para acabar conformando la misma extensión 9 en las versiones de Teddy Wilson.

Hay que destacar que el hecho de que el piano sea un instrumento armónico facilita este tipo de superposiciones, al poder apoyar la armonía con la mano izquierda. En este sentido, también es sencillo observar notas en el entorno del sustituto (1 y 2; 1, 4 y 5) que pese a no conformar ninguna estructura reconocible, ya sea acorde o escala, la intención y la propia inercia estilística apuntan a esa intencionalidad por parte del intérprete, especialmente en los pianistas. Tremendamente llamativa es la superposición por parte de Art Tatum del arpeggio del acorde mayor séptima del sustituto con la tercera sustituida por la segunda, decantándose por una sonoridad dentro del sustituto más *jónica* que *mixolidia*. También hay que destacar la proximidad de la sonoridad de la escala *mixolidia* del sustituto (desprendida de las sustituciones con extensión b7 y 9) con la sonoridad de la escala *alterada* (como ya se ha comentado previamente, consiste en aplicar el séptimo modo de la escala menor melódica (*superlocrio*) sobre el dominante). La única diferencia estructural reside en una nota, por lo que no es descartable pensar que el acceso al vocabulario de la sonoridad *superlocria* proviniera de una evolución del sustituto de tritono, primero en el vocabulario de los pianistas para luego pasar a establecerse en el de los vientos y demás instrumentos melódicos.

Los mayores avances relativos al sustituto de tritono los encontramos, pues, en los pianistas, que probablemente, y debido a las características de su instrumento, tenían más fácil acceso al hecho de plantear sustitutos. Los instrumentos melódicos debían generar líneas melódicas de gran concisión y personalidad para poder transmitir la idea de la sustitución prescindiendo de la base armónica dada, accediendo a tonos fundamentales y resolviendo de forma suficientemente convincente para que la sustitución surtiera su efecto. Es probable que esta clara diferenciación entre la tipología instrumental interviniera de forma indirecta en la línea de evolución melódica de los vientos, como consecuencia de las características instrumentales y conceptuales del piano.

Hay que resaltar también la figura de Roy Eldridge, de quien se extraen interesantes conclusiones a través de los solos analizados. Este músico no emplea en ellos de forma ostensible la sustitución de tritono, pero plantea otras funciones interesantes e inéditas. En su versión de agosto de 1938, proporcionada por Jan Evensmo, usa de forma casi exclusiva durante toda la interpretación la tríada menor del cuarto grado sobre el dominante. Tras una minuciosa observación, se ha deducido que la función que emplea en casi toda la pieza está basada en la escala natural menor de Fa, cuarto grado de la tonalidad de destino. El planteamiento es muy cerebral y parece estar explorando las posibilidades del recurso melódico – armónico. Este uso casi compulsivo de una función se repite en la siguiente versión de noviembre del mismo año con Chu Berry. La mecánica de Eldridge es exactamente igual, pero la función empleada es otra. En este caso superpone la tríada del sexto grado bemol y de algunas notas próximas a su entorno tonal, generando otro recurso hasta el momento inédito y de nuevo de forma sistemática, casi a cada ocasión que se presenta.

Por último, otro elemento llamativo es la repetición del pasaje modulante de la sección A a la B en dos tonalidades distintas. Esa sucesión melódica pasaría a ser una sección previamente compuesta, una improvisación *solidificada* o incluso una cita de otro músico. En cualquier caso, el concepto de Eldridge destaca en esta sección por ser el más intelectual (con permiso de los pianistas) y de ser el que mira más hacia el futuro en lo relativo a la evolución del lenguaje. La intención con la que construye sus frases sin contar con el apoyo de una “mano izquierda” delata una manera de pensar y de plantear la improvisación más avanzada, en la que el improvisador debe desarrollar una serie de elementos constituyentes de su propio estilo, de la misma forma que un compositor debe aprender recursos, técnicas y tendencias estilísticas para poder completar obras íntegras y originales. Pero de una forma espontánea y natural, a tiempo real.

1939 – 1941: Los inicios del nuevo vocabulario jazzístico***Sinopsis***

El ambiente prebélico y el inicio de la Guerra en el Viejo Continente provocaron que la sociedad americana se debatiera entre las prácticamente superadas dificultades económicas de los años precedentes y las nuevas amenazas que se intuían en el horizonte. Coleman Hawkins, ante el cariz que tomaban los acontecimientos, decidió regresar a los Estados Unidos tras su estancia en Europa durante algunos años. En septiembre de 1939 estalló la Guerra y un mes después, Bean realizaría la popular grabación de *Body and Soul* que tanto le marcó en su vida profesional, y que tantas e importantes repercusiones tuvo a diferentes niveles en la historia del Jazz.

Finalmente, son destacables las famosas grabaciones realizadas en los míticos locales de Harlem, Minton's Playhouse y Monroe's Uptown House, donde jóvenes músicos experimentaban con nuevas técnicas y recursos musicales, sintetizando todo lo conocido y contando con la colaboración de otros músicos de más edad y experiencia, marcando el camino a seguir para que los improvisadores, en años posteriores, exigiesen el reconocimiento de su merecida categoría como artistas.

Roy Eldridge. 1939-08-05. Body and Soul

Roy Eldridge tenía una mente tremendamente analítica respecto a la armonía, algo que se tradujo en un concepto personal de la misma y a las continuas aportaciones que realizó al desarrollo del vocabulario melódico armónico. A pesar de ello, tras sufrir varias decepciones debidas a ciertas dificultades burocráticas generadas por un contrato con Mal Hallet, a finales de 1938, Eldridge se planteó seriamente abandonar la música, dejar la trompeta y formarse como técnico de radio, con vistas a ejercer dicha profesión. Con este

objetivo, se matriculó en un curso por correspondencia ofrecido por el National Radio Institute, siendo destacable que obtuviese unos buenos resultados en los test iniciales²²⁴.

Pero en esta misma época, finalizando el año de 1938, Eldridge firma un contrato de 7 años de duración con Joe Glaser, un manager que ya tenía en cartera a Louis Armstrong y al también trompetista “Hot Lips” Page. Eldridge mantenía ciertas reticencias respecto al hecho de que Glaser accediese a representar a dos jóvenes talentos. Sospechaba que esto podía ser una maniobra comercial para mantener a Armstrong en el centro del negocio artístico, aunque la realidad es que Glaser le consiguió buenos contratos que le permitieron desarrollar su actividad musical²²⁵. Recordemos que entonces, al igual que ahora, cuando un representante tiene un gran artista en su cartera, procura contratar figuras emergentes que puedan resultar competitivas, a fin de tener controlados a posibles adversarios artísticos y comerciales. En enero de 1939, fruto del trabajo y la constancia de ambos, surgió una residencia en el Arcadia Ballroom con una banda compuesta por diez músicos y liderada por el propio Eldridge. Algunos procedían de su banda de Chicago, como su hermano Joe, a los que se sumaban músicos establecidos en Nueva York como Ben Webster, aunque este saxofonista tenor abandonó pronto la banda debido a problemas personales derivados del abuso de ciertas sustancias.

El trabajo en el Arcadia no se correspondía con las expectativas artístico musicales que tenía la banda; es decir, el local les demandaba una música mucho más comercial y menos innovadora de lo que a los músicos les hubiera gustado realizar. Pero a pesar de estas diferencias (estéticas, de intereses, de expectativas) el local cumplió con sus obligaciones contractuales y mantuvo a la banda tocando junta. La única opción abierta a la improvisación que tenían los músicos se producía los domingos por la noche, cuando gozaban de mayor libertad en sus ejecuciones, siendo estas sesiones, emitidas habitualmente por la N.B.C.

²²⁴ CHILTON, J. (2002): Op. cit. p. 92.

²²⁵ Ibid. p. 93.

El 5 de agosto de 1939 es la fecha ofrecida por las discografías generales y particulares para datar la versión grabada en el Arcadia, correspondiente a un *broadcast* emitido durante la estancia de Eldridge en dicha sala. El hecho de que fuera un sábado hace pensar en un cambio puntual de programación. En ese momento, la banda estaba formada, además de por el propio Roy, por Robert Williams, Eli Robinson, Joe Eldridge, Prince Robinson, Franz Jackson, Clyde Hart, John Collins, Ted Sturgis, Panama Francis y Laurel Watson. La versión que analizaremos no está completa, ya que la grabación se inicia con un *fade in*²²⁶. El fragmento arranca en la última sección A del primer *chorus*; prosigue con las dos secciones A de la segunda estructura antes de entrar en la parte B en la cual retoma el solo el piano; el tempo se ralentiza, lo que nos sugiere que el planteamiento de la pieza es el mismo que ya se había utilizado anteriormente en las versiones de 1938. Esta conexión se observa claramente en lo relativo a la función utilizada sobre Ab7. En la versión que nos ocupa (agosto 1939) volvemos a encontrar la superposición del sexto grado bemol mayor sobre el dominante; pero de nuevo, tal y como ha ocurrido en repetidas ocasiones en el bloque anterior, carecemos de información suficiente para determinar si la escala subyacente es La *jónico* o La *mixolidio*, al no aparecer la nota que marcaría la diferencia, el Sol:

390805 EJ1: Ejemplo de superposición de tríada en la localización 00'29" del fragmento conservado.



²²⁶ *Fade in*: Recurso de edición en estudios de grabación, consistente en incrementar poco a poco el volumen de la pieza para suavizar la entrada. Usado generalmente cuando la poca calidad del principio de la grabación impedía su lanzamiento comercial.

Teddy Wilson. 1939-08-10. Body and Soul

Sólo cinco días después de la realización de la grabación anterior, nos encontramos con una nueva versión de Teddy Wilson, esta vez acompañado por su propia banda. Tras el concierto del Carnegie Hall, Wilson permaneció con Goodman hasta febrero de 1939, cuando abandonó la formación para probar suerte como líder de su propia banda; aunque puede que el poder de atracción mediática de su compañero en el cuarteto, Lionel Hampton, propiciara su salida al haberle desplazado a un segundo plano²²⁷.

Pese a que la banda de Wilson no disfrutó de mucho éxito entre el gran público²²⁸, se produjeron grabaciones de alto nivel, demostrando que se habían cumplido las expectativas despertadas por su líder. En esta versión de agosto de 1939 la banda contó con la presencia en la banda de Ben Webster, aunque este saxo tenor no realizó ningún solo. Las secciones con banda se alternan con las de piano solo, en las que Wilson parece acercarse al concepto pianístico de Art Tatum, con cascadas de notas descendentes a toda velocidad, pero de una forma más limpia, más ordenada y fría, aunque notablemente menos explosiva.

Entre las funciones habituales utilizadas en versiones previamente transcritas y analizadas, destaca un interesante juego de tríadas aumentadas que se desplazan por movimiento cromático descendente, para al final llegar al correspondiente acorde de dominante, Ab7:

390810 EJ1: Descenso cromático de tríadas aumentadas

34

Bb Aug. A Aug. Ab Aug.

A^b7 D^b

6

DESCENSO CROMÁTICO

²²⁷ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 509.

²²⁸ ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Wilson, Teddy [Theodore Shaw]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

El hecho de desplazarse de forma cromática en un contexto de escala de tonos completos va en contra de la propia naturaleza de dicha escala. Sin embargo, Wilson consigue con esta frase un curioso e inteligente efecto de movilidad simétrica y armónica, logrando que la melodía desemboque y encaje en el acorde de séptima. De este modo, consigue dotarla de una sonoridad próxima a la escala aumentada y afín al mundo de tonos enteros previamente mencionado.

Coleman Hawkins. 1939-10-11. Body and Soul

*"It's funny how it became such a classic. Even the ordinary public is crazy about it."*²²⁹

Coleman Hawkins está considerado, en general, como el hombre que situó en el mapa jazzístico al saxo tenor. Aunque nunca hubiera sido capaz de imaginarlo, tenía una cita con la historia del Jazz. La grabación de su versión de *Body and Soul* del 11 de octubre de 1939 no sólo fue aceptada por los músicos y causó furor entre el público, sino que también reforzó y legitimó las tendencias melódico – armónicas emergentes. Además, ayudó al desarrollo de éstas al propiciar que las incorporasen los músicos más transgresores que componían la comunidad del Jazz. A esto se suma el hecho de que Hawkins, al establecerse en Europa durante 6 años, se convirtiera en el primer músico de su generación en lanzar una *declaración de independencia de las orquestas de baile*²³⁰.

Hawkins (1904 – 1969) nació en St. Joseph, Missouri. Siendo niño estudió superficialmente piano y violonchelo, aunque a los nueve años se decantó definitivamente por el saxofón. Con tan solo 12 años ya actuaba como profesional en bailes de escuela. Pero su primer

²²⁹ "Es divertido cómo se convirtió en un clásico. Incluso el público común estaba loco por ella." Comentario referido al gran éxito comercial cosechado por la versión de *Body and Soul* de 1939. Publicado en Downbeat el 12 de enero de 1955, citado en CHILTON, J. (1990): *The song of the Hawk. The Life and Recordings of Coleman Hawkins*. London & New York: Quartet Books, p. 163.

²³⁰ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 86.

trabajo serio le llegó en 1921, al unirse a la orquesta del 12th Street Theater en Kansas City²³¹.

Fue ese verano de 1921 cuando surgió la oportunidad de unirse a los Jazz Hounds de Mamie Smith, con los cuales estaría de gira hasta 1923, época durante la que consolidó su estilo y pudo reforzar su personalidad de cara a la comunidad musical. Tras esta experiencia, se trasladó a Nueva York, donde trabajó por libre con diferentes músicos. Gracias a su colaboración con Wilbur Sweatman fue escuchado por Fletcher Henderson, quien le ofreció grabar ese mismo verano. Esta colaboración entre ambos fue más allá, ya que Henderson contrató a Hawkins para tocar en el Club Alabam a comienzos de 1924, permaneciendo con dicha banda durante hasta 1934²³².

Como ya hemos dicho, en esta década, además de formar parte estable de la orquesta de Henderson, también participó de forma regular en conciertos celebrados en otras salas de Nueva York, alternados con pequeños viajes y una corta gira de dos semanas por algunos estados del sur a comienzos de 1933. Hacia 1930 su reputación era excelente y, a pesar de formar parte, oficialmente, de la banda de Henderson, realizó grabaciones y apariciones como invitado en bastantes ocasiones²³³. La popularidad y nivel musical de Hawkins subían como la espuma, mientras que Henderson cada vez tenía más dificultades para mantener su banda. En 29 de septiembre de 1933 aparece la primera grabación liderada por Hawkins, acompañado por músicos de la talla de "Red" Allen, Horace Henderson o John Kirby. Esta serie de acontecimientos desembocó en la oferta de Jack Hilton, un importante líder de orquesta británico, para que Hawkins actuara en Inglaterra en una gala que se celebraría en Londres junto a Louis Armstrong²³⁴. El hecho de que a última hora Armstrong cancelara su actuación²³⁵ no impidió que Hawkins se lanzara a vivir su experiencia

²³¹ PORTER, L. & KERNFELD, B.: "Hawkins, Coleman (Randolph) [Bean, Hawk]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

²³² El que Hawkins permaneciese una década en la misma banda, salvo actuaciones en solitario o con otros músicos de forma puntual, es un hecho destacable ya que en esta época los músicos solían caracterizarse por cierto nomadismo en su pertenencia a una banda musical concreta.

²³³ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 432.

²³⁴ DEVEAUX, S. (1985): Op. cit. p. 72.

²³⁵ SHAPIRO, N. & HENTOFF, N. (eds.). (1955): *Hear me talkin' to ya*. London: Peter Davies, p. 168.

européa. Inicialmente, solicitó a Henderson un permiso de ausencia de uno o dos meses²³⁶, pero los acontecimientos se sucedieron de tal forma que no regresaría hasta seis años después.

Inició su periplo en Inglaterra, desde donde, poco después, pasó al continente para establecerse en Holanda. Desde allí se desplazaría a otros países europeos en los años siguientes (Francia, Bélgica, Dinamarca, Suiza, Inglaterra) para seguir realizar diversas estancias y algunas grabaciones puntuales.

Este distanciamiento de la escena musical americana otorgó a Hawkins la oportunidad de explorar las posibilidades de un planteamiento estilístico basado en la improvisación armónica²³⁷. La percepción general observada en la historiografía es que la mayoría de los músicos europeos de la época eran meros imitadores del movimiento que se estaba produciendo en Estados Unidos. Puede que esta aseveración fuera en parte cierta, aunque hubo casos excepcionales como los del Quintette du Hot Club de France, con Django Reinhardt y Stephane Grappelli, como ya hemos comentado en el bloque previo. La propia instrumentación que proponían ya rompía de algún modo la tradición americana²³⁸, siendo la propuesta artística y estilística que planteaban de gran nivel y transcendencia musical. Hawkins estuvo en contacto con esta realidad y grabó con ambos músicos en París en 1935 y en 1937, siendo uno de los pocos *jazzmen* americanos expuestos a esta novedosa irradiación cultural.

En 1939 Hawkins consiguió una gira en Inglaterra, llegando a Londres el 11 de marzo. Inicialmente, pensaba regresar a Estados Unidos de vacaciones ese mismo verano, pero la creciente tensión internacional le obligó a cambiar sus planes, decidiendo volver a casa definitivamente al terminar su compromiso británico²³⁹. Así, el 9 de julio de 1939, tras

²³⁶ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 170.

²³⁷ DEVEAUX, S. (1985) : Op. cit. p. 74.

²³⁸ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 171.

²³⁹ CHILTON, J. (1990): Op. cit. p. 151.

finalizar sus contratos, regresó a Holanda a recoger sus efectos personales y embarcó directamente rumbo a Nueva York.

El 31 de julio Hawkins estaba de nuevo en la Gran Manzana alojándose, temporalmente, en un apartamento cerca de Central Park. Tras una primera toma de contacto visitando locales y participando en *jam sessions*, *Bean* aceptó crear su propia banda, formada por nueve integrantes, para tocar en el Kelly's Stable²⁴⁰. Tuvo dificultades para fundarla, ya que los *sidemen* que le agradaban (entre los que se encontraban Benny Carter, "Red" Allen o el propio Roy Eldridge) le pedían altas cantidades o bien ellos mismos ya eran líderes de sus propias bandas²⁴¹. Por lo tanto, Hawkins se tuvo que conformar con confeccionar una banda de jóvenes talentos, aunque no estrellas, entre los que se encontraban Joy Guy y Thelma Carpenter. El debut se produjo el 5 de octubre de 1939. Seis días después, se realizó la grabación que cambiaría la vida de Hawkins y que condicionaría al mundo del Jazz en los años sucesivos.

La grabación se produjo el 11 de octubre de 1939. El éxito que obtuvo, pese a la inicial reticencia de Hawkins a grabar el tema²⁴², fue sorprendente y de enorme magnitud. Las ventas, que rondaron los 100.000 ejemplares en el primer medio año, no fueron comparables a otros éxitos del momento pero, para tratarse de una versión instrumental, sí fueron especialmente destacables²⁴³. El que a Hawkins no le sedujera la idea de grabar *Body and Soul* no significa que no lo conociera o no se sintiera cómodo sobre su base armónica. De hecho, había sido una balada fundamental en su repertorio durante su estancia en Europa. Como apunta Chilton en su trabajo sobre el saxofonista, en una carta enviada a un amigo durante su estancia en Manchester, Hawkins redactaba lo siguiente (8 de junio de 1939, aproximadamente):

²⁴⁰ MCCARTHY, A. J. (1963): *Coleman Hawkins*. London: Castell, p. 13.

²⁴¹ CHILTON, J. (1990). Op. cit. p. 157.

²⁴² MCCARTHY, A. J. (1969). Op. cit. p. 13.

²⁴³ DEVEAUX, S. (1997). Op. cit. p. 99.

*"Thanks so much for liking the way I played Body and Soul. You know that's always been one of my favourite tunes"*²⁴⁴

En esta grabación encontramos 64 compases (dos vueltas completas) en los que Hawkins comienza la interpretación sin separarse mucho del tema original, para luego desarrollar plenamente su solo con cierta proximidad a la melodía principal pero manteniendo su originalidad: coqueteando en unas ocasiones con el tema, desarrollando temáticamente la línea melódica en otras; siempre, creciendo y ofreciendo un discurso coherente desde el punto de vista melódico. La intensidad que imprime de forma creciente, dota a la interpretación de un magnetismo auditivo que atrae la atención del oyente, obligándole a estar pendiente del discurso hasta la llegada del clímax al final del segundo *chorus*, y alcanzando el reposo tras la coda *ad libitum* que pone punto y final a la pieza.

Ya en términos puramente analíticos, la primera aplicación que encontramos, que además se repite en distintos puntos a lo largo del solo, es la sustitución de tritono, recurso ya estilísticamente aceptado. En el tercer compás encontramos un claro ejemplo:

391011 EJ1: Sustitución de tritono en el compás número 3.

Fundamental y quinta del acorde sustituto, Re Mayor

No es éste el único punto en el que observamos esta aplicación. De hecho, Hawkins muestra en varios ejemplo posteriores la tendencia a postergar la resolución más allá del primer tiempo del acorde presuntamente resuelto, como ocurre en los compases 27 y 35:

²⁴⁴ *"Muchas gracias por gustarte la forma en la que toqué Body and Soul. Sabes que siempre ha sido uno de mis temas favoritos"* en CHILTON, J. (1990): Op. cit. p. 154.

391011 EJ2: Resolución retardada en el solo en los compases 27 y 28.

Las notas afines al sustituto continúan tras la resolución armónica en la base.

391011 EJ3: Resolución retardada en el solo en los compases 35 y 36.

Tensión (Re Mayor)

Resolución (Re Bemol Mayor)

Estos ejemplos denotan una mayor sutileza y elegancia a la hora de plantear la sustitución de tritono. Así mismo, otro ejemplo más original y en relación a la misma aplicación lo encontramos en el compás 32, donde en lugar de la acostumbrada tríada o acorde de séptima, el acorde construido sobre el tritono sustituto es mayor séptima:

391011 EJ4: Superposición de Dmaj7 sobre Ab7.

Con respecto a Ab	→	4	b5	b2	b7	4	b5	b7	1
Con respecto a D	→	7	1	5	3	7	1	3	#4

Retorno a Ab7

DMaj7

Llama la atención la forma en la que Hawkins depura ciertas frases, tocando únicamente el tono fundamental del sustituto, pero ofreciendo al oído la información suficiente para identificar claramente la aplicación. En el caso del compás 16, la única nota procedente del

sustituto sobre Ab7 es Re, aunque la ubicación y el acceso a esas sonoridades hacen que la frase tenga una gran personalidad armónica:

391011 EJ5: Frase sobre el dominante del compás 16.

Tono fundamental del sustituto

El gusto de Hawkins por el arpeggio disminuido confrontado al acorde de séptima también se encuentra en esta interpretación en varios puntos de la misma, en alguno de ellos conectado con su otra función favorita, el tritono:

391011 EJ6: Sucesión de tríadas superpuestas en el compás 48.

Triada de Mi bemol disminuida Triada de Re Mayor

Aunque encontramos puntos en los que el uso de superposición de tríadas disminuidas es un poco más convencional, como en los compases 33 y 57:

391011 EJ7: Arpeggio disminuido en el compás 33.

Arpeggio Disminuido

Este recurso también es utilizado por Hawkins en el conflictivo paso de B a A, con los tres acordes de séptima descendiendo de forma cromática. En el compás 23 se basa en arpeggios disminuidos para realizar esta modulación, pero ejecutando en la zona de influencia del último de ellos, Bb7, el arpeggio correspondiente a su inmediato precedente, B7:

391011 EJ8: Uso de arpeggios disminuidos en la transición entre secciones.

25 C⁷ B⁷ B^{b7}

Arpeggio disminuido de Do (conexión armónica con B⁷) Arpeggio disminuido de Si (Dob)

ZONA DE INFLUENCIA DE B^{b7}

Aparte del depurado estilo de fraseo de Hawkins, quizá su novedad más llamativa es la presunta utilización de una escala ajena y lejana al universo jazzístico de la época. Se trata de una escala tradicional japonesa llamada *in sen* que, posteriormente, sería utilizada por maestros como John Coltrane. Esta escala, también conocida como *pentatónica* japonesa, presenta la siguiente estructura:

391011 EJ9: Escala japonesa *In Sen*.

1 b2 4 5 b7 1

La posible aplicación de este recurso aparece en distintos puntos del solo, pero quizá la localización más evidente se encuentre en el compás 11, aunque los ejemplos ubicados en los compases 21 y 53 (éste incompleto) refuerzan la teoría de la utilización de dicha función:

391011 EJ10: Escala *In Sen* en los compases 11 y 12.

11 $E^b m^7$ $B^b 7$ $E^b m^7$ $A^b 7$

1 $b2$ 4 5 1 $b7$ 5 4 $b2$ 5 4

Escala *In Sen*

391011 EJ11: Escala *In Sen*.

21 D

5 5 $b2$ 1 4 5 $b2$ 1

Escala *In Sen*

Se puede observar en esta interpretación un profundo interés de Hawkins por el desarrollo del vocabulario melódico – armónico desde una óptica intelectual, ya que busca conscientemente aplicaciones novedosas desde un punto de vista armónico. Además, las frases están tremendamente depuradas, al tiempo que mantienen la espontaneidad y continuidad. El empleo del sustituto no se produce de forma tosca, sino que presenta contornos suaves y matizados, signo de una elaboración próxima a un concepto más compositivo o perteneciente a un improvisador fuertemente orientado a la vertiente armónica²⁴⁵.

Pero aparte de estas consideraciones de tipo técnico, formal o conceptual, de lo que no cabe duda es de que esta grabación tuvo una enorme transcendencia, ya que se convirtió en el *solo de saxofón más celebrado de la historia del Jazz*²⁴⁶, dejando una huella que repercutiría en los jazzistas de la época y que marcaría la dirección hacia la que se orientaría el futuro camino del desarrollo melódico – armónico en la improvisación.

²⁴⁵ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 445.

²⁴⁶ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 174.

Earl Hines. 1940-02-26. Body and Soul

Habitualmente se ha otorgado a Hines el papel de ser el punto de unión en el que confluyeron los estilos de dos piezas fundamentales en la temprana generación del Jazz como arte; nos referimos a James P. Johnson y Jelly Roll Morton²⁴⁷. También se le concede ser el pionero en una nueva manera de entender el piano, pasando de un planteamiento más cercano e individual del instrumento a otro en el que éste estaría integrado en el concepto de banda. No en pocas ocasiones ha sido catalogado como *estilo trompeta*²⁴⁸, aunque puede que la apreciación se refiera al paulatino distanciamiento del estilo *stride* y un acercamiento, también moderado y progresivo, a un concepto más *cantabile*²⁴⁹ en la mano derecha.

Hines (1903 – 1983) nació en Duquesne, Filadelfia, y desarrolló sus habilidades pianísticas básicas a través de tempranas lecciones con su madre, recibiendo clases de piano clásico y trabajando como organista en una iglesia baptista, así como pianista en diferentes eventos y celebraciones. En 1923 realizó su primera gira con Lois Deppe y su *big band*, además de hacer su primera grabación, algo que le permitió seguir recibiendo clases con pianistas de la zona más introducidos en el mundo del Jazz.

En 1924 lideró una serie de bandas (en una de las cuales estaba incluido Benny Carter) hasta que se mudó desde Pittsburg a Chicago para trabajar en la sala Elite No.2 con la orquesta de Harry Collins. En 1925 se unió a la orquesta de Carroll Dickerson en el Entertainer's Club. Tras una gira con esa orquesta a la Costa Oeste y a Canadá, Hines volvió a Chicago y en 1926 comenzó a tocar en el Sunset Café, donde coincidiría con Louis Armstrong. Poco después, tras intentar de forma infructuosa dirigir un club entre los dos,

²⁴⁷ SHAPIRO, N. & HENTOFF, N. (1956): *The Jazz Makers*. New York: Rinehart & Company, p. 81.

²⁴⁸ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 265.

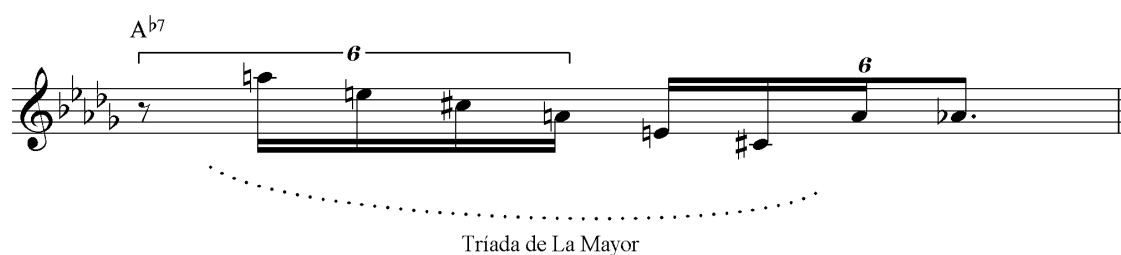
²⁴⁹ Con *cantabile* nos referimos a un concepto más melódico, de preeminencia de la línea melódica sobre las estructuras pianísticas superpuestas. El ataque percutivo de Hines puede entrar en conflicto con el mencionado concepto, por lo que matizamos lo expuesto y lo usamos en su acepción más centrada en la continuidad de la melodía.

Armstrong se unió a la orquesta de Dickerson y Hines a la de Jimmie Noone, con quien realizó una serie de interesantes grabaciones al año siguiente²⁵⁰.

A finales de ese año 1928, formó su propia banda y comenzó una residencia en el Grand Terrace de Chicago. Esta orquesta realizó giras a nivel nacional y fue habitual encontrarla en *broadcast* a partir de 1932, ganando reconocimiento y popularidad tanto en el ámbito público como en el profesional, manteniendo una prolífica actividad durante el resto de década. A comienzos de 1940, Earl Hines dejó la banda de forma temporal para probar suerte de nuevo montando una sala, llamada Studio Club²⁵¹, antes de *refundarla* a finales de ese año, para responder a un contrato ofrecido en California.

Es precisamente en esos primeros meses de 1940 cuando encontramos su interpretación de *Body and Soul*. En la versión de Hines, a piano solo, la mayoría del contenido de la improvisación tiene carácter diatónico, con pocas salidas de la realidad tonal correspondiente. Aún así, en torno al compás 44, Hines nos sorprende con una aplicación previamente observada en grabaciones de Eldridge. Se trata de la superposición del sexto grado bemol mayor sobre un dominante dado. Lo hace en el segundo *chorus*:

400226 EJ1: Superposición de la triada de La Mayor sobre La bemol séptima.



Estilísticamente, esta versión es una curiosa mezcla de varios elementos como el *stride piano*, el estilo de Teddy Wilson, además de una aproximación a las interpretaciones más libres y arriesgadas de Art Tatum. Quizá armónica y rítmicamente menos arriesgado, pero,

²⁵⁰ DAPOGNY, J. & KERNFELD, B.: "Hines, Earl (Kenneth) [Earl <<Fatha,>> Fatha", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

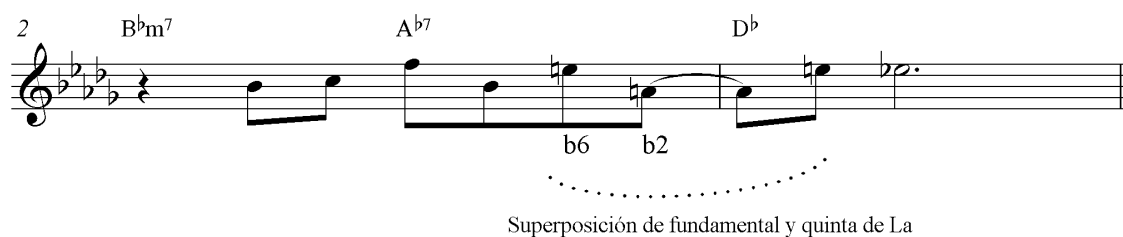
²⁵¹ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 148.

en compensación, más personal y original. Como curiosidad, en algunas secciones el piano parece tener un timbre parecido al de un banjo²⁵², y Hines utiliza ese recurso haciendo alguna que otra sección un poco más “*banjística*”.

Roy Eldridge. 1940-02-29. Body and Soul

Ese mismo mes de febrero del bisieto 1940, poco antes de iniciar la estancia en el Kely's Stable con la banda que había formado para la residencia en el Arcadia, Roy Eldridge realizó una grabación en Nueva York con Billie Holiday como líder nominal. Al ser una versión cantada, la trompeta está en un segundo plano, aunque Eldridge aprovecha el poco espacio del que dispone para reutilizar de nuevo el recurso ya mencionado en la versión recientemente comentada de Earl Hines, aunque de una forma un poco menos evidente:

400229 EJ1: Superposición de b6 y b2 sobre Ab7.



Es bastante probable que la orientación más estrictamente comercial de esta grabación privase a Eldridge del tiempo necesario para desarrollar un solo más complejo. Pese a que se viera obligado a cumplir con su función de *sideman* de alto nivel, tanto la ejecución como la adaptación al contexto son excelentes. En este bloque están integradas dos versiones instrumentales más, por lo que disponemos de un importante material de estudio perteneciente a este trompetista.

²⁵² No es descartable que la sonoridad la produjeran los medios de grabación disponibles en la época y su conservación hasta la llegada de la era digital.

Charlie Parker. 1940-04-00. Body and Soul

La legendaria humillación de Parker en una jam session en el Reno Club de Kansas City en 1936 cuando Jo Jones lanzó uno de sus platos a los pies del joven saxofonista al considerar que la interpretación era inaceptable²⁵³, pudo tener un precedente más temprano. Según apunta Russell, en una sesión ocurrida en el High Hat Club, Parker *falló miserablemente en Body and Soul, lloró y no tocó durante tres meses*²⁵⁴. Este trauma en su etapa formativa puede ser la explicación del gran número de ejemplos grabados que tenemos de este tema por parte de *Bird*²⁵⁵. El hecho de haber sufrido semejante decepción en una fase tan inicial de su carrera hace pensar que la secuencia de acordes de *Body and Soul* fue vehículo importante para la formación de nuestro saxofonista.

Charlie Parker (1920 – 1955) nació en Kansas City, Kansas. Con siete años de edad, su familia se trasladó a la parte de la ciudad que pertenece a Missouri, también llamada Kansas City, la cual era un importante centro de música afroamericana en las décadas de los años 20 y 30 del pasado siglo XX²⁵⁶. Entre 1931 y 1932 entró en el Lincoln High School, en su ciudad de residencia, comenzando a tocar con la banda de su escuela. En ese periodo le fue asignada una trompa alto, aunque poco después cambió al barítono. En 1933 Parker pidió a su madre un saxo alto, adquiriendo uno de segunda mano por 45 dólares²⁵⁷. Parker nunca fue un estudiante modelo y en 1935 abandonó la escuela para dedicarse a la música a tiempo completo. Entre 1935 y 1939 desarrolló su actividad principalmente en Kansas, donde se produjeron los famosos acontecimientos ya citados del Reno Club y el High Hat Club, los cuales reflejan la gran actividad musical previamente mencionada y la enorme competitividad generada y sostenida en las jam sessions. Un dato importante de ese periodo es el inicio de la actividad de Parker con la banda de Jay McShann, con quien realizaría sus primeras grabaciones oficiales.

²⁵³ GIDDINS, G. (1987): *Celebrating the bird*. New York: Beech Tree Books, Willian Morrow, p. 40.

²⁵⁴ RUSSELL, R. (1973): *Bird Lives: The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. New York: Da Capo Press, pp. 64 – 65.

²⁵⁵ *Bird*: Apodo de Charlie Parker.

²⁵⁶ PATRICK, J.: "Parker, Charlie [Charles, Jr.; Bird; Chan, Charlie; Yardbird]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁵⁷ WOIDECK, C. (1996): Op. cit. p. 4.

En 1939 Parker realizó su primera visita a Nueva York, donde permaneció durante casi un año, trabajando esporádicamente como músico y participando en jam sessions en lo que era la metrópolis del Jazz del momento. Algunos autores, como Porter²⁵⁸, sostienen que Parker buscó un trabajo como friegaplatos en el Jimmy's Chicken Shack de Harlem con la intención de ver al pianista residente: Art Tatum. Esta suposición parece ser corroborada por el propio Jay Mc Shann en la entrevista concedida a Robert Reisner²⁵⁹, aunque este tipo de información debe ser tomada con cautela debido a las deformaciones habituales en la transmisión oral de acontecimientos del pasado. De hecho, el propio Woideck pone en duda este acontecimiento desde el punto de vista estilístico, al señalar que Parker nunca hizo referencia directa sobre la influencia de Tatum sobre su estilo²⁶⁰.

En el periodo comprendido entre 1940 y 1942, Parker trabajó de nuevo en la banda de Jay McShann. Es en este periodo al que pertenecen tres de las cuatro versiones disponibles de *Body and Soul* interpretadas por él. La primera de ellas, cuya fecha generalmente aceptada es abril de 1940, es la única grabación que se le atribuye tocando sin acompañamiento; consiste en un *medley*²⁶¹ en el que aborda primero el tema *Honeysuckle Rose* para enlazar directamente con *Body and Soul*. La calidad de sonido es bastante mediocre debido a que se utilizó un grabador doméstico.

La localización de esta versión es relativamente sencilla en ediciones norteamericanas, aunque, como apunta Woideck, faltan varios segundos al final de la interpretación²⁶². La compañía francesa *Media 7*, en su serie *Masters of Jazz*, incluye un doble CD llamado *Charlie Parker. Young Bird. 1940 – 1944* en el que se incluye la versión completa de la grabación mencionada.

Pasando a centrarnos en los campos estilístico y melódico armónico, la primera aplicación que encontramos en el solo correspondiente a *Body and Soul* es la ya clásica sustitución de

²⁵⁸ PORTER, L. (1992): Op. cit. p. 222.

²⁵⁹ REISNER, R. G. (1962): *Bird: The legend of Charlie Parker*. New York: Da Capo Press, p. 147.

²⁶⁰ WOIDECK, C. (1996): Op. cit. p. 15.

²⁶¹ *Medley*: Pieza musical integrada por fragmentos de distintos temas o canciones.

²⁶² WOIDECK, C. (1996): Op. cit. p. 68.

trítono. Parker omite la tercera pero establece claramente sus intenciones al partir de la 5ª a su octava a través de la fundamental, para terminar la frase en la tercera bemol y resolver en la quinta de Re bemol:

400400 EJ1: Sustitución de trítono sobre Ab7.

Volvemos a encontrar esta función en el compás 11, donde de nuevo hace uso de fundamental y quinta del sustituto, Re natural, para establecer claramente la idea, pero de nuevo prescindiendo de la tercera, que por otra parte, se encuentra de forma natural en el contexto armónico de la pieza:

400400 EJ2: Sustitución de trítono en la melodía en el compás 11.

11 $E^b m^7$ $A^b 7$

Notas relativas a D, sustituto de tritono de $A^b 7$

En los compases finales de la grabación, volvemos a encontrar de nuevo al sustituto, pero esta vez de forma más íntegra, al estar la tercera presente y ofrecer una estructura clara y regular:

400400 EJ3: Superposición de la tríada completa de Re Mayor sobre Ab7.



Un asunto tremendamente llamativo lo encontramos en el compás 17, en el que se percibe con gran claridad cómo Parker cita a las versiones de Eldridge de 1938, probablemente a la segunda. En el tránsito modulante de la sección A (en Re bemol mayor) a la B (en Re mayor) Parker calca nota a nota la frase o *lick*²⁶³ que Eldridge usa de forma reiterada. Esta observación sólo puede tener dos lecturas: o bien Parker conocía la versión de *Commodore* del 10 de noviembre de 1938²⁶⁴ o ambos tenían la misma fuente:

400400 EJ4: Repetición del "lick" de Roy Eldridge de las dos versiones de 1938.



Este solo del joven Parker contiene también dobles terceras y ajustes a las dominantes secundarias de la estructura del tema, así como arpeggios ascendentes arrancando desde la séptima, casi siempre mayor (independientemente de la que corresponda diatónicamente). En lo referente a aplicaciones melódico – armónicas no diatónicas (sin contar ascensos o descensos cromáticos), el saxofonista de Kansas únicamente hace uso de la sustitución de tritono, aunque su fraseo rítmico y planteamiento de los arpeggios denotan una frescura y una perspectiva mayor que la de sus contemporáneos de más edad. Aunque no encontramos el peso de Hawkins o de Chu Berry, sí que observamos la claridad de ideas y la capacidad para engarzar motivos melódicos, algo que caracterizará profundamente a Parker en los siguientes años de su carrera.

²⁶³ *Lick*: Frase pre – compuesta utilizada como recurso a la hora de improvisar.

²⁶⁴ WOIDECK, C. (1996). Op. cit. p. 73.

Coleman Hawkins. 1940-06-14. Body and Soul

Menos de un año después de la grabación de la histórica versión para *Bluebird*, encontramos, no sin dificultad, otra grabación de Hawkins interpretando nuestro tema. Su existencia viene reflejada en las principales discografías y compilaciones discográficas: Bruyninckx, Tom Lord y la propia compilación del artista realizada por Jan Evensmo. Al parecer, se trató de un *broadcast* para la emisora WNEW, en lo que se conoció como *Martin's Block Make Believe Ballroom*, emitido desde el Savoy en Nueva York. Las distintas fuentes coinciden en que en la grabación de este *broadcast* intervinieron Roy Eldridge, Bunny Berigan, Harry James, Tommy Dorsey, Jack Jenney, Count Basie, John Kirby y Gene Krupa.

Pese a ser una versión registrada discográficamente, aunque con una única ubicación especificada en las discografías, la consecución de la grabación se tornó en algo prácticamente imposible. Las mencionadas discografías apuntaban su localización en el primer volumen de una colección de 21 elepés de un sello italiano llamado *Bean*, titulada *"Bean and the boys, Coleman Hawkins live and uncommercial recordings 1940 – 1965"*.

Ningún volumen de esta colección fue encontrado ni en el *Institute of Jazz Studies* de la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, ni en el *Jazzinstitut* de Darmstadt, Alemania. Tras varias conversaciones mantenidas con Dan Morgenstern, director del centro norteamericano, así como con el responsable de archivística sonora, Vincent Pelote, fue éste último quien resumió la situación de forma elocuente: *"Muchos lo han buscado, algunos creen que existe, y nadie lo ha visto nunca"*.

Pese a esta perspectiva, se emprendió una visita al *Jazz Record Center* en Manhattan (febrero de 2009), una de las tiendas especializadas más importantes del mundo. Tras dialogar con Fred Cohen, responsable de la tienda y coleccionista, tampoco se pudo averiguar la eventual localización de un ejemplar de la colección, aunque sí establecer otra ubicación que visitar en Londres, el Ray's Jazz. El hecho de que se tratase de un sello

europeo hacía pensar que sería más sencillo localizarlo en Europa, pero el viaje a la capital inglesa, con las consiguientes visitas a tiendas, coleccionistas e incluso a la Biblioteca Nacional Británica, no dieron con el paradero de la grabación.

Tras una semana de recopilación de todas las direcciones electrónicas de las tiendas de vinilos con secciones de Jazz a nivel mundial, se envió un email común a todos los establecimientos localizados con el fin de encontrar alguna de las versiones que no habían aparecido todavía (ya eran muy pocas) pero, sobre todo, ésta. Aun así, esto tampoco obtuvo el resultado apetecido. Desde el célebre París Jazz Corner hasta tiendas en Estados Unidos, Nueva Zelanda o Alemania, nadie conocía ni tenía capacidad de obtener el primer volumen de la colección.

En ese momento de la investigación, con casi todas las versiones localizadas, sólo las más inéditas seguían sin aparecer. Un detalle importante que condujo a la resolución del problema se observó en las compilaciones sobre Hawkins y Roy Eldridge realizadas por Jan Evensmo. En ellas, además de aparecer datos exclusivamente discográficos (con frecuencia más explícitos y ampliados que en las generales), se ofrecía información de los solos, como número de compases e incluso un pequeño comentario de la grabación en sí. En ellas encontramos varias versiones inéditas de Roy Eldridge nunca editadas, así como la versión de Hawkins que no lográbamos localizar; y cada una de ellas disponía de un comentario individual. La lógica aplicada fue aplastante: si se ha escrito, es porque se ha oído. Determinamos pues, contactar con Evensmo, extrayendo de su respuesta las siguientes líneas:

*1. Coleman Hawkins June 14, 1940. I do not remember how I heard it, but I have a friend who has got the Bean LP set, and I should be able to borrow it and copy for you that item.*²⁶⁵

²⁶⁵ “1. Coleman Hawkins 14 de Junio, 1940. No recuerdo como lo oí, pero tengo un amigo que tiene el Bean LP set, y me será posible tomarlo prestado y copiar para ti ese ítem.” en Evensmo, Jan. (23 de marzo de 2009). Re: Juan C. Zagalaz. [juan.czagalaz@uclm.es], [On – line]. Dirección de correo electrónico: juan.czagalaz@uclm.es

Con la inestimable aportación de Jan Evensmo obtuvimos por fin esta interesantísima versión de *Body and Soul*, así como dos más de Roy Eldridge, una de ellas jamás editada.

Tras este largo y duro recorrido en la búsqueda discográfica, pasamos de nuevo a centrarnos en el aspecto analítico. De nuevo, el recurso estrella para *Bean* es la sustitución de tritono, que se va imponiendo como marca estilística de los improvisadores de la Era del Swing. En esta versión encontramos distintos ejemplos del tratamiento que el saxofonista otorgaba a este recurso, variándolo en relación a las frases previas y al tipo de resolución. En algunas ocasiones, la elección de notas es bastante evidente, dejando clara tanto la intención establecida como la tensión previamente resuelta:

400614 EJ1: Tritono y resolución por quintas paralelas.

15

B^bm⁷ A^b7 D^b

Sustitución de tritono

400614 EJ2: Sustitución de tritono con quintas paralelas.

47

B^bm⁷ A^b7 D^b

Tritono paralelo

En el compás 39 encontramos una aplicación muy clara pasando por todas las notas importantes de la escala *mixolidia* de Re, el sustituto, y en la cual aparecen también cromatismos de transición entre tonos importantes de la mencionada escala. Todo ello trazado con una dinámica y un estilo muy depurados:

400614 EJ3: Frase con caracter mixolidio sobre el sustituto.



También encontramos un ejemplo de la tendencia a retardar la resolución al compás siguiente, como hemos observado en autores previos. Ocurre, en concreto, en el compás 42, tras una veloz frase ascendente a través de notas correspondientes al tritono y de ciertos cromatismos:

400614 EJ4: Resolución retardada en los compases 42 y 43.



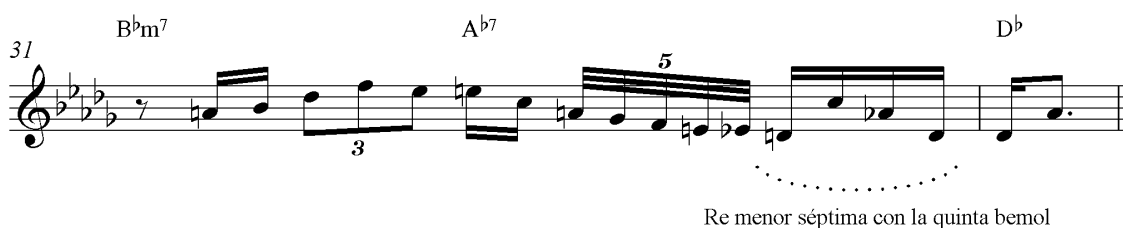
Sin embargo, en otras localizaciones del solo no parece tan evidente la función que *Bean* pretende aplicar. En los compases 26 y 31 hay dos ejemplos confusos en los que pueden entrar en juego notas falsas o erróneas, o simplemente el planteamiento experimental que parece conducir a Hawkins a través de esta interpretación. En el primer ejemplo, las notas de las que disponemos vuelven a ofrecer las mismas tres posibilidades que hemos encontrado en versiones previas de otros autores. Ante la presencia de b3, b6 y b9, es difícil decantarse ante alguna de las opciones, ya sea la *alterada*, el *mixolidio* del sustituto o el *mixolidio* o *jónico* de la sexta bemol. No obstante, debido a la sonoridad planteada, además de cierta inercia estilística procedente de la escucha de la pieza como un fenómeno holístico y no un conjunto de retales que conforman un solo, parece que la opción más acertada es la de la superposición del sexto grado bemol neutro sobre la dominante; puede que un poco más experimental o puede que, en cierto modo, ligeramente defectuosa:

400614 EJ5: Frase de difícil clasificación.



Algo parecido pasa en el compás 31. De nuevo, un pasaje rápido discurre por ciertos tonos fundamentales del sustituto de tritono, pero precisamente en el último grupo de 4 semicorcheas, aunque la figura reposa sobre Re natural (nota sobre la que se construye el sustituto de La bemol) y se lanza a la séptima menor (lo que legitima aún más si cabe la opción de *mixolidio*), de forma incomprensible la quinta es bemol o la cuarta aumentada. Se hace difícil pensar en la aplicación del modo *Lidio b7* por estar completamente fuera de contexto, siendo la conclusión más segura la sustitución de tritono:

400614 EJ6: Posible sustitución de acorde semidisminuido del sustituto de tritono.



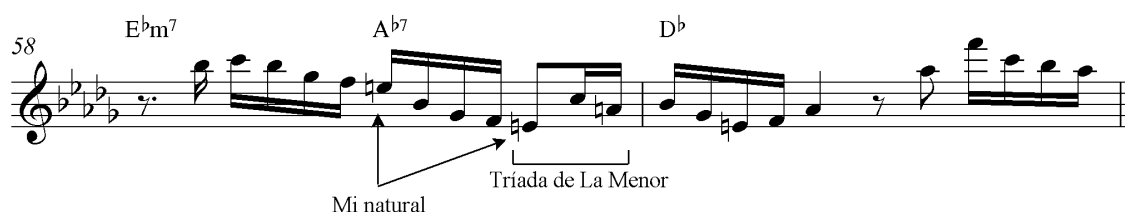
De especial belleza y claridad es el ejemplo que encontramos en el compás 55. En este caso, Hawkins nos deleita con una cascada de notas descendentes en las cuales se traza de forma perfectamente ordenada un acorde de Re bemol mayor con la segunda añadida, lo que dota a la sustitución de un ligero carácter *pentatónico*:

400614 EJ7: Superposición del acorde mayor con novena del sustituto.



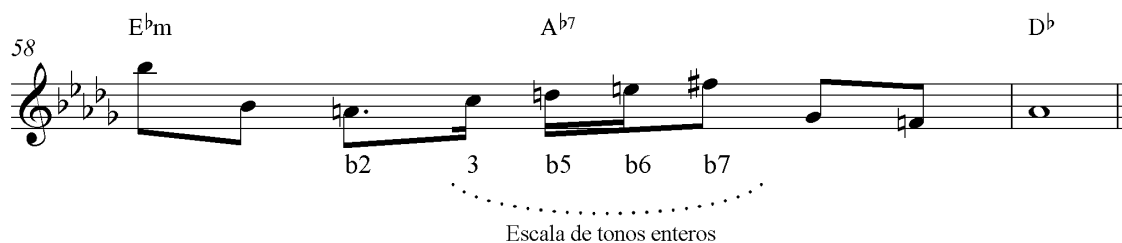
Una curiosa frase en el compás 58 vuelve a hacernos reflexionar sobre la naturaleza de la propia ejecución. Sobre el dominante, La bemol séptima, Hawkins desciende de forma escalonada desde Mi natural (b6) pero a través de notas diatónicas. El último tempo de ese compás vuelve a ser Mi natural, para completar con las semicorcheas Do y La natural. La tríada planteada pues es La menor, que podría interpretarse como las extensiones 5, b7 y 9 del sustituto en su formato de novena, D9. Esta función también la encontramos en la versión de Teddy Wilson de 1938²⁶⁶, pero de algún modo toda la idea parece orbitar en torno a la nota Mi natural:

400614 EJ8: Superposición de la tríada de La menor sobre Ab7.



Aparece un último detalle en el compás 34. En este caso, de nuevo una serie de notas nos hace dudar de la verdadera intención del saxofonista. La presencia de b2, 3, b5, b6 y b7 puede llevarnos a pensar de nuevo en sustitución de tritono. Pero, sin embargo, y pese a la presencia del b2, la ordenación posterior de las notas genera una sonoridad más próxima al empleo de la escala de tonos enteros que a la ocasionada por el sustituto o por una posible escala *alterada*:

400614 EJ9: Posible escala de tonos sobre Ab7.



²⁶⁶ En 380116 EJ2.

En esta oscura versión de *Body and Soul*, la primera que conocemos tras el gran éxito cosechado por la grabada en octubre del 39, encontramos información de gran interés y un planteamiento distinto por parte del propio Hawkins. Desconocemos si *Bean* sabía si le estaban grabando o no, pero aunque esta toma no tenga la grandiosidad y redondez capturadas en la versión de *Bluebird*, nos muestra un incipiente intérprete arriesgado, con un estilizado uso de la sustitución de trítono y con un planteamiento cerebral meditado de casi todas las funciones que encontramos en la transcripción.

Bobby Hackett. 1940-06-23. Body and Soul

El perfil de este músico es un tanto curioso. Su presencia en nuestra investigación es meramente testimonial, ya que su concepción estilística es bastante conservadora a pesar de ser es el músico más joven (con la salvedad de Parker) de los que hemos analizado hasta el momento.

Bobby Hackett (1915 – 1976) nació en Providence, Rhode Island, e inicialmente tocaba el ukelele, el violín, el banjo y, especialmente, la guitarra, aunque se especializó en la corneta, siendo su instrumento principal. Tras desempeñar su actividad en bandas locales de Providence, se traslada a Boston para tocar con Pee Wee Russell y Teddy Roy entre 1933 y 1934. A finales de ese año, vuelve a Providence para reincorporarse a una de las bandas con las que trabajó en su primera etapa, la orquesta de Billy Lossez. A comienzos de 1936 se unió al septeto de Herb Marsh en Boston, y en mayo de ese año lideró su propia orquesta en la misma sala centrándose, finalmente, en la corneta²⁶⁷.

En 1937 se traslada a Nueva York para incorporarse a la banda de Joe Marsala. En 1938 participó en el famoso concierto de Benny Goodman en el Carnegie Hall²⁶⁸, en el que siguiendo el planteamiento del clarinetista de hacer un homenaje al Jazz mediante un recorrido por su historia, le fue asignado interpretar el papel de un músico de los inicios

²⁶⁷ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 130.

²⁶⁸ Ver análisis en el primer bloque, página 153.

del estilo, Bix Beiderbecke. Esta identificación con los inicios jazzísticos muestra la tendencia más conservadora que representaba Bobby Hackett.

También, en 1938, comenzó una estancia en la sala Nick's con su propia banda, hasta que en 1939 se trasladaron al Famous Door; durante toda esta etapa estuvo acompañado de Eddie Condon como *sideman*. Lamentablemente, la orquesta no tuvo demasiado éxito y acabó disolviéndose.

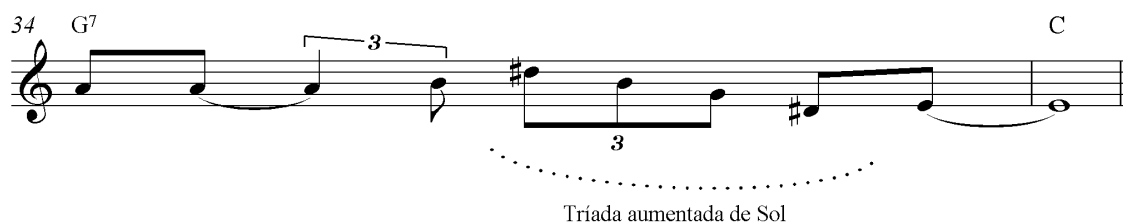
Su actividad como *freelance* fue también muy prolífica²⁶⁹. Entre septiembre y junio de 1940 trabajó con Horace Heidt, viajando a la Costa Oeste para participar en la banda sonora de la película de Fred Astaire *Second Chorus*²⁷⁰. Es precisamente esta información la que aclara la incoherencia sobre la procedencia de la grabación que se presenta en las principales discografías. En la referencia Joker SM 3115, un LP del sello italiano titulado *Great Swing Jam Sessions Vol. 2*, aparecen dos versiones de *Body and Soul*, una de ellas atribuida a Bobby Hackett. La fecha que reflejan las discografías para la versión de Hackett de este disco es el 21 de diciembre de 1938, pero el contenido auditivo de ésta es idéntico al de la versión de la referencia SPJ 6606, que refleja la fecha del 23 de junio de 1940, además de otro personal asociado a la grabación. Debido a la ubicación geográfica de Hackett, nos decantamos por la segunda fecha, aunque el contenido no aporta ni gran cantidad de ejemplos ni importantes novedades, pero sí refuerza elementos previamente planteados en nuestro estudio.

La versión protagonizada por Bobby Hackett es, casi en su totalidad, diatónica y muy próxima a la melodía. Únicamente encontramos un detalle en torno al compás 34, en el que superpone claramente y de forma descendente, una tríada aumentada de Sol sobre el propio G7:

²⁶⁹ CHILTON, J. & KERNFELD, B.: "Hackett, Bobby [Robert Leo]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

²⁷⁰ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 130.

400623 EJ1: Superposición de G+ sobre G7.



Se puede observar que, pese a tratarse de un músico arraigado en la esfera de la Era del *Swing*, la absorción de ciertos elementos que llevaban circulando un tiempo entre los músicos de la época, terminó por impactar hasta en los músicos más conservadores, como es el de Bobby Hackett.

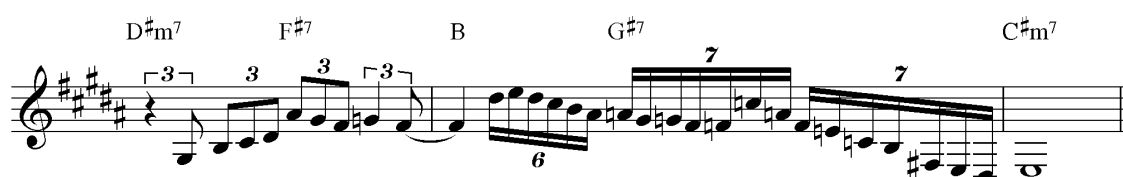
Art Tatum. 1940-07-11. Body and Soul

Como ya dijimos anteriormente, Art Tatum desarrolló principalmente su actividad, tras su estancia en Europa, entre Nueva York y Los Ángeles, lugar donde se produjo la grabación que comentaremos más adelante. El ritmo de vida viajero debió estresar a Tatum, ya que pasar de costa a costa en tren ocupaba tres días, algo excesivo para una persona que nunca estaba separada de su piano más de algunas horas al día²⁷¹.

En esta versión de Tatum, del 11 de julio de 1940, encontramos mucha más información que en la versión previa de Bobby Hackett. En esta ocasión el pianista ejecuta el tema a piano solo con la consiguiente libertad que esto le otorga. Entre las continuas subidas y bajadas a gran velocidad que efectúa, en torno al minuto de la grabación encontramos la siguiente frase:

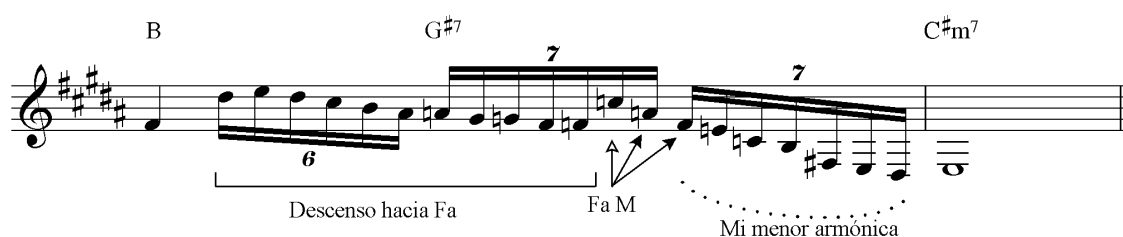
²⁷¹ LESTER, J. (1994): Op. cit. p. 100.

400711 EJ1: Frase de la versión de Art Tatum de Julio de 1940.



La línea melódica trazada sobre Sol sostenido séptima es de gran complejidad. Desde el momento que entra el acorde en el tercer tiempo del compás, Tatum realiza un vertiginoso descenso cromático desde La hasta Fa, para luego refrendar la importancia otorgada a dicha nota construyendo una tríada mayor sobre ella, y en contraposición al dominante sobre el que se construye el tema. Después, termina la frase con notas que parecen estar en el entorno de Mi menor armónica:

400700 EJ2: Análisis de la frase.



El uso de la tríada de Fa podría tratarse del uso de la escala *disminuida* aplicada al dominante, como ya vimos en la versión de Teddy Wilson del 16 de enero de 1938 en el Carnegie Hall. La velocidad y la claridad con la que Tatum expresa sus ideas musicales nos llama poderosamente la atención. El hecho de que se trate de un pianista, le facilita el hecho de plantear armonías superpuestas al poder apoyarse en su mano izquierda, pero aún así, el concepto armónico tan avanzado que demuestra eleva al pianista al rango de los músicos más avanzados de la época.

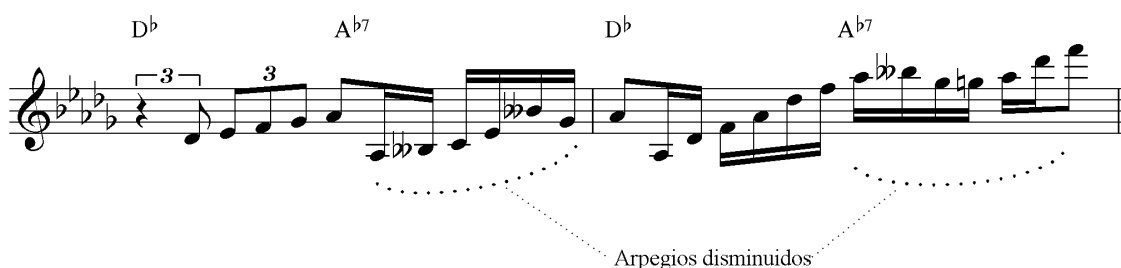
Teddy Wilson. 1940-10-07. Body and Soul

Tras la disolución de su banda en abril de 1940, Wilson probó suerte en junio de ese mismo año con un septeto, integrado por Bill Coleman, Benny Morton, Jimmy Hamilton, Al Hall y Yank Porter, actuando en julio en el Cafe Society para después inaugurar, en octubre, el nuevo Cafe Society al norte de la ciudad²⁷², desde donde se produjo el *broadcast* que ahora analizamos.

La deuda con el concepto estilístico de Benny Goodman se hace patente en esta grabación, ya que Wilson plantea el mismo tipo de formación a trío para la ejecución de *Body and Soul* que el que llevaba a cabo con Goodman. La interpretación, comparada con la anteriormente analizada de Art Tatum, resulta ligeramente más estilizada y menos virtuosa, aunque denota una gran elegancia y estilo artístico.

Desde el punto de vista analítico, encontramos una clara aplicación del arpeggio disminuido en la primera aparición de la sección B, donde Wilson le toma el relevo al solista:

401007 EJ1: Arpeggios disminuidos sobre dominante.



En esta versión, no se observan más novedades desde el punto de vista estilístico o melódico armónico. Además, es una de las más cortas y menos inspiradas del pianista tejano.

²⁷² ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Wilson, Teddy [Theodore Shaw]", Op. cit.

Roy Eldridge. 1940-11-19. Body and Soul

Jerry Newman era un gran aficionado al Jazz, estudiante en la Universidad de Columbia en el momento de la grabación de la versión que ahora nos ocupa. Conocía de antemano el lugar y la hora a la que los grandes del Jazz del momento se subían a un escenario neoyorquino; también disponía de un sistema *amateur* de grabación que llevaba consigo a estos eventos al comprobar que los músicos, en general, no ponían ninguna objeción a ser grabados.

De esta serie de grabaciones procede la que ahora analizamos, la última de Eldridge en 1940; la cual ofrece especial interés por no estar en los contextos más habituales: el estudio de grabación o la emisión radiofónica. En ella, el trompetista vuelve a hacer gala de su técnica y proyección de ideas, así como de las funciones melódico – armónicas que eran habituales en sus interpretaciones en vivo.

De nuevo, la aplicación más recurrente es la de la sustitución de tritono: hasta 8 veces en los 62 compases de duración del solo. En esta versión, una de las variaciones que Eldridge plantea es prescindir de la tercera del sustituto, pero siempre paliando esta omisión con una fuerte y directa presencia de la fundamental y la quinta, como ocurre en el compás 19:

401119 EJ1: Sustitución de tritono en el compás 19.

5 y 1 de Mi becuadro
(sustituto de tritono)

Otra variación de esta aplicación que se repite en varias ocasiones es la de plantear el sustituto desde la 5ª inferior e intercambiar la tercera por la segunda, generando la superposición de la triada sus2 del sustituto de tritono sobre el dominante, oscilando y

generando ambigüedad armónica al incluir también notas en el entorno de Si bemol mayor:

401119 EJ2: Compleja sustitución de tritono en el compás 26.

b2 b5 b3 b2 b6 → Estructura relativa a A7

5 1 (6) 5 2 → Estructura relativa a Mi bemol (sustituto)

Mi bemol sus2 (más 6)

Y el siguiente paso que el trompetista toma es completar la tríada sin prescindir de la segunda. Con esta aplicación, de una gran y llamativa sonoridad, la interpretación adquiere tintes *pentatónicos*, al comprender este arpeggio 4 de las 5 notas que conforman la propia escala *pentatónica*:

401119 EJ3: Figura repetida con componentes pentatónicos contruidos sobre el sustituto.

Misma figura 1 2 3 5 sobre Mi bemol

401119 EJ4: Comparación entre Do mayor con novena y la escala pentatónica mayor de Do.

CADD2

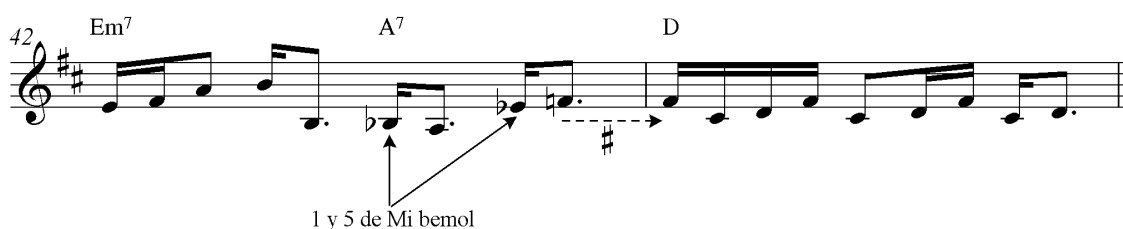
Do mayor pentatónica

Se puede observar que Eldridge usa exactamente la misma fórmula en los compases 7 y 39, lo que indica la propensión y el repetido uso que el trompetista hace de este *lick*, hasta

el punto de estratificarse y convertirse en vocabulario habitual en su lenguaje de improvisación.

Aunque la aplicación más curiosa es la que encontramos en el compás 42. En ella, basándose de nuevo en la sustitución de tritono, se observa cómo se accede a la nota La, sobre la que se construye el dominante, a través de su novena bemol, Si bemol. Esta nota es, a su vez, quinta del sustituto, Mi bemol. Desde ese La, salta a la fundamental del sustituto y a su segunda, es decir, Fa natural. Este movimiento ocurre justo al final del compás, por lo que desde el Fa a la tercera del acorde sobre el que se resuelve, Re mayor, solo hay una distancia de un semitono, con lo que la resolución se produce de forma muy contundente y estilizada, especialmente tras la inestabilidad armónica generada en el compás previo. El resultado es una aplicación de gran interés y muy avanzada en su concepto, aunque sin abandonar el sustituto de tritono que impera en la mayoría de improvisaciones analizadas hasta el momento correspondientes a los solistas más avanzados de la época:

401119 EJ5: Notas en el entorno del sustituto de A7.



Otra opción original y bastante ambigua la encontramos en el compás 50, donde la tendencia a introducir en el vocabulario escalas exóticas parece hacerse hueco en el planteamiento de Roy Eldridge. En dicho compás, sobre el acorde de Mi bemol mayor se plantea una estructura simétrica que responde al esquema 1 – b2 – 5 – b6 sobre Si bemol, con cierta sonoridad oriental:

401119 EJ6: Planteamiento simétrico sobre Mi bemol basado en Si bemol.



La última parada la tenemos en otra clásica aplicación que hemos encontrado previamente en el vocabulario de Eldridge y cuya repetición aproximadamente en la misma proporción en cada solo analizado resalta su uso de forma muy significativa: se trata de la superposición de la tríada mayor construida a partir de la sexta bemol de la tonalidad en cuestión sobre la dominante. En este caso, en el compás 58:

400119 EJ7: Uso de la aplicación bVI sobre V7.



En esta interesante versión, Eldridge nos ofrece de nuevo un amplio repertorio de variaciones de las sustitución de tritono, así como “coqueteos” con otras aplicaciones que, poco a poco, van conformando los puntos clave del vocabulario jazzístico, en pleno proceso formativo.

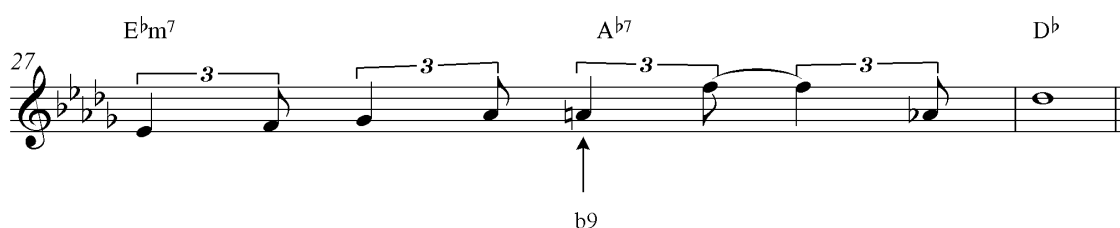
Charlie Parker. 1940-11-30. Body and Soul

“We use to go to Wichita University. You know how the guys fool around and have a lot of fun out there. That’s how that happened. This guy Pete Armstrong, and Fred Higginson, they all sudden decided, <<Well, look, let’s go down to the radio station, and we’ll just do some stuff.>> So that’s what we did. I just picked out four, five guys

that was on then, and we went on down there, did that and thought nothing about it and just forgot about it”²⁷³

A finales de noviembre de 1940, Parker seguía formando parte de la banda de McShann, cuando surgió la visita a la estación de radio de Wichita KFBI. Las grabaciones allí realizadas pasaron a conocerse en el argot jazzístico como *The Wichita Transcriptions* (Las Transcripciones de Wichita), debido a que eran grabaciones para ser emitidas más tarde por la propia estación²⁷⁴. La orquesta de McShann no disponía de todos sus integrantes, aunque el conjunto sonaba bastante completo. La calidad de sonido de esta grabación es muy superior y mucho más profesional a la que analizamos previamente de *Bird*. Puede que por este motivo encontremos a un Charlie Parker mucho menos arriesgado, aunque presenta varias funciones bastante interesantes. Aparte de un uso distintivo de floreos cromáticos, en esta versión en concreto, se observa una tendencia al uso de la novena bemol sobre el dominante que, como ya sabemos, es la quinta del sustituto de tritono. Quizá por los convencionalismos de la época, el oído enseguida busca la resolución ficticia de esa nota una cuarta más arriba, pero no se produce. Parker simplemente aplica la novena bemol sobre el dominante, generando una elegante tensión que resuelve de forma magistral:

401130 EJI: Novena bemol en tempo fuerte sobre A7.



²⁷³ “Solíamos ir a la Universidad de Wichita. Ya sabes cómo los chicos dan vueltas y se divierten. Así es como ocurrió. Este chico, Pete Armstrong, y Fred Higginson, decidieron de repente, <<Bien, mirad, vamos a la estación de radio, y simplemente haremos algo.>> Así que eso es lo que hicimos. Simplemente escogí a cuatro, cinco chicos que estaban entonces, y bajamos allí, lo hicimos y no pensamos nada sobre ello y lo olvidamos.” Palabras de Jay McShann, recogidas en GITLER, I. (1985): Op. cit. p. 64.

²⁷⁴ WOIDECK, C. (1996). Op. cit. p. 75.

En la sustitución de tritono más evidente que encontramos en esta interpretación, Parker además usa el recurso de la resolución tardía, posponiendo la relajación de la tensión producida hasta más adelante. Incluso genera la tensión en un contexto en el cual no se está planteando en la base ninguna dominante, lo que indica la independencia melódico – armónica de su trazado, con la suficiente personalidad como para plantear en la mente del oyente un dominante que no está sonando (Ab7) como un sustituto que se superpone (AM):

401130 EJ2: Clara sustitución de trítono con resolución retardada.

Y de nuevo, como en la grabación anterior, volvemos encontrar la frase clásica para la transición modulante de la sección A a la B, usada reiteradamente por Roy Eldridge, lo que vuelve a demostrar como ya hemos dicho anteriormente, o que Parker conocía esas grabaciones o que ambos bebían de la misma fuente:

401130 EJ3: Transición modulante clásica de las secciones A a la B.

Puede que debido al contexto Parker no se atreviera a intentar opciones más extremas. Aún así, se puede observar la ligereza y agilidad que imprime a su desarrollo melódico, de alguna forma próximo a Lester Young. Pero el uso y planteamiento del material no diatónico distan del modelo proporcionado por el saxofonista tenor y ofrece un nuevo horizonte estilístico sólo alcanzable por las nuevas generaciones de improvisadores venideras.

Minton's & Monroe's, 1941

Las sesiones producidas en las salas neoyorquinas Minton's Playhouse y Monroe's Uptown House ocupan un lugar destacado en la historiografía del Jazz, siendo habitualmente reconocidas como el lugar de nacimiento del Bebop²⁷⁵. Afortunadamente, y gracias a la labor del previamente mencionado Jerry Newman, disponemos de una serie de grabaciones *amateur* de jam sessions nocturnas producidas en estas dos salas (la mayor parte de ellas en 1941), que ofrecen una información de gran interés para el musicólogo que trata de desentrañar las vicisitudes del tránsito del Swing al Bop, así como para valorar el enriquecimiento paulatino del vocabulario personal de la improvisación jazzística.

La principal característica de estas grabaciones es la de estar producidas en un contexto relativamente neutro; es decir, sin las presiones y condicionantes propios del estudio de grabación ni de la observación constante ni un afán de contentar al público mayoritario en *broadcast* y directos. Pero pensar que estas grabaciones son más fieles a la realidad o que tienen más validez que el resto puede conducir a ciertos errores de planteamiento. El equipo de grabación de Newman no debía ser como las grabadoras actuales, sino que a causa de sus magnitudes se trataba de algo, cuanto menos, "bastante visible". Por lo tanto, aunque los músicos estuvieran en un contexto distinto al estudio o al escenario para el gran público, sabían que estaban siendo grabados. Queda claro pues que de una forma u otra, los músicos estaban en cualquier caso condicionados; quizá el único escenario presentable como una superficie aséptica digna de estudio científico sería aquel en el que los músicos *no supieran* que estaban siendo grabados.

Las grabaciones producidas en Minton's y Monroe's son una importante fuente de información, de gran validez para nuestra investigación, debido a la longitud de algunas de ellas y a la presencia de músicos muy importantes para ser analizados debido al protagonismo histórico que desempeñan en el desarrollo del vocabulario melódico – armónico, eje central de nuestra investigación. Probablemente debido al impacto

²⁷⁵ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 213.

producido por la grabación de Hawkins del 39, encontramos varias versiones de *Body and Soul*, alguna de ellas por músicos inéditos hasta el momento y de gran interés, como Don Byas. También en estas grabaciones hemos podido comprobar el grado de desarrollo de músicos muy importantes como Dizzy Gillespie y Charlie Christian, aunque el hecho de que no grabaran *Body and Soul* ha obligado a que elijamos otros temas para sustituir esta ausencia (en concreto *Stardust* y la pieza llamada *Swing to Bop*, basada en los acordes de *Topsy*).

De cualquier modo, este corpus de grabaciones sin una fecha definida pero producidas a lo largo de 1941 nos ofrecen numerosos elementos novedosos, justo el año anterior a que la famosa huelga del sindicato de músicos mermara considerablemente el número de grabaciones (oficiales) disponibles. Este año 1941 se completa con dos versiones ya fuera del ámbito de las jams de Minton's y Monroe's a cargo de los prolíficos pianistas Art Tatum y Teddy Wilson, con fecha definida y en el contexto habitual de estudio de grabación o directo.

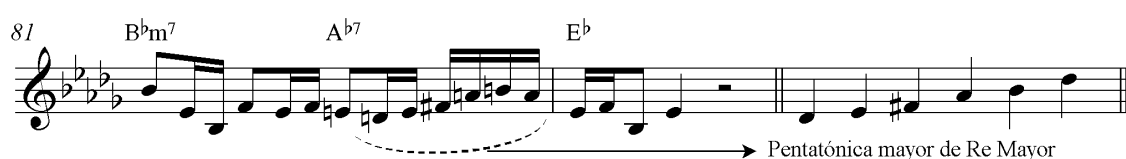
Roy Eldridge. 1941-00-00. Body and Soul

Es posible que el contexto de experimentación que se respiraba en Minton's inspirara a los músicos que se subían al escenario a improvisar. En este caso concreto, si Eldridge sabía o no que estaba siendo grabado es otra cuestión interesante que no podemos saber con certeza, aunque las dimensiones del sistema "casero" de grabación que hubo que desplazar, como comentábamos previamente, posiblemente levantara ciertas sospechas en las personas presentes en la sala. En este año 1941, Eldridge se unió a la banda del ex batería de Benny Goodman, Gene Krupa, quien tendía a buscar lugares en los que pudiera tocar después de sus compromisos profesionales²⁷⁶. Durante la residencia de la propia banda de Krupa en el Hotel Pennsylvania, es conocida la actividad del trompetista en diversos clubes de la ciudad, entre ellos, el Minton's Playhouse.

²⁷⁶ CHILTON, J. (2002): Op. cit. p. 112.

A nivel musical, encontramos una de las interpretaciones más largas, variadas y arriesgadas de Roy Eldridge. De nuevo, la sustitución de tritono vuelve a ser la primera opción, a la vez que la más numerosa. En el compás 82, encontramos un bonito ascenso basado en la tríada de Re mayor, añadiendo la sexta y la segunda, también reconocible como la escala *pentatónica* mayor construida sobre el sustituto:

410000 RE EJ1: Sustitución de tritono con aire pentatónico.



En el compás 63, el trompetista plantea otra sustitución, pero rompiendo con la tendencia habitual de basar las sustituciones en tríadas, lo hace de forma un poco más, próxima al concepto de escala:

410000 RE EJ2: Sustitución de tritono con resolución retardada.



El ejemplo más estilizado se encuentra en el compás 31, donde se refuerza una clara superposición de la tríada de Re mayor sobre La bemol séptima, con un floreo cromático que conecta la fundamental con la tercera para seguir con su trayectoria ascendente:

410000 RE EJ3: Sustituto de tritono en un planteamiento más próximo al concepto de escala.



También se observa un ligero incremento en la aplicación correspondiente a la superposición del sexto grado bemol mayor sobre el dominante. En esta versión ocurre hasta 6 veces, puede que también propiciado por la gran duración del solo, compuesto por 131 compases partidos en dos secciones con dos tempos distintos:

410000 RE EJ4: Sustitución bVI sobre V.

105

1 5 2 1

Tonos fundamentales de La (1 y 5)

Y de nuevo, encontramos mezclas, un tanto ambiguas entre estas dos funciones prioritarias, difíciles de determinar y con una sonoridad intermedia, aunque generalmente más inclinadas hacia la opción bVI:

410000 RE EJ5: Ejemplo de aplicación bVI sobre V.

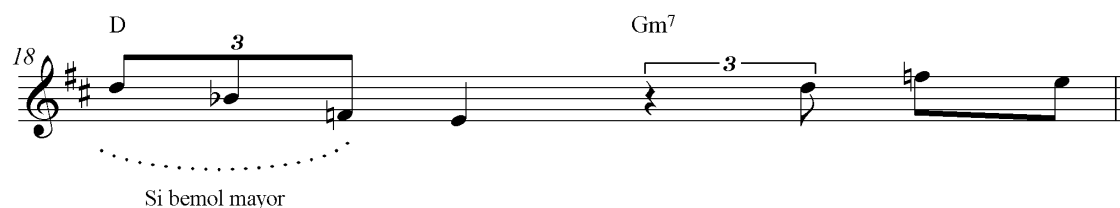
73

5 2 1 2 1

Notas en el entorno tonal de La

Además de las aplicaciones clásicas contenidas en esta interpretación, también se encuentran otras funciones novedosas e inéditas en el vocabulario de Roy Eldridge. La primera destacable la encontramos en el compás 18, en el cual en un contexto de no tensión, un primer grado (D), el trompetista plantea una tríada de Si bemol mayor sobre Re:

410000 RE EJ6: Superposición de Si bemol mayor sobre Re.



Otra función que encontramos es el uso reiterado de la quinta disminuida sobre el dominante. Esta nota es, a la vez, la fundamental del sustituto de tritono. Lo destacable es que, con tan poca información armónica, el intérprete logra generar la suficiente tensión como para llamar la atención sobre ese pasaje, con cierto aire al propio sustituto:

410000 RE EJ7: Sutil aplicación del sustituto de tritono.



También se observa un ágil uso de las notas cromáticas de las cuales Eldridge hace constante uso de forma altamente creativa e imaginativa. Estos usos se producen también en las transiciones entre las partes A y B, aunque quizá en estas ocasiones se pueda explicar debido al rápido tránsito armónico producido por el descenso cromático, de los acordes de séptima. En cualquier caso, encontramos pasajes de gran complejidad y belleza entre los compases 24 y 26:

410000 RE EJ8: Uso de material cromático en compás modulante.



Continuando con la tendencia cromática, en los compases 116 y 117 encontramos una compleja y original frase. En ella, Eldridge se vale de cromatismos no correlativos para reforzar notas fundamentales de la tónica de la tonalidad, para luego generar una curiosa superposición inédita hasta el momento y de gran belleza. Parece esbozar la tríada de La bemol mayor sobre La séptima. Es decir, superpone con mayor o menor claridad la quinta bemol mayor sobre la dominante:

410000 RE EJ9: Frase compuesta por cromatismos de aproximación y superposición de Ab sobre A7.

Otra función llamativa la encontramos al principio de la interpretación, donde Eldridge parece experimentar alrededor de la nota Si, generando cierta tensión que no desaparece hasta el siguiente compás:

410000 RE EJ10: Tensión generada pivotando en Si.

Y de nuevo Eldridge reitera en la misma frase de transición, utilizada en tantas ocasiones, y como hemos comprobado, por otros músicos como Charlie Parker:

410000 RE EJ11: Nueva repetición de la frase de transición.

Esta versión es de gran interés para la investigación, sobre todo por su larga duración y por la excelente calidad de sonido en el contexto dado. A nivel estilístico, encontramos al Eldridge de siempre, con sus habituales recursos tanto a nivel instrumental como a nivel melódico – armónico. La mayor duración de la pieza no sirve para experimentar un desarrollo en el cual ocurren situaciones especialmente destacables, si bien el uso de cromatismos es más atrevido y las transiciones de la parte B a la A se pueblan de notas no diatónicas, cuyo análisis no desvela con claridad la intención de Eldridge al respecto. De esta pieza también se desprende el reiterado uso de Eldridge de ciertas frases hechas y desvela cómo se van estableciendo *licks* estándar, que puede que fueran improvisados en algún momento, pero que, tras el buen resultado obtenido, se solidifican y estratifican y pasan a ser parte del conjunto de elementos que componen el rico lenguaje de la improvisación en el Jazz.

Don Byas. Joe Guy. 1941-00-00. Body and Soul

La versión de Minton's correspondiente a Don Byas no tiene tanto contenido como la analizada más arriba de Roy Eldridge, ya que sólo disponemos de un *chorus* del saxofonista. Sin embargo, en esta interpretación encontramos pasajes de gran interés que arrojan algo más de luz a nuestro recorrido en busca de la demarcación de las evoluciones del estilo jazzístico.

El saxofonista tenor Don Byas (1912 – 1972) nació en Muskogee, Oklahoma, y en su trayectoria inicial tocó en la banda de Benny Moten. Hacia 1929 formó parte de los Walter Page's Blue Devils. Durante 1931 y 1932 lideró su propia banda de colegio, la cual se llamó Don Carlos and His Collegiate Ramblers. Hasta ese momento, Byas tocaba el saxofón alto, pero antes de trasladarse a Los Ángeles ese mismo 1932, cambió al que sería su instrumento definitivo, el saxo tenor. En California permaneció hasta 1937, tocando con distintas bandas y solistas, entre los que destaca el vibrafonista Lionel Hampton. En marzo de 1937 se traslada a Nueva York para tocar con la banda de Eddie Mallory; en los

siguientes años mantiene una gran actividad con distintas formaciones, entre las que destaca la de Benny Carter, uno de sus ídolos durante su periodo de formación musical²⁷⁷. También participó en la grabación de *Practice Makes Perfect* de Billie Holiday. El reconocimiento le llegó tarde, puesto que no dio el gran salto hasta el año 1941, cuando Count Basie le llamó para suplir la baja de Lester Young²⁷⁸. Y precisamente en ese año se produjo la grabación en Minton's que pasamos a analizar.

De entrada, sorprende la facilidad y la naturalidad con la que Don Byas utiliza el contenido cromático más accidental. En el compás 7, sobre la armonía propuesta de Fa séptima, el saxofonista accede a su tercera mayor, La, a través de la tercera menor, en un gesto que repetirá en múltiples ocasiones a lo largo de toda la improvisación. Tras completar el arpeggio ascendente, con destino a la tónica, emprende un descenso cromático que le llevará a Re bemol justo al inicio del siguiente compás, cerrando y dando un perfecto equilibrio al material no diatónico empleado:

410000 DB EJ1: Integración de material cromático.

7 Cm^{7b5} F⁷ B^bm⁷

Acceso a la tercera mayor desde la menor

Descenso cromático desde la fundamental del dominante

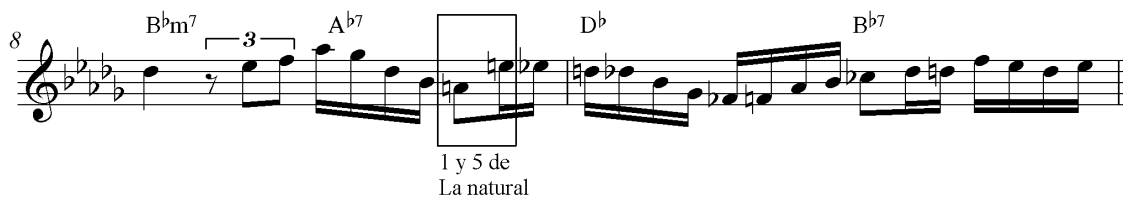
El compás número 8 nuevamente se sustenta en el empleo de cromatismos para generar una frase compleja y de gran belleza. En ella, Byas usa la fuerza del intervalo de quinta entre La y Mi naturales, lo que parece indicar el uso del bVI sobre la dominante, tan utilizado por Eldridge en otras interpretaciones, aunque de forma más delicada y sugerente. Prosigue con un descenso cromático en dirección a la tónica, a través de la cual encadena una tríada descendente de Sol bemol mayor, para acceder a la tercera de la propia tónica desde su semitono grave más próximo. Es decir, de nuevo el uso de doble

²⁷⁷ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 57.

²⁷⁸ MORGENSTERN, D., en las anotaciones al album *Midnight at Minton's*, donde se encuentra recogida esta versión de Don Byas.

tercera. Toda esta conjunción de elementos (tríadas, accesos por aproximación y líneas cromáticas) está planteada con la mayor de las sutilezas, sin hacer muestra alguna de fisuras o inconsistencias:

410000 DB EJ2: Sutil uso de la superposición del bVI sobre V7.



Quizá un uso aún más sutil del recurso bVI sobre V lo encontramos en el compás 11, donde tras una sucesión completamente diatónica de semicorcheas desde la última corchea del compás anterior, pasa inesperadamente precisamente sobre la nota Mi bemol, consiguiendo un poderoso efecto de tensión con tan sólo un elemento melódico:

410000 DB EJ3: Tensión generada a través del posicionamiento de b6.



Otro ejemplo del uso del magnetismo inherente al intervalo de quinta, aunque en este caso de forma diferente, lo encontramos en el compás 15, donde tras reincidir en el recurso de la doble tercera, implementa una quinta justa descendente con enorme fuerza en lo referente a la tensión. En relación al acorde base, la extensión de ambas notas no genera demasiada inestabilidad, ya que se trataría de los intervalos 6 y 2, es decir, Re y Sol sobre F7. Pero sin embargo, choca profundamente con el contexto tonal del tema, sobre cuya estructura armónica las dos notas serían b2 y b5:

410000 DB EJ4: Notas no inestables en F7 pero sí en el contexto tonal.

15

Cm^{7b5} F⁷ B^bm⁷

Extensiones 6 y 2 del acorde F⁷

Otra de las funciones que encontramos en la interpretación es el uso de la escala disminuida de diversas formas. El arpeggio aparece en varios pasajes, aunque donde más claramente puede ser percibido es en el compás 20, donde se produce un arpeggio descendente sobre el acorde de La séptima:

410000 DB EJ5: Frase basada en el arpeggio disminuido sobre el acorde A7.

20

F[#]m⁷ A⁷ D

Notas correspondientes al arpeggio disminuido

Un poco más adelante, en el compás 24, Byas utiliza de forma más clara y lineal la escala simétrica disminuida de forma descendente, esta vez sobre el acorde de Sol séptima, en un uso mucho menos habitual en esta época, lo que denota el avanzado concepto armónico del saxofonista:

410000 DB EJ6: Aplicación clara de la escala disminuida sobre el dominante.

24

Dm⁷ G⁷ C⁷

6 5 b5 3 b3 b2 1 b7 → Escala disminuida aplicable a G⁷

El último pasaje destacable del primer solo lo encontramos entre los compases 21 y 22, en los que la línea melódica acomete unos descensos relativamente ordenados en intervalos poco usuales, e incluyendo, de forma más o menos caótica, tríadas aumentadas, cuartas y

quintas. No parece haber una base teórica para sustentar este planteamiento aunque sí una intencionalidad en la búsqueda de lo abstracto y lo disonante:

410000 DB EJ7: Pasaje arpegiado con notas no diatónicas.

The musical notation for Example 7 (EJ7) is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 21. The first measure is labeled 'D' and contains a quarter note D4. The second measure is labeled 'Dm7' and contains a half note D4. The third measure is labeled 'G7' and contains a half note G4. The fourth measure is labeled 'C' and contains a half note C5. A bracket under the second and third measures is labeled 'Figuras disonantes'.

En el segundo solo también encontramos un pasaje importante, perfecto ejemplo del empleo de notas cromáticas para acceder a tonos de especial interés para la estructura armónica del tema. En el sexto compás, y una vez más sobre el contexto armónico ofrecido por F7, Byas ejecuta una sucesión de semicorcheas en las que tiende a acceder a tonos fundamentales desde el semitono anterior, independientemente de la naturaleza de la escala o el acorde sobre el que se está produciendo el fraseo. El resultado, al contrario de lo que se podría esperar, es natural y fluido. Esas pequeñas tensiones no hacen sino reforzar a los propios tonos fundamentales previamente mencionados:

410000 DB EJ8: Utilización de cromatismos por aproximación (segundo solo).

The musical notation for Example 8 (EJ8) is in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). It starts at measure 6. The first measure is labeled 'Cm7b5' and contains a half note C4. The second measure is labeled 'F7' and contains a half note F4. The third measure contains a half note Bb4. The fourth measure contains a half note Ab4. The fifth measure contains a half note Gb4. The sixth measure contains a half note F4. The seventh measure contains a half note Eb4. The eighth measure contains a half note D4. The ninth measure contains a half note C4.

En esta versión de Don Byas observamos unos planteamientos diferentes. Además de no encontrar ninguna utilización del uso de la sustitución de tritono, observamos un lenguaje sólido en el que los cromatismos no son sólo notas fuera de la tonalidad, buscando enriquecer el discurso, sino que son un vehículo perfecto para el desarrollo de la línea. Dichos cromatismos se dirigen, de manera intencionada, a lo que podríamos llamar notas *objetivo*, al tiempo que dinamizan y estilizan el lenguaje personal del músico.

Byas presenta una interesante serie de elementos que ponen en evidencia el avanzado concepto y la devoción y respeto por la obra de Hawkins, aunque también se observan aplicaciones melódico – armónicas cercanas al estilo de Eldridge, como la superposición del bVI sobre el dominante, algo generalmente presente en el vocabulario de *Little Jazz*. Este hecho puede aludir al conocimiento de dicho recurso (que hasta el momento no hemos encontrado en Hawkins) o al uso de la fuente común; pero, indudablemente, pone en evidencia el planteamiento intelectual del saxofonista en la construcción de sus solos y en su concepto personal de improvisación. Esta versión también contiene una sección ejecutada por uno de los trompetistas habituales de Minton's: Joe Guy. Guy (1920 – 1962) nació el mismo año que Parker y generó grandes expectativas en el periodo transicional entre el *Swing* y el *Bop*, aunque siempre se inclinó más al nuevo estilo. Su inspiración era Roy Eldridge, pero el nivel musical que alcanzó, probablemente minado por el uso de drogas, nunca fue tan brillante como el del propio Eldridge o el de Dizzy Gillespie²⁷⁹. En 1938, cuando contaba con 18 años, tocó brevemente con la orquesta de Teddy Hill, que posteriormente gestionaría el Minton's Playhouse. También fue solista en la banda que Coleman Hawkins formó en 1940 y en el periodo comprendido entre 1940 y 1942 fue el trompetista de la banda residente en Minton's. De esta etapa son la mayor parte de grabaciones disponibles en las que se puede encontrar a esta oscura figura de la transición del Swing al Bebop.

Centrándonos en el análisis de la grabación disponible observamos, en el compás 15 de su interpretación, que superpone la nota La natural sobre el acorde La bemol séptima (b9) y en el tresillo descendente parece sugerir la tríada aumentada descendente sobre Db, donde finalmente resuelve:

410000 JG EJ1: Implementación de tríada aumentada de la tónica (primer solo).

15 B^b7 A^b7 3 D^b

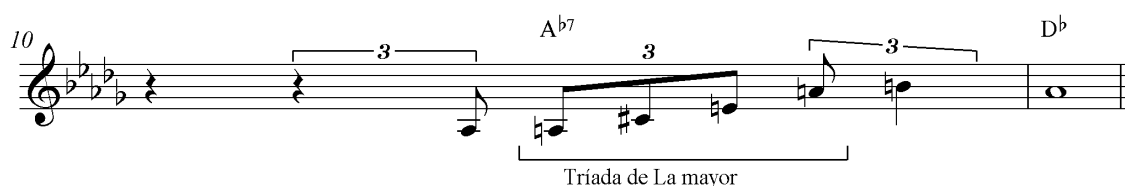
b9

Re bemol aumentado con segunda

²⁷⁹ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 403.

Más adelante, en el compás 10 de su segunda intervención, Guy emplea claramente la función bVI sobre V7, trazando de forma inequívoca la tríada de La mayor sobre Ab7, recordando el recurso utilizado reiteradamente por Roy Eldridge en interpretaciones anteriores:

410000 JG EJ2: Clara superposición de la aplicación bVI sobre V7 (segundo solo).



Joe Guy, a pesar de no ser uno de los grandes nombres del Jazz (probablemente debido a sus distintas vicisitudes históricas, musicales y personales vividas) manejaba los últimos recursos melódico – armónicos disponibles en su momento, probablemente influenciado por la proximidad temporal, física y estilística de la gran figura de Roy Eldridge. Después de su estancia en Minton's, Guy trabajó con distintas bandas como la de Lucky Millinder, Charlie Barnet y Cootie Williams. Entre 1945 y 1946 estuvo relacionado con Billie Holiday, tanto personal como profesionalmente. Su temprana muerte, a los 41 años, terminó con la carrera de un joven al que el mundo de la droga ya había cortado las alas años atrás.

*[...] si muchos poetas y dramaturgos estadounidenses se suicidaron o acabaron haciéndose adictos a las drogas y el alcohol, no fue su creatividad la que los llevó a ello, sino un mundo artístico que prometía mucho, daba pocas recompensas y dejaba a nueve de cada diez artistas olvidados, si no ignorados.*²⁸⁰

²⁸⁰ CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998): *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la investigación*. Barcelona: Paidós, p.35

Dizzy Gillespie. 1941-04-00. Stardust (I)

Dizzy Gillespie es considerado, junto a Charlie Parker, el máximo exponente del *Bebop* por la historiografía jazzística. Lamentablemente, las discografías no reflejan que Gillespie, tres años mayor que Parker, grabara ninguna versión de *Body and Soul* en el periodo objeto de nuestra investigación²⁸¹. Debido a esto, y dado el peso histórico del trompetista, nuestro trabajo no podía prescindir de esta figura que, pese a estar lógicamente asociada al *Bebop*, en su periodo formativo puede ser considerado como otro músico transicional que aportó elementos que propiciaron la consolidación del *Bebop* como estilo, así como la consecución de la madurez estilística por parte del vocabulario en la improvisación en el Jazz.

John Birks Gillespie (1917 – 1993) nació en Cheraw, Carolina del Sur, en una familia acomodada, siendo el más joven de 9 hermanos. Su padre tocaba los fines de semana en bandas, lo que pudo despertar los intereses musicales de Gillespie. En 1933 asistió al Lurinburg Institute, en Carolina del norte y, ya que la banda del colegio necesitaba un trompetista y Gillespie presentaba unas cualidades excelentes a tan temprana edad, se unió a ella. En 1935 se mudó con su familia a Filadelfia, donde trabajó con Frank Fairfax, coincidiendo en esta formación con Charlie Shavers. A través del contacto con este trompetista, Gillespie aprendió frases extraídas de solos de Roy Eldridge, quien se convertiría en su máxima inspiración y aspiración en su etapa inicial²⁸².

En 1937 se trasladó a Nueva York en busca de nuevas oportunidades y del reconocimiento como músico de Jazz. Tras trabajar con diversas bandas y dejarse ver en jam sessions en distintos clubes de la ciudad, consiguió un trabajo en la orquesta de Teddy Hill,

²⁸¹ En la discografía de Dizzy Gillespie compilada por Jorgen Grunnet Jepsen, que abarca el periodo 1937 – 1952, se hace alusión a una interpretación de *Body and Soul* el 8 de agosto de 1944, en la que estarían presentes Billy Eckstine, Sarah Vaughan, Budd Johnson, Gene Ammons y Art Blakey. Precisamente, en *Body and Soul* se añade a la formación Coleman Hawkins. La no concordancia con otras discografías de Gillespie, así como con la del propio Hawkins, hace dudar de la veracidad de esta información, habiendo sido imposible la localización de la referencia ARFS Jubilee No. 218. Este hecho nos plantea serias dudas sobre su existencia.

²⁸² OWENS, T. & KERNFELD, B.: “Gillespie, Dizzy [John Birks]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

precisamente sustituyendo a Roy Eldridge²⁸³. El verano de ese mismo año, realizó una gira por Europa con la banda y a la vuelta se mantuvo accesible para participar en jams o en cualquier tipo de evento musical que se le presentara. Esta intensa actividad le llevó a formar parte de la banda de Cab Calloway en 1939, una de las más populares y mejor pagadas de Nueva York en aquella época²⁸⁴. La relación con Calloway fue bastante tormentosa, lo que desembocó en que Dizzy abandonara la banda en 1941. Durante aquellos últimos meses con Calloway, Dizzy era un habitual en los dos grandes clubs que planteaban jam sessions *after hours*²⁸⁵, Minton's y Monroe's, entre cuyas paredes se grabaron las dos versiones de *Stardust* que vamos a analizar en este trabajo.

En la grabación que pasamos a comentar encontramos fragmentos de gran interés y de un avanzado concepto estilístico. En el compás 9, en una transición a través de acordes de séptima, observamos dos aplicaciones melódico – armónicas distintas. En un paso sobre el acorde de séptima de La, Gillespie traza una escala ascendente partiendo de Do sostenido, completándolo casi íntegramente. La única nota no presente es precisamente Re, pero del resto de notas planteadas en la línea melódica se deduce el empleo de la escala de La *mixolidia b13*, o lo que es lo mismo, la escala de Re menor *melódica*.

En el siguiente compás, Gillespie inicia un descenso por semicorcheas sobre Ab7 comenzando por la nota Mi natural (b6), para pasar por notas en el entorno de la menor. De nuevo, al no aparecer las sonoridades Fa y Sol, no podemos determinar con seguridad si se trata de La *eólico*, *dórico* o incluso *melódico* (como lo desarrollado en La natural en el compás anterior), pero la intención de superponer las notas principales de la tríada menor de La es bastante evidente:

²⁸³ BERENDT, J. E. (1962): Op. cit. p. 146.

²⁸⁴ OWENS, T. & KERNFELD, B.: "Gillespie, Dizzy [John Birks]", Op. cit.

²⁸⁵ *After hours*: Horario nocturno sin límite, que puede abarcar toda la noche.

410000 DG SDI EJ1: Trazado melódico de Dizzy Gillespie sobre acordes de séptima en Stardust.

3 5 b6 b7 1 2

La Mixolidia b13

b6 3 b3 b2 b6 b5 b6

La Eólico, Dórico o Menor Melódica

En los compases 22 y 23, encontramos un estilizado uso del quinto modo de la *menor armónica* de Mi bemol construida sobre Si bemol. En el descenso pasa por Do natural y Do bemol, precisamente la nota que diferencia a la *armónica* de la *melódica*. El carácter es más próximo a la realidad tonal *armónica*, pero el paso por esta nota parece reforzar la función y dotar a la frase de una sonoridad muy característica. A ello también contribuye el Fa bemol de la última semicorchea del compás. En el siguiente compás vuelve a hacer uso de este recurso, pero ahora de forma mucho más clara y evidente, con una intencionalidad muy latina²⁸⁶ tanto en la ejecución como en la elección de notas:

410000 DG SDI EJ2: Uso de la escala menor armónica de Mi bemol con cromatismos seleccionados.

22

Bb7 Ebm7 Bb7 Ebm7

Mi bemol menor armónica

Notas ajenas

Mi bemol menor armónica

En torno al compás 30, Gillespie ejecuta un trazado melódico complejo con distintas implicaciones armónicas. La frase, construida sobre La bemol séptima, arranca con la superposición de notas correspondientes al primer tetracordo de La menor. De nuevo, la carencia de notas integradas en el segundo nos impide discernir si se trata del modo *eólico*, *dórico*, *melódico* o *armónico*, aunque de nuevo la realidad se refiere a la

²⁸⁶ La acepción *latino* en el mundo del Jazz viene generalmente asociada al uso de ritmos y tendencias melódicas caribeñas. A posteriori, Dizzy Gillespie sería uno de los máximos exponentes de este tipo de tendencia en la interpretación musical jazzística.

implantación del bvi (sexto grado bemol menor) sobre el dominante. En los dos primeros tempos del compás utiliza las notas del entorno previamente mencionado. En el tempo 3 inicia un floreo cromático en Mi natural, quinta de La, con el que accede a Re natural, siguiente parada armónica. Una vez en Re, sustituto de tritono de Ab7, accede de forma cromática, pero con gran intención, al Fa #, tercera mayor del sustituto, para luego proseguir su camino y completar la tríada hasta la octava. La forma en la que la primera función y la segunda están encadenadas mediante movimiento cromático es espectacular, cohesionadas con una musicalidad y base teórica impresionante y muy avanzada para la época:

410000 DG SDI EJ3: Compleja frase que integra dos funciones enlazadas por contenido cromático.

30 $A^{\flat 7}$

Enlace cromático a través de notas comunes

Primer tetracordo de La menor

Triada sobre el sustituto de tritono

$D^{\flat}$

El uso de la *escala disminuida* (también conocida como *tono – semitono* u *octatónica* en contextos más próximos a la música clásica) para generar tensión contra un dominante es un recurso generalmente asociado al vocabulario del Jazz moderno. Su versión arpegiada ha sido una aplicación que sí hemos encontrado de manera relativamente frecuente en otros solos de este periodo, pero no tanto en forma de frase basada en la escala. En el compás 6 el intérprete parece hacer uso de la escala correspondiente al acorde de Bb7, ejecutando durante los tres primeros tiempos del compás notas de su entorno. Lo único que desvía nuestra atención es un La natural (7) que aparece en forma de semicorchea, lo que bien podría ser un error o simplemente una forma más de buscar la innovación melódico – armónica. En el último tiempo del compás retorna al planteamiento diatónico para resolver en Em7:

410000 DG SDI EJ4: Frase basada en la escala disminuida (segundo solo).



El estilo de improvisación de Dizzy no era ajeno a la realidad cultural que le rodeaba, por lo que también encontramos ejemplos de aplicaciones ya frecuentes durante este periodo. Pero la manera de implantar las distintas funciones no se corresponden completamente con los parámetros de la época. Por ejemplo, en el compás 8, ante un pasaje en el que la base presenta un dominante seguido de otro medio tono arriba, Gillespie traza la misma frase de acceso al primero de forma simétrica en el segundo. Cuando la base retorna al dominante inicial, Ab7, Gillespie hace uso de la ya clásica función de superponer el sexto grado bemol sobre el quinto, pero esta vez utilizando una tríada sus2 construida sobre La:

410000 DG SDI EJ5: Superposición de Asus2 sobre Ab7 (segundo solo).



Dizzy Gillespie. 1941-04-00. Stardust (II)

En la segunda versión de *Stardust*²⁸⁷ disponible grabada por Gillespie volvemos a encontrar a un Dizzy atrevido y arriesgado armónicamente. En el compás 10 de su interpretación, ejecuta una frase que oscila entre la sonoridad alterada y la superposición del sexto grado bemol en su modalidad menor. La ausencia de la quinta y la séptima de la posible escala *alterada* de Fa, las notas Do bemol y Mi bemol, nos impiden afirmar con absoluta rotundidad que se trate de una temprana aplicación de la escala *alterada*, pudiendo confundirse con la superposición de la tríada menor de Sol bemol con algunas notas añadidas; bien tratarse de la utilización de Sol bemol *eólico*, *dórico* o *armónico*. Lo único que se puede aseverar es la utilización de la tríada de Sol bemol menor con la segunda añadida, conformando las extensiones b2, b3, 3 y b6 del correspondiente dominante. La aparición de las dos terceras es, precisamente, lo que le otorga esa sonoridad *alterada*:

410000 DG SDII EJ1: Superposición de Sol bemol menor con segunda.

10 F⁷ 3 6 5 B^b

b3 b2 b6 3 b2 (2) b2 b2 b3 3 b6 7 1 2 3 4

Notas alteradas sobre F⁷

Un poco más adelante, y de nuevo sobre Bb7, Gillespie plantea una tríada de sol bemol mayor que al alcanzar su quinta, Re bemol, desciende cromáticamente hasta la novena bemol, Do bemol, generando una sonoridad bastante peculiar pese a no aportar demasiado material no diatónico:

²⁸⁷ En la biografía de Dizzy Gillespie *Groovin' High* (SHIPTON, A. (1999): *Groovin' High. The life and times of John Birks Gillespie*. New York: Harper Collins.) se comenta que la pieza *Kerouac*, supuestamente grabada en la misma sesión que este *Stardust*, no fue grabada en Minton's, como reflejan las discografías especializadas, incluidas las centradas en la figura de Gillespie. Según Shipton, en la página 67, esta grabación se habría producido en Monroe's, con lo que cabría pensar que *Stardust* también fuera grabada allí.

410000 DG SDII EJ2: Superposición de Gb sobre Bb7.



Cabe destacar que en la otra grabación que se produjo el mismo día que este *Stardust*, Gillespie hizo un uso más directo de la superposición del bVI sobre el V, con la consiguiente proximidad y conocimiento del recurso más utilizado de Roy Eldridge²⁸⁸. El desarrollo analítico musical estaba presente en cada paso del trompetista hacia su madurez musical.

Dizzy Gillespie ocupará siempre un lugar central en la historia del *Bebop*. Pero su obra temprana exige una revisión en relación al papel que desempeñó en la transición del estilo, no como figura consolidada del *Bebop*, sino entendiendo su rol en los inicios como otro músico de transición. El hecho de prestar especial atención a la figura de Roy Eldridge en su etapa formativa²⁸⁹, sumado a los conocimientos de teoría musical adquiridos en su niñez y adolescencia, combinado con una personalidad excéntrica y altamente creativa, hicieron de él una figura clave tanto en la transición como en la consolidación del propio estilo: el *Bebop*.

Charlie Christian. 1941-00-00. Swing to Bop

La figura de Charlie Christian es paradigmática en la transición del *Swing* al *Bop*. Puede que su temprana muerte en 1942, cuando contaba 25 años, cortara su enorme progresión, anulando la posibilidad de que hoy día fueran tres, y no dos, las figuras centrales del *Bebop*.

²⁸⁸ Ver análisis en DEVEAUX, S. (1997): P. 185.

²⁸⁹ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 211.

Christian (1916 – 1942) nació en Bonham, Texas; creció en un barrio humilde de Oklahoma City en un entorno familiar musical. Su padre, que era ciego, tocaba la guitarra y cantaba; dos de sus hermanos eran músicos profesionales. En 1934 comienza su andadura profesional con Alphonso Trent tocando el contrabajo; se iría decantando por la guitarra en los años siguientes, cuando fueron surgiendo los compromisos profesionales. En 1938 ya estaba tocando una guitarra acústica amplificada; en 1939 ya era un admirado músico en Oklahoma además de ser reconocido por músicos como Teddy Wilson o Mary Lou Williams²⁹⁰.

John Hammond descubrió a Christian en el Ritz Café de Oklahoma City en 1939. Quedó impresionado, comparando su fraseo con el de un instrumento de viento y le consiguió una audición para la banda de Benny Goodman en Los Ángeles²⁹¹, quien lo contrató de inmediato. En 1940 tocó principalmente con el sexteto y, puntualmente, con la orquesta, teniendo gran actividad en las jam sessions nocturnas y siendo uno de los músicos habituales en lugares como Minton's o Monroe's. En este contexto se produjeron las grabaciones, de nuevo a cargo de Jerry Newman, conservadas de este periodo, entre las cuales está incluida la que vamos a analizar, *Swing to Bop*.

Al no existir ningún solo sobre *Body and Soul* por Charlie Christian, *Swing to Bop*, una adaptación del tema *Topsy*, nos ofrece una serie de elementos que suplirán y completarán el análisis de estas grabaciones en Minton's y Monroe's. En torno al minuto y cinco segundos de grabación, el guitarrista hace uso de figuras que no generan una tensión muy excesiva y que tienen un carácter muy *guitarrístico*, como la superposición del acorde *semidisminuido* de la tercera de la dominante, con lo que añade de forma ordenada la novena al acorde base:

²⁹⁰ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 69.

²⁹¹ MAGGIN, D. L. (2005): *Dizzy. The Life and Times of John Birks Gillespie*. New York: Harper Collins, p. 99.

410000 CC STB EJ1: Superposición de acorde diatónico.



El fraseo basado en semicorcheas es otra de las características que detectamos en el vocabulario de improvisación desarrollado por Christian. En un pasaje de varios compases con distintos acordes de séptima, el guitarrista se adapta con gran rapidez a los cambios, atacando a notas fundamentales en cada una de las realidades armónicas que se van sucediendo. El uso de notas pivote²⁹² y de aproximación por cromatismo es continuo, con un especial gusto por acceder a la fundamental del dominante a través de un descenso cromático desde la 2ª:

410000 CC STB EJ2: Frase con aproximación cromática, notas pivote y anticipaciones armónicas.

El estilo de Charlie Christian está muy condicionado tanto por el instrumento como por la falta de precedentes, que él mismo se encargó de sentar. Aun cuando su forma de improvisar es excelente e inaudita, dotada de una gran personalidad y un componente

²⁹² *Notas pivote*: notas que permanecen fijas y que se ejecutan con determinada regularidad en frases con carácter ascendente o descendente y que produce una sensación de estatismo frente al dinamismo de las notas que se desplazan.

rítmico extraordinario, no parece estar enfocada al uso de armonías superpuestas al modo que lo plantean otros instrumentistas melódicos, como es el caso de los vientos. El nivel alcanzado por Christian en 1941, cuando se produjeron las grabaciones de Minton's, revela que en ese momento, gracias a la asiduidad con la que frecuentaba las jam nocturnas era, probablemente, uno de los jóvenes músicos más avanzados, maduros y originales de la época, más incluso que Dizzy²⁹³. La forma personal en la que plantea el desarrollo de sus interpretaciones hace de su figura una de las más importantes en la evolución de la guitarra como instrumento asociado al Jazz; una figura que los guitarristas de generaciones inmediatamente posteriores emularon sin excepción. A mediados de ese año 1941, la salud del guitarrista empezó a mermar de forma considerable a consecuencia de la tuberculosis, enfermedad que le ocasionó la muerte en un sanatorio en 1942.

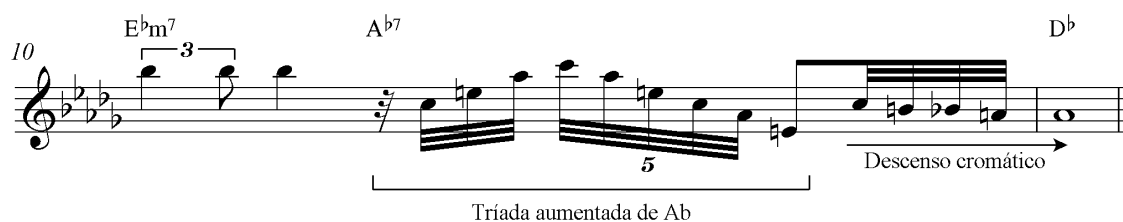
Teddy Wilson. 1941-04-11. Body and Soul

Wilson comenzó el año 1941 reuniéndose brevemente con Benny Goodman hasta mediados de febrero, en un hecho que no resulta sorprendente dada la buena relación que tenían, fomentada por el respeto y la admiración mutua. Posteriormente, continuó tocando con su propio sexteto, con el que realizó una serie de trabajos en Chicago, lugar donde se produjo la versión a trío, junto con Al Hall y J. C. Heard, que pasamos a analizar.

En esta versión encontramos varios puntos de interés integrados en un discurso muy claro técnica y conceptualmente. Un ejemplo de consistencia está en el compás 10, donde el pianista engarza una limpiísima superposición de la tríada aumentada del dominante con un descenso cromático dirigido a la quinta de la tónica, todo ello a una enorme velocidad:

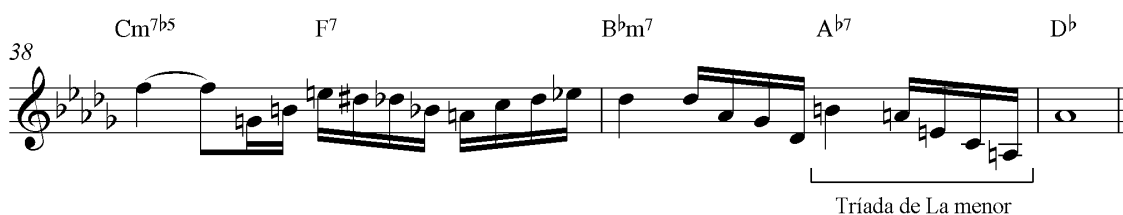
²⁹³ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 576.

410411 EJ1: Frase con superposición de tríada aumentada y contenido cromático.



Y otro ejemplo del avance teórico en la armonía y de la adecuación a las tendencias existentes en la época lo encontramos en el compás 38, donde Wilson hace uso de la aplicación del sexto grado bemol menor sobre el dominante, en este caso La menor contra Ab7:

410411 EJ2: Superposición del biv sobre V7.



Pese a cambios en la banda tras los eventos de Chicago, Wilson mantuvo su sexteto en forma durante los siguientes años, alternando residencias en lugares como el Cafe Society.

Art Tatum. 1941-07-26. Body and Soul

También de este año 1941 es la grabación producida en Nueva York por Art Tatum. En esta versión a piano solo emerge el Tatum más personal y excéntrico, con tremendas fluctuaciones en el tiempo y la introducción de arreglos en determinadas partes, transformando de forma considerable el tema. De entre todas las aplicaciones armónicas que aparecen en la interpretación, la que parece repetirse con más intensidad es la sustitución de tritono, pero no de forma tan evidente como a mediados de los años 30. En el compás 7 sobre el acorde de Fa sostenido 7, introduce las notas La y Sol naturales, no

diatónicas, que representan las extensiones b3 y b2. Con tan poca información melódica resulta complicado determinar qué tipo de aplicación se está utilizando pero la intención parece próxima a notas dentro del entorno al sustituto de tritono, Do:

410726 EJ1: Extensiones b3 y b2 sobre Fa sostenido séptima.



Se observa en esta versión un ligero cambio en las tendencias estilísticas, en concreto en una mayor propensión por líneas más largas y frases más continuas²⁹⁴ y una menor intensidad en la interpretación. Aun así, no renuncia a las superposiciones de bloques de acordes, los cambios abruptos de tiempo y la continua alusión a otras canciones y obras clásicas, integrándolas dentro de la improvisación con una sutileza que hace pensar que esa sección impostada *siempre fue parte* del tema original. De cualquier modo, Tatum sigue haciendo uso de su virtuosismo y de su personalidad musical, ofreciendo un interesante contrapunto a las tendencias generales que el Jazz estaba tomando en esos primeros años de la década de los cuarenta del pasado siglo XX.

Segundo periodo. A modo de conclusión

En esta segunda acotación del periodo de estudio observamos algunos cambios de tendencia, junto con el fortalecimiento de otros recursos que se esbozaron en la primera etapa.

Es el caso del recurso utilizado por Eldridge de forma reiterativa, la superposición del sexto grado bemol mayor sobre la dominante. Esta función se presenta en distintos músicos y de distintas maneras, siendo una de las más utilizadas en este periodo. Además del propio

²⁹⁴ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 488.

Eldridge, que la usa en todas las grabaciones de *Body and Soul* disponibles, su repercusión alcanza a distintas tipologías de músicos. Por ejemplo, encontramos esta función en Earl Hines, un músico a priori más conservador, aunque con la ventaja, ya citada en el bloque previo, de tener un instrumento que es una banda en sí mismo, el piano. En cualquier caso, la aplicación se percibe nítidamente y no cabe duda de la intención del músico en utilizarla.

Del mismo modo se ha detectado la presencia de este mismo recurso en la versión de abril de 1941 de Teddy Wilson, cuyo gusto por los avances armónicos, siempre desde un planteamiento conservador pero muy fiel a la improvisación, tampoco deja lugar a la duda de la intención y empleo del recurso, no habiendo sido detectada esta aplicación en las múltiples versiones de *Body and Soul* disponibles en el primer periodo. Más comprensible parece encontrar este tipo de recursos en los jóvenes trompetistas emergentes, como Dizzy Gillespie y Joe Guy, cuya admiración y respeto por Eldridge, sumado a la nueva tendencia de una aproximación más intelectual a la música en general y a la improvisación en concreto, hacen que no sorprenda su utilización en las grabaciones de sus solos. En el caso de Dizzy, se permite incluso llevar un poco más allá la aplicación, no planteando la tríada del sexto grado bemol sobre el dominante de forma regular, sino en su formato sus2, es decir, sustituyendo la tercera por la segunda mayor, como ocurren en la primera de las dos versiones de *Stardust* que hemos analizado.

También Eldridge parece experimentar con este recurso de forma puntual como en su versión de 1941 en Minton's. En esa ocasión, encontramos una superposición del sexto grado bemol mayor, pero sobre la tónica, en estado de reposo armónico, lo que no deja de ser llamativo. En cualquier caso, parece evidente la propagación y transmisión de este recurso a un gran número de músicos en esta franja temporal analizada en este segundo bloque cronológico, incluso en algunos que en el primer periodo jamás la habían utilizado, lo que puede interpretarse como una muestra de la influencia de Roy Eldridge, probablemente a través de la grabación de *Commodore* junto a Chu Berry en 1938.

Es posible que la versión de Coleman Hawkins de 1939 despertara el interés o pusiera de moda la aplicación del sustituto de tritono. Si bien se venía usando de forma moderada en la etapa previamente analizada, especialmente en el caso de los pianistas. Se observa que a partir de la grabación de Hawkins, el recurso del sustituto es más sencillo de encontrar en los diferentes músicos posteriores. Hawkins, además, presenta un amplio abanico de variaciones y matices sobre la utilización del sustituto. La ejecución de tonos fundamentales (1 y 5) es de las más habituales, así como otras con un planteamiento más de escala que de arpeggio. La superposición de la tríada sus2 del sustituto también está presente en la versión de junio de 1940, así como la superposición del arpeggio mayor séptima del sustituto sobre la dominante en la de 1939. Otro planteamiento recurrente es el hecho de retardar la resolución, un elemento constante en el concepto de Hawkins, quien emplea este recurso en las dos versiones disponibles de este periodo.

Roy Eldridge también se suma activamente a la utilización del sustituto de tritono de forma sistemática, a diferencia de las versiones analizadas en el primer bloque. Además de planteamientos clásicos sobre la aplicación, observamos una tendencia a jugar con la segunda, del mismo modo que lo hace Hawkins, aplicando la superposición de la tríada sus2 del sustituto sobre el dominante, como ocurre en la versión de noviembre de 1940. En las grabaciones producidas por Charlie Parker, tanto en la de noviembre como en la de fecha desconocida de 1940, también encontramos sustitución de tritono en su formato más clásico. Eldridge da un paso más y emula al Art Tatum de la versión de febrero de 1937, planteando la *pentatónica* del sustituto sobre la dominante, dándole un giro levemente oriental y siendo la primera vez que observamos este recurso en un instrumento de viento.

La superposición de la tríada menor del sexto grado bemol, que implica las extensiones 5, b7 y 9 del sustituto y que habíamos observado previamente en Teddy Wilson en las versiones de noviembre de 1937 y enero de 1938, está también presente en este periodo, pero esta vez a cargo de instrumentos de viento. En la versión de Hawkins de 1940 aparece este recurso, así como en la primera versión de *Stardust* por Dizzy Gillespie. Se

aprecia pues una transmisión de elementos inicialmente asociados a un concepto más pianístico a los instrumentistas de viento, con lo que se refuerza la teoría de que parte de las ideas melódico – armónicas, que posteriormente se consolidan en el vocabulario de improvisación jazzística, provienen del ámbito del piano.

En Wilson volvemos a encontrar descensos cromáticos de grupos de acordes de forma simétrica. Si en la versión de enero de 1937 la estructura desplazada eran acordes *semidisminuidos*, en la de agosto de 1938 experimenta con un descenso de acordes aumentados en un pasaje de dominantes, generando multitud de sonoridades y relaciones armónicas complejas.

En relación a la utilización de escalas simétricas y derivados de éstas, parece observarse una tendencia a la menor utilización del arpeggio aumentado sobre el dominante. Mientras en el primer bloque aparecía de forma regular en las interpretaciones de músicos como Henry “Red” Allen o especialmente Teddy Wilson, en este bloque sólo es planteada con claridad por el pianista tejano en la versión de 1941. Bobby Hackett, como hemos comentado previamente más conservador, también hace uso de este elemento en junio de 1940, con lo que parece que se abandona ligeramente esta aplicación a favor de otras más complejas y variables. La escala de tonos también parece perder adeptos, aunque, paradójicamente, es en la versión de Hawkins de 1940 donde encontramos un ejemplo más o menos nítido de esta aplicación.

La utilización de la escala y arpeggio disminuido sí parece mantenerse en este bloque de una forma más constante. Art Tatum vuelve a usar en su versión de 1940 la compleja aplicación observada en la de Teddy Wilson de 1938, superponiendo una tríada extraída de la propia escala disminuida. Un planteamiento más cercano al concepto escala lo encontramos en la primera versión de *Stardust* por Gillespie, mientras que el formato arpegiado emerge en la versión de Hawkins de 1939, en la de Don Byas del 41 y en la de Charlie Christian también de ese mismo año. Cabe resaltar lo observado en el primer bloque en relación al concepto *guitarrístico* de Django Reinhardt, puesto que en el caso de

Charlie Christian vuelve a darse la aparición de material simétrico, en este caso en forma de arpegio disminuido.

Un elemento llamativo y novedoso es la tendencia al uso y búsqueda de sonoridades orientales. Además de la superposición de notas en el ámbito de la *pentatónica* mayor del sustituto, la aplicación de estructuras de corte oriental generalmente asociadas con momentos futuros de la historia del Jazz, aparece de forma bastante nítida en este periodo. La versión de Hawkins de 1939 desvela la utilización de una estructura cuya lectura parece enviarnos a la escala oriental denominada *in sen*, haciendo uso de este recurso en algunos puntos del mencionado solo. En la versión de Roy Eldridge de 1940 aparece otra estructura simétrica no tan claramente identificable, que también sugiere estar cerca de este tipo de experimentación y sonoridad.

El resto de elementos estilísticos siguen apareciendo de forma más o menos moderada. El uso de la doble tercera sigue siendo habitual en estas interpretaciones, como ocurre en el vocabulario de Don Byas. El uso de escalas melódicas y armónicas para ajustar la melodía a dominantes secundarias sigue presente del mismo modo en el vocabulario de los intérpretes de este periodo, así como el uso de extensiones b9 y b13 (b6). La aplicación del material cromático también se sigue desempeñando, aunque quizá de forma más dirigida y estilizada, accediendo a tonos fundamentales o a extensiones estructurales superiores a la séptima, como ocurre de nuevo en las interpretaciones de Don Byas y Charlie Christian.

Para concluir, destacar de nuevo la consolidación de ciertos pasajes, que en cierto momento pudieron tener su origen en una improvisación, para después establecerse como una parte pre compuesta que estuviera integrada en el tema en sí. Es el caso de la famosa transición modulante de la sección A a la B, generalmente asociada a la versión de *Commodore* por Eldridge y Berry de noviembre de 1938, aunque, como hemos comprobado, ya se grabó de esa forma en la versión inédita de agosto de ese mismo año. En este segundo bloque, salvo en las versiones de Eldridge del 1939, por estar cortada, y la de febrero de 1940, por estar en un contexto más comercial y no disponer de tiempo para

efectuar un solo entero, en las demás apariciones de 1940 y 1941 el trompetista usa sistemáticamente el mismo *Lick* para establecer la transición. Del mismo modo, en las dos versiones disponibles de Charlie Parker también encontramos el mismo *Lick* de transición, lo que ejemplifica una vez más el grado de transmisión y educación musical a través de las grabaciones, así como la preocupación de los músicos del momento por ampliar sus horizontes estilísticos y musicales en esta importante etapa de conexión de dos grandes eras en la historia del Jazz.

1942 – 1944: Los años de la huelga

Sinopsis

*“For those interested in tracing the continuity of Jazz throughout the period, however, the recording ban is a source of deep frustration”*²⁹⁵

Se han escrito muchas páginas sobre la huelga del Sindicato de Músicos que se produjo en el periodo comprendido, aproximadamente, entre 1942 y 1944. Dicha huelga limitó notablemente las grabaciones de los músicos afiliados al mencionado sindicato, así como los eventos musicales en los que participaban los mismos. Por otra parte, la abundancia de escritos sobre dicha huelga ha llegado a oscurecer la verdadera repercusión de ésta, así como sus limitaciones e importancia reales en la vida musical cotidiana; y, por consiguiente, en la perspectiva histórica.

La base del conflicto se produjo entre James Petrillo, principal responsable del AFM (*American Federation of Musicians*) y los representantes de la industria discográfica. La preocupación de Petrillo consistía en que las contrataciones a músicos para actuar en directo estaban siendo paulatinamente sustituidas por medios de reproducción

²⁹⁵ “Para aquellos interesados en trazar la continuidad del Jazz a través del periodo, sea como sea, la huelga de grabaciones es una fuente de profunda frustración.” En DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 296.

mecánicos²⁹⁶. Es destacable que, a diferencia de los instrumentistas, los cantantes o vocalistas no estuvieran obligados a pertenecer al Sindicato, del mismo modo que, como dato curioso, una serie de instrumentos tampoco lo estuvieran, entre los que citamos el ukelele o la armónica²⁹⁷. Así pues, el 1 de agosto de 1942 se hizo efectiva la protesta y se inició la huelga. Ya que el Tribunal Supremo había fallado que los artistas no tenían ningún control sobre sus derechos una vez que la grabación estuviera en venta, Petrillo exigía que las compañías discográficas contribuyeran pagando un pequeño canon por cada copia vendida para paliar, en lo posible, el paro de músicos desempleados. En septiembre de 1943, *Decca* llegó a un acuerdo con Petrillo mientras que *Victor* y *Columbia* tardaron un año más en alcanzarlo²⁹⁸.

Sea como fuere, la realidad es que, en aquello concerniente a nuestra investigación, disponemos de 16 grabaciones pertenecientes al periodo comprendido entre 1942 y 1944. Dichas grabaciones resultan suficientes a la hora de aportar un material analizable del cual extraer conclusiones fiables, que otorgan una personalidad a los años estudiados en este bloque y, al mismo tiempo, establecen nexos de unión con el pasado y con el futuro, construyendo líneas evolutivas para conocer el desarrollo estilístico del lenguaje jazzístico, desde los orígenes hasta el final de la etapa estudiada. La aparición de grabaciones de este periodo provenientes de *broadcast* (como la versión de 1943 proporcionada por Jan Evensmo), de bandas sonoras de películas (como la de 1943 de Benny Carter) o grabaciones privadas (las de Charlie Parker de 1942 y 1943) han permitido la continuidad necesaria a nuestro estudio, haciendo posible cierto equilibrio entre los bloques cronológicos en los que hemos dividido la época estudiada: así, 1942 tiene el mismo número de ejemplos que 1935 o 1936; o uno menos que un año clave, 1939.

Por tanto, en esta sección trataremos las grabaciones realizadas por figuras que ya han aparecido previamente en nuestro estudio: Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Art Tatum, Teddy Wilson, Bobby Hackett o Charlie Parker. Pero también aparecen otras importantes

²⁹⁶ Nos referimos principalmente a fonógrafos, máquinas de discos y emisiones radiofónicas.

²⁹⁷ DEVEAUX, S. (1997) : Op. cit. p. 296.

²⁹⁸ GIOIA, T. (1997): Op. cit. p. 155.

figuras, inéditas hasta el momento, como Lester Young, Benny Carter o Ben Webster. Continuamos pues el análisis, habiendo aclarado que, pese a restricciones exógenas a razones puramente musicales, la improvisación y el desarrollo del vocabulario jazzístico siguieron floreciendo a través de las vicisitudes sociales y vitales de Estados Unidos durante los comienzos de la década de los cuarenta.

Lester Young. 1942-07-15. Body and Soul

"Lester would frequently stand slightly to the side, working tirelessly on the same melodies, <<Stardust>> and <<Body and Soul>>, his favorites." ²⁹⁹

La figura de Lester Young, junto a Coleman Hawkins, conforma el binomio de los saxofonistas tenores más influyentes en la Era del Swing. Sus estilos, casi completamente opuestos, se complementaron para así establecer los parámetros básicos en la técnica y el estilo del instrumento. Ambos músicos fueron comparados y continuamente observados durante la mayor parte de su carrera, generando cierto vínculo que se hace latente a través de la historiografía.

Lester Young (1909 – 1959) nació en Woodville, Mississippi, siendo el mayor de los tres hijos de una familia muy musical, pasando sus primeros años en Nueva Orleans. Su padre era músico y le transmitió los conocimientos musicales iniciales³⁰⁰. Entre 1919 y 1920 la familia se traslada a Minneapolis y Lester comienza a tocar en la banda familiar que había formado su padre; primero la batería y luego el saxo alto³⁰¹. Tras una serie de problemas familiares debidos a su tortuosa relación paterna, abandona dicha banda a finales de 1927. En enero de 1928 se une a los Art Bronson's Bostonians, con los que comenzó a usar el tenor, entre otros instrumentos, aunque su principal opción en esta década siguió siendo

²⁹⁹ *"Lester frecuentemente permanecía ligeramente a un lado, trabajando incansablemente en las mismas melodías, <<Stardust>> y <<Body and Soul>>, sus favoritas."* En DELANOY, L. (1993): *Pres. The Story of Lester Young*. Fayetteville: The University of Arkansas Press, p. 35.

³⁰⁰ KERNFELD, B.: "Young, Lester (Willis) [Pres, Prez]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

³⁰¹ PORTER, L. (2005): *Lester Young*. Ann Harbor: The University of Michigan Press, p. xxvii.

el saxo alto³⁰². Hubo un breve retorno a la banda familiar en 1929, pero, al trasladarse ésta a California, Lester regresa a Minneapolis. Allí se une por poco tiempo a los Walter Page's Blue Devils; también tocaría con Art Bronson entre junio y noviembre de 1930³⁰³, fecha en la que el propio Bronson disolvió la banda. El siguiente año tocó con varias bandas en el Nest Club, incluyendo a Eddie Barefield. En 1932 se unió a los Original Blue Devils y, en la primavera de ese año, durante una estancia en Oklahoma tocando en el Ritz Ballroom, conoció a Charlie Christian³⁰⁴.

*A lot of people have said that Charlie Christian was influenced by Prez: that he didn't play the same way before and after he heard Prez.*³⁰⁵

Este encuentro temprano pudo determinar el desarrollo estilístico del joven Christian, al tiempo que muestra la empatía e influencia que generaba Young en sus contemporáneos. En otoño de 1933, Young, junto con otros miembros de los Blue Devils, abandona la formación para ingresar en la banda de Benny Moten en Kansas City, donde se establece nuestro músico por un tiempo. En este periodo, toca con diversos artistas como King Oliver con quien, al parecer, ya había colaborado en 1932. En diciembre de 1933, la orquesta de Fletcher Henderson actuó en Kansas City. Esa noche *Prez*³⁰⁶ tocó en lugar de Coleman Hawkins, quien todavía no había abandonado Estados Unidos para vivir su etapa europea. Más tarde, esa misma noche, se produjo la famosa jam session realizada en el Cherry Blossom en la que se vieron envueltos *Prez*, *Bean* y Ben Webster hasta altas horas de la madrugada:

³⁰² KERNFELD, B.: "Young, Lester (Willis) [Pres, Prez]" (Último acceso 13 de marzo de 2008). Op. cit.

³⁰³ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 369.

³⁰⁴ KERNFELD, B.: "Young, Lester (Willis) [Pres, Prez]" (Último acceso 13 de marzo de 2008). Op. cit.

³⁰⁵ "Mucha gente ha dicho que Charlie Christian fue influenciado por Prez: que él nunca tocó igual después de escuchar a Prez" En GITLER, I. (1985): Op. cit. p. 40.

³⁰⁶ *Prez o Pres*: Como detallaremos más adelante, apodo que recibía Lester Young.

*Mary Lou Williams was roused from her sleep at four in the morning to relieve the exhausted piano players: <<Get up, pussycat, Hawkins has got his shirt off and is still blowing.*³⁰⁷

A comienzos de 1934 se unió a la banda de Count Basie; inmediatamente abandonaron Kansas City para atender a los compromisos profesionales de Basie. Pero cuando estaban tocando en Little Rock, Arkansas, a Young le fue ofrecido un puesto permanente en la orquesta de Fletcher Henderson, ya que Hawkins se marchaba a Inglaterra y Henderson recordaba al “*strange young tenor man*” (extraño joven tenor) de Kansas City³⁰⁸. Se incorporó a la formación viajando con ella a Nueva York, aunque su adaptación a ésta no fue satisfactoria. El tono suave y relajado de *Prez*, casi más próximo a la sonoridad de un saxo alto que a la de un tenor³⁰⁹, contrastaba radicalmente con el espacio que había dejado Hawkins en la banda de Henderson, tras su larguísima permanencia en ella. Los músicos no aceptaron en ningún momento a Prez; incluso murmuraban cada vez que se levantaba a efectuar un solo. Según un comentario de John Hammond, incluido en la biografía de Lester Young escrita por Lewis Porter (edición revisada y reeditada en 2005), la situación llegó a ser prácticamente insostenible:

*The whole sax section rebelled. They said that he sounded like another alto, that the section didn't have any body: they hated him! And Fletcher was too weak to stand up to them. I was absolutely entranced. Pres would get up and I had never heard anything like it in my life. And I'd say to Fletcher, <<He's the best saxophone player I ever heard,>> and Fletcher would reply, <<I know, John, but nobody likes him.*³¹⁰

³⁰⁷ “Mary Lou Williams fue despertada de su sueño a las cuatro de la mañana para relevar a los pianistas exhaustos: <<levanta gatita, Hawkins se ha quitado la camisa y todavía está soplando.” En DEVEAUX, S. (1997): Op. Cit. p. 37.

³⁰⁸ PORTER, L. (2005) : Op. Cit. p. 11.

³⁰⁹ Es probable que de manera inconsciente persiguiera el concepto de saxo alto, al haber tocado este instrumento en su etapa de formación e incluso de forma profesional durante largo tiempo.

³¹⁰ “Toda la sección de saxofones se rebeló. Decían que sonaba como otro alto, que la sección no tenía ningún cuerpo: le odiaban! Y Fletcher estaba demasiado débil para enfrentarse a ellos. Yo estaba absolutamente extasiado. Pres se levantaba y yo no había escuchado algo así en mi vida. Y le decía a Fletcher, <<Él es el mejor saxofonista que he escuchado nunca>> y Fletcher replicaba, <<Lo sé, John, pero a nadie le gusta.>>” Palabras de John Hammond en la información contenida en el libreto de la referencia discográfica *The Lester Young Story*, Volume 1, Columbia CG 33502, citado en PORTER, L. (2005): Op. cit. p. 12.

Por tanto, en julio de 1934, Young abandonó la banda y regresó a Kansas City donde comenzó a trabajar con Andy Kirk, teniendo en los siguientes dos años gran actividad como *freelance*. En 1936 retornó a la banda de Count Basie tras una infructuosa audición para ingresar en la banda de Earl Hines³¹¹, registrando su primera grabación en octubre de 1936. Permaneció con Basie hasta 1940, aunque mantuvo otras actividades musicales fuera de la banda. En este periodo se consolidó su amistad con Billie Holiday, quien se convertiría su gran apoyo dentro de la escena jazzística americana. Participó en grabaciones con Holiday, siendo ella la que le otorgó el apodo *Pres* o *Prez*, diminutivo de *President*.

Lester dejó la banda de Basie en diciembre de 1940 para formar su propio sexteto, conformado por Shad Collins, John Collins, Nick Fenton, Clyde Hart y Doc West, además del propio Young. Se conserva una grabación de un *broadcast* emitido desde la estación WNYC, "Manhattan Center", en Nueva York el 15 de febrero de 1941, aunque en esa ocasión Hart no estaba presente. Además de esta agrupación, con la que también tocó en el Kely's Stable a principios de 1941, Young tomó parte en numerosas jam sessions en el Village Vanguard, Nick's, Minton's Playhouse y Monroe's, donde tocó con los jóvenes músicos que estaban desarrollando el nuevo estilo, como Monk o Gillespie³¹². Tras terminar la estancia en el Kely's Stable se trasladó a California para coliderar una banda con su hermano Lee, debutando en el Billy Berg's Club de Los Ángeles. Fue allí, en el verano de 1942, cuando se produjo la grabación de *Body and Soul*, además de otros clásicos: *Indiana*, *I can't get started* y *Tea for two*, pero con un trío formado por Prez, Nat "King" Cole y Red Callender, donde Young demuestra que en el formato balada estaba sobradamente capacitado para expresar las emociones y sensibilidades más dulces³¹³.

La versión de *Body and Soul*, grabada en Los Ángeles el 15 de julio de 1942, goza de una calidad de sonido excelente, acorde con los avances técnicos que, lógicamente, se iban

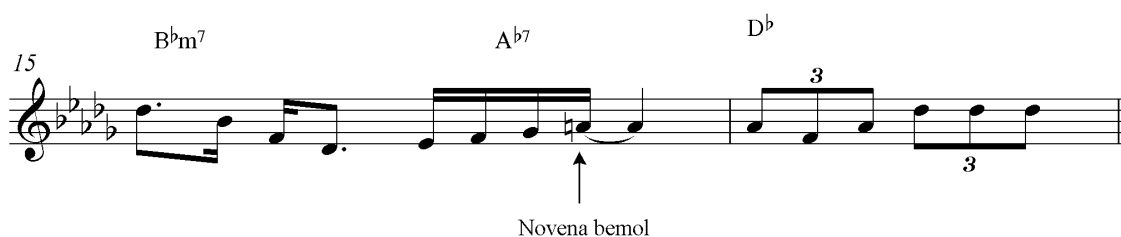
³¹¹ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 369.

³¹² DELANOY, L. (1993): Op. cit. p. 115.

³¹³ DANIELS, D. H. (2002): *Lester Leaps in. The life of Lester "Pres" Young*. Connecticut: Greenwood Press, p. 246.

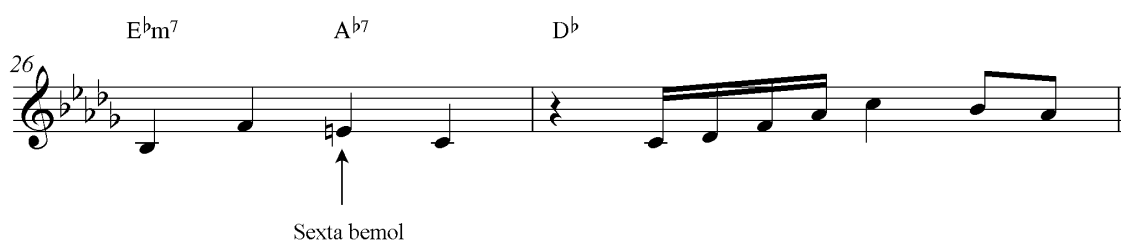
produciendo. El estilo relajado en el fraseo de Young parece estar en sintonía con el modo en el que interpreta y emplea las nuevas tendencias estilísticas disponibles en este periodo. La inclusión de la novena bemol en muchos de los pasajes V7 – I sugiere que el saxofonista eludía las fuertes confrontaciones armónicas; hasta las tensiones son presentadas de forma relajada, aunque con consistencia e intencionadamente:

420715 EJ1: Novena bemol del dominante Ab7.



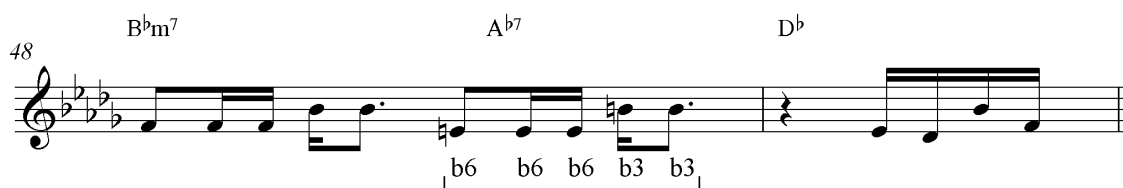
Esta novena bemol corresponde a la quinta del sustituto de tritono. El empleo de estas sonoridades de forma aislada no nos puede llevar a la conclusión de una aplicación sutil del recurso más utilizado por los músicos de la época, aunque pone de manifiesto el gusto generalizado por ese tipo de sonoridades. Ocurre algo parecido en el compás 26, donde la extensión que se añade al acorde de séptima subyacente es la sexta bemol:

420715 EJ2: Otra superposición armónica, sexta bemol de Ab7.



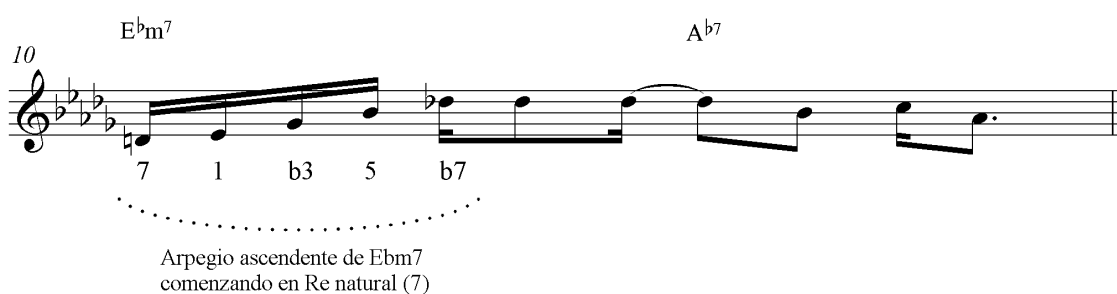
La utilización de la misma sexta bemol sumada a su quinta justa, Si, genera un poderoso efecto en el transcurso del compás 48. Como se observa en dicho compás, al superponer estas dos notas, Mi y Si naturales sobre el acorde de Ab7, se constituyen las extensiones b6 y b3, notas dentro del espectro *alterado*:

420715 EJ3: Extensiones b3 y b6 sobre Ab7.



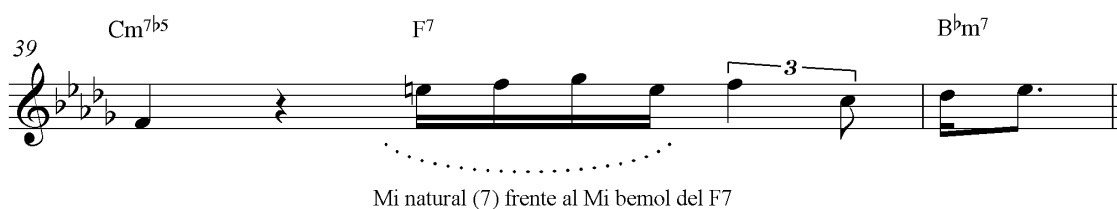
Otro elemento recurrente en el discurso de Lester Young es el acceso a arpeggios de séptima menor desde la séptima mayor grave; un rasgo estilístico que heredarán los músicos de *Bop*, comenzando por el mismo Charlie Parker:

420715 EJ4: Arpeggio menor séptima con origen en la séptima mayor.



El uso este tipo de aproximación en acordes de séptima, enfrentando la séptima menor a la mayor, dota a la interpretación de un gran dramatismo:

420715 EJ5: Séptima mayor en la melodía con un acorde de séptima en la base armónica.



Encontramos en diversos puntos otro recurso clásico de la época: la superposición casi literal de la tríada aumentada del acorde de séptima en el momento previo a su resolución, la cual se produce en la séptima mayor de la tónica:

420715 EJ6: Superposición de La bemol aumentado sobre Ab7.



En su estilo, el hecho de la ausencia de los elementos melódico – armónicos más avanzados (el sustituto de tritono o la superposición de la sexta bemol sobre el dominante) unido a la presencia de recursos más asociados a épocas previas (la superposición de la tríada aumentada sobre el dominante) pone de manifiesto el planteamiento menos cerebral de Lester Young. Este supuesto desinterés o menor atención por elementos armónicamente avanzados no debe interpretarse como una tendencia conservadora del saxofonista. El fraseo de Young y su manera de trazar las melodías fue una de las máximas influencias en Charlie Parker, así como el gusto por las extensiones 9 y 13 (6), a las que el propio Parker se refería como *pretty notes* (notas bonitas), en un punto intermedio entre la consonancia y la disonancia, que no requieren resolución urgente³¹⁴. Büchmann – Møller sugiere que el punto conservador de la interpretación podría deberse a que esta fuera una de las primeras veces que Young tocaba la balada³¹⁵. Pero el comentario extraído del libro de Delanoy, expuesto al principio de esta sección sobre Young, no ofrece demasiado sentido a esta afirmación. Por tanto, podemos concluir que, a nivel de fraseo y de desarrollo, las aportaciones del saxofonista a la evolución musical jazzística, son enormes, tal y como se reflejan en músicos como Charlie Parker o Stan Getz, y que incluso se adelantan a planteamientos estilísticos más próximos al *Cool Jazz* que al propio *Bebop*. La ausencia de elementos melódico – armónicos avanzados en esta grabación no descarta el uso de ellos en el resto de su obra, pero sí denota la tendencia a establecer la continuidad de la línea melódica como prioritaria, así como el posicionamiento de la expresión por encima del ejercicio mental.

³¹⁴ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 262.

³¹⁵ BÜCHMANN – MØLLER, F. (1990): *You got to be original, man! The Music of Lester Young*. Connecticut: Greenwood Press, p. 175.

Charlie Parker. 1942-09-00. Body and Soul

Los nombres de Effergé Ware³¹⁶ y Little Phil Philips no dicen demasiado a la historia del Jazz. Sin embargo, son los compañeros de banda de Charlie Parker en la grabación que analizamos a continuación. Debido a lo temprano, en lo referente al desarrollo del estilo de Parker, esta versión es de una gran importancia para vislumbrar la transición estilística a través de la improvisación ocurrida durante la época *Swing* y que tuvo como resultado la madurez estilística del género y la eclosión del nuevo estilo, el *bebop*, a través de una de las figuras más importantes que consolidarían el nuevo lenguaje.

La fecha de esta grabación está sujeta a revisión todavía en el día de hoy. Woideck, en su obra sobre Parker (1996), anota que una de las canciones recogidas en esta grabación, *My Heart Tells Me*, no obtuvo el *copyright* hasta septiembre de 1943; por lo que Parker jamás pudo haberla oído hasta que se grabara para ser la banda sonora de la película *Sweet Rosie O'Grady* (estrenada el 20 de octubre de 1943). Woideck sostiene que la grabación debió producirse a finales de 1943 o comienzos de 1944³¹⁷. Sea como fuere, debido a la división que hemos realizado en tres bloques y un epílogo, el hecho de que la grabación se produjera en 1942, 1943 o 1944 no varía la naturaleza de nuestro análisis, ya que queda englobada de cualquier manera en el mismo bloque de la investigación. Uno de los datos que sí parecen seguros es que se grabó en Kansas City junto con Effergé Ware a la guitarra y con Edward "Little Phil" tocando alguna percusión, difícilmente distinguible en la grabación.

Sumergiéndonos ya en el análisis, en esta versión Parker accede al Mi bemol del primer compás a través de un descenso cromático por semicorcheas desde La bemol adelantando un recurso: el uso de cromatismos por aproximación, del que se va a valer a lo largo de toda su interpretación. Con unos tresillos, conscientemente retrasados, parafrasea la melodía original del tema, pero en la primera ocasión en la que aparece un acorde de dominante hace uso de técnicas avanzadas de sustitución de acordes. En el tercer compás,

³¹⁶ Según la información contenida en el libreto, podría tratarse de Leonard Ware.

³¹⁷ WOIDECK, C. (1996): Op. cit. p. 86.

resalta el La natural sobre un supuesto acorde de Ab7. Esta nota, que luego desciende medio tono hasta la tónica que correspondería, La bemol, respondería a la b9 de este acorde. Lo interesante de este pasaje es que, mientras el guitarrista toca en ese compás sustituyendo al Ab7 por D7, su sustituto por tritono, Parker toca un Fa natural y, posteriormente, un A natural.

Parece pues, que la intención inicial no era plantear claramente esa sustitución desde el punto de vista del solo, sino embellecer el acorde con esa b9, para después hacer una de las resoluciones clásicas de Parker sobre el primer grado mayor, en 9 (Mi bemol sobre el acorde de DbMaj7).

En el compás 6, sobre el acorde Eb – 7, Parker arranca desde la fundamental y realiza una frase estructurada y equilibrada, comenzando con el usual cromatismo descendente y cerrando con una tríada perfecta en estado fundamental. En la segunda parte de este compás, oímos un intento por hacer una figura ternaria, a la que técnicamente Parker no llega en ese momento y resulta, por lo tanto, ininteligible.

En el siguiente compás, el número 7, se produce en la base armónica un movimiento iiø – V7. Resulta tremendamente llamativo cómo cambia la función armónica en cada uno de los dos acordes, en un espacio de tiempo muy pequeño. Sobre el primero, Cø, encontramos, de forma reiterada un Re natural. Desde nuestro punto de vista, Parker está aplicando en este momento la escala de Mi bemol menor melódica, puesto que encaja perfectamente tanto a nivel armónico como a nivel sónico. En segundo lugar, sobre el dominante, F7, aplica una función más reconocible, como quinto grado de Si bemol menor melódica:

420900 EJ1: Ajuste a dominantes secundarias y variación posterior.

7 Cm^{7b5} F⁷ 3

Mi bemol menor Melódica Si bemol menor Melódica

La primera función es mucho menos habitual que la segunda, pero lo más llamativo es la velocidad con la que enlaza ambas ideas, dotando de una riqueza y una frescura melódica y armónica de alto nivel.

Durante los siguientes compases, sigue incidiendo en los aspectos previamente aludidos, como el La natural (b9) sobre Ab7; y una nueva resolución sobre la novena, Mi bemol, en un acorde de tónica, Db.

Sin embargo, lo que nos llama la atención es la manera en la que trata a los acordes integrados en el compás 13. El pasaje lo conforma la secuencia F-7 y Eo7. Sobre el primero, traza un acorde ascendente de DbMaj79, comenzando con su séptima, Do natural, nota que a la vez es la quinta del propio F-7. Alcanza el Mi, fundamental del siguiente acorde para descender de nuevo por éste hasta La, con la salvedad de que el contexto armónico cambia al entrar el acorde disminuido. Genera pues, durante un tiempo, en el que además se puede oír el acorde *disminuido* claramente en la guitarra, la superposición de dos acordes en principio lejanos, lo que desemboca en una sonoridad peculiar. Pero, lo que dota de mayor interés a esta parte, son las notas con las que concluye este compás. El acorde sobre Mi es *disminuido*, y por lo tanto, simétrico, que está compuesto por las notas Mi, su tercera menor, Sol, su quinta disminuida, Si bemol, y Re bemol, su séptima disminuida. Parker toca sobre esta estructura armónica el Si y el Re naturales; es decir, impone un acorde construido sobre la misma nota pero, en este caso, menor séptima:

420900 EJ2: Arpeggio con inicio en la séptima y tensión previa a resolución.

Arpeggio sobre DbMaj79

13

7 1 3 5 7 9 7 5

Fm7 Eo7 (Em7)

Este tipo de tensiones hacen que surjan distintas preguntas. Podría tratarse de un error; pero ir a notas fundamentales del acorde y, en concreto, a las dos que mutan la tipología del mismo, parece más una búsqueda consciente que un mero accidente armónico.

El siguiente punto de interés lo encontramos de nuevo en el $ii\emptyset - V7$ (menor) a través de los acordes $C\emptyset$ y $F7$. En esta ocasión, Parker opta por la escala melódica de Si bemol durante la primera mitad del compás, mientras que en la segunda plantea un pasaje virtuosístico en el que superponen los acordes $Cm7$, $Bbmaj7$ y $Ab\emptyset$, en un claro establecimiento en la tonalidad de Si bemol mayor, pero usando el tempo dedicado a la última corchea del compás para ejecutar una tríada de Si bemol menor, recuperando el Re bemol. Con esto, adelanta el acorde al que resuelve el $F7$. Es decir, se trata de un $ii - V$ menor pero, durante las tres cuartas partes de la duración del dominante, nos prepara para una resolución mayor que, finalmente, no se produce. Esta es otra de las maneras utilizadas por Parker para generar tensión al oyente, el cual acaba preguntándose qué será lo próximo que ocurra.

Parker inicia la sección B siendo más fiel a la melodía que en el comienzo, pero no tarda mucho en alejarse y comenzar a trazar sus propios contornos melódicos. El primer detalle de interés lo tenemos en el compás 21, ya en plena modulación a Do mayor. En el primer $ii - V - I$ mayor que encontramos sobre el acorde de dominante, $G7$, que la guitarra efectúa en segunda inversión, Parker impone una tríada de Re bemol mayor, correspondiente a la sustitución de tritono del $G7$. Arranca desde la tesitura más grave del saxo, por lo que tiene fuerza y genera una tensión que resuelve bajando desde el Re bemol a la propia tónica, Do, en el compás 23.

Para la progresión que enlaza esta parte B, en Re mayor, con la recapitulación de la parte A, en Re bemol mayor, observamos, en esta primera ocasión, cómo Parker lo resuelve de manera cómoda, sencilla y efectiva. Asciende usando el arpeggio perfecto de $C7$, desciende en el de $B7$ y *atresilla* el $Bb7$ para ocupar los dos tiempos restantes y preparar la reentrada en Re bemol Mayor a través de su segundo grado, Mi bemol menor.

De nuevo sobre el acorde *disminuido* de paso entre el F7 y el Ebm7, en el compás 28, encontramos otro punto de máximo interés. En este caso, no ataca a la quinta y a la séptima, sino a la séptima y la tercera. La séptima, de nuevo, es aumentada medio tono, convirtiéndose en menor; y la tercera, menor en el acorde original, es planteada en su forma mayor, del siguiente modo:

420900 EJ3: Superposición de sonoridad semidisminuida.

The musical score for Example 3 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The time signature is 4/4. The score begins at measure 28. The melodic line in the top staff features a triplet of eighth notes (F, G, A) followed by a triplet of eighth notes (Bb, C, D). The bass line in the bottom staff consists of three chords: Fm7, Eb7, and Ebm7b5. The melodic line is labeled 'DbMaj79' and 'Arpeggio de Fm7'. The bass line is labeled 'Fm7', 'Eb7', and 'Em7b5'.

Como se puede observar, el bloque armónico resultante entre lo que presenta la base ofrecida por la guitarra y lo planteado por la melodía del solista, es un acorde *semidisminuido*. Nueva muestra, por tanto, de la creatividad, clara deliberación y preocupación por generar tensión a través de la riqueza del vocabulario jazzístico emergente.

Los intérpretes competentes de Jazz conocen la mecánica de la armonía y la emplean a tiempo real como si de un lenguaje se tratara. Si en este caso Parker no estuviera planteando el acorde previamente mencionado, sí que estaría, al menos, buscando consciente y premeditadamente notas *fuera* que generaran la tensión suficiente para conseguir una resolución más satisfactoria. En cualquier caso, los avances del lenguaje en la improvisación son especialmente notorios en su persona a lo largo de toda su trayectoria musical.

Es en el compás 33, el último de la reexposición de la parte A, justo antes de cerrar el primer ciclo, cuando, aludiendo a la versión de Roy Eldridge y Chu Berry de 1938, la banda dobla el tiempo. Parker sigue utilizando sus clásicos recursos de cromatismos descendentes y ascendentes, novenas bemoles sobre los dominantes, arpeggios de séptima y sustituciones de tritono. Sobre el acorde Eo7, de nuevo plantea una superposición del acorde de Em7, pero resolviendo en Si bemol justo antes del cambio de compás. Es en estos pasajes donde encontramos al Parker más experimental y retador, que expande los conceptos “tensión” y “resolución” a extremos únicamente alcanzados de forma puntual en grabaciones previas.

Quizá la frase más llamativa y elaborada de toda la pieza la encontramos en los compases 52 y 53, presentando una morfología típica de momentos futuros con algunas variaciones integradas. Tras un enorme acorde menor séptima con novena construido sobre Re, en ese momento segundo grado, alcanza un Sol (que correspondería con la 13) en el primer tiempo del compás 53, a partir del cual comienza a descender de manera cromática para, sobre la dominante G7, trazar una melodía integrada por un conjunto de notas de gran interés armónico.

Como ha ocurrido en ocasiones previas, casi siempre en la obra de los pianistas, el trazado melódico pasa por una serie de extensiones que se mueven entre la sonoridad *mixolidia* del sustituto de tritono y la escala *alterada*. En este caso concreto, no aparece la tercera menor pero sí la fundamental del dominante, que es precisamente la que no coincide entre las dos aplicaciones previamente planteadas. Además, la aparición en los dos últimos grupos de semicorcheas, sugiere la interpolación del acorde de Fa menor 7, cuarto grado menor séptima de la tonalidad, sobre el dominante, G7. Este conjunto de notas que conforma la frase es la que posee más sonoridad y proximidad al concepto *alterado*, aunque debido a lo aislado de la aplicación resulta arriesgado lanzar la aseveración de que en 1942 ya se producía la escala *alterada* o *superlocria*. Lo que sí se puede afirmar con rotundidad es que este tipo de ideas se abrían paso a través de músicos de concepto más avanzado, como el joven Parker, y que, viendo la evolución y las continuas aproximaciones

a través del *mixolidio* del sustituto, resulta bastante probable que esta aplicación surgiera como una evolución del sustituto de tritono, que se fue estilizando con el paso de los años junto a la proliferación de las grabaciones y de los medios de los propios músicos para reproducirlas y hacer transcripciones (en papel o de memoria). Independientemente de que estas sonoridades fueran conocidas, especialmente en ámbitos compositivos, encontrarlas en el vocabulario jazzístico de un músico correspondiente a esta época es un hallazgo de enorme importancia que elimina cualquier tipo de duda sobre el carácter transgresor y de continuo avance melódico – armónico que presentaban los músicos del periodo, en general, y Charlie Parker, en particular:

420900 EJ4: Frase y correspondencia con escala alterada de Sol.

Escala Alterada de Sol (VII de La bemol menor Melódica)

52

6

Descenso Cromático

b9 b6 b7 b9 1 b7 b5 3

Dm⁷ G⁷

En el compás 60, la guitarra de nuevo produce la sustitución de tritono, D7 por Ab7. Los dos tiempos correspondientes a esta función armónica están enlazados por una sucesión de 8 semicorcheas. En las cuatro primeras cita claramente el acorde de Re mayor, pero el segundo grupo lo comienza con un Do sostenido, lo que anula la posibilidad de que de nuevo esté utilizando la escala *alterada* ya que correspondería a La menor melódica, siendo su tercera Do natural.

Los Mi, Si y La naturales que aparecen para cerrar este grupo y este compás parecen sugerir una *menorización* del acorde de destino, a la vez que portan cierto tinte *pentatónico*. De nuevo, observamos un recurso original y creativo sea cual sea, en este caso, la intencionalidad artística del saxofonista.

Parker nos muestra otro recurso sobre dominante en el compás 64. Sobre el acorde Ab7, que esta vez la guitarra no sustituye, superpone Gbm9, es decir, el cuarto grado *menorizado*. Esta fusión armónica produce un acorde de séptima al que se le añaden la novena mayor y la cuarta natural, no generando especial tensión, pero sí dotando al discurso musical de un nuevo color melódico – armónico.

Parece que el paso por Eo seducía a Parker especialmente. Un nuevo uso aparece en el compás 69, donde ahora impone un acorde *semidisminuido* sobre una base teóricamente *disminuida*.

El último punto en el que nos detenemos, de nuevo en un paso por Ab7 sustituido por D7, es posible que nos ofrezca la respuesta a la duda encontrada en el pasaje anteriormente mencionado. En este caso, y de una forma más clara que sobre el acorde original, Parker traza la escala de Gb menor melódica. Esta función no encajaría con la base propuesta por el guitarrista, pero los planos sonoros que se definen demuestran la preeminencia del saxo. Además, no podemos fundamentar el estudio de esta pieza en el trabajo de la base *guitarrística*, que incluso en algunos compases mantiene acordes más de lo planteado en la base armónica original o entra más tarde de lo que le correspondería.

Encontramos, por tanto, una interpretación de la pieza formada por un solo de gran tamaño, dando dos vueltas completas a la estructura. Se ha observado que Parker permanece lejos de la melodía la mayor parte del tiempo, hasta el punto de abstraerse por completo de ella y forzar al oyente a concentrarse en la línea que traza a lo largo de la estructura del tema. Podemos percibir, a nivel estilístico, ciertas alusiones al estilo de Lester Young, aunque otros giros nos retornan a la grabación de Hawkins del 39 y otros al

propio estilo de *Bean*, con el que el Parker temprano tenía una gran deuda. También es interesante resaltar que, de nuevo, usa el *lick* acostumbrado para pasar de la sección A a la B, como en todas las ocasiones previas.

En conclusión, podemos asegurar que esta pieza es una de las más completas de las disponibles grabadas por *Bird*, donde se demuestra que su estilo es cada vez más maduro y mucho más dirigido hacia un planteamiento más intelectual y transgresor, con continuos intentos de innovar y de gestionar líneas melódicas al límite de la tensión que los oídos de la época estaban dispuestos a aceptar. Esa inquietud se palpa en el reiterado uso de cromatismos y en las sonoridades cada vez más próximas al vocabulario que luego se establecerá en el *Bebop*, sobre el que se siguió construyendo la tradición jazzística en torno a la improvisación. El Parker de esta versión de 1942 está mucho más cerca del que cambió la historia del Jazz un par de años después que del que analizamos anteriormente en la versión de 1940; ciertamente avanzado, transgresor, pero aún alejado de sus más altas cotas estilístico – musicales.

Benny Carter. Illinois Jacquet. Hilton Jefferson. 1943-02-00. Body and Soul

A pesar de la huelga del sindicato, se llevaron a cabo ciertas grabaciones en el entorno del mundo del cine que pasarían a formar parte de las bandas sonoras de las películas del momento, como *For Whom the Bell Tolls* (con Gary Cooper e Ingrid Bergman) o *Shadow of a Doubt* (de Alfred Hitchcock). En este contexto próximo al mundo del celuloide se realizaron distintas bandas sonoras en las que estuvieron implicados músicos y bandas de Jazz, por un proceso lógico de transmisión cultural. Benny Carter fue uno de los primeros músicos afroamericanos aceptado en este nuevo mundo musical³¹⁸, precisamente a partir de la grabación de la versión de *Body and Soul* que ahora nos ocupa.

³¹⁸ BERGER, E.: "Carter, Benny [Bennett Lester]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

Benny Carter (1907 – 2003) nació en Nueva York. En su infancia recibió clases de música de su madre y de diversos profesores del vecindario aunque, principalmente, fue autodidacta. En esta etapa mostró interés por distintos instrumentos: la trompeta, el clarinete, y el saxofón alto, convirtiéndose este último en su instrumento principal, sin dejar por ello de desarrollar una importante habilidad en los demás.

En torno a 1924 comenzó a trabajar con June Clark, siendo al año siguiente cuando tuvo una breve experiencia con Earl Hines, además de tocar en Pittsburgh con Billy Paige. Poco después, entró a formar parte de la banda de Horace Henderson, los Wilberforce Collegians, algo que muestra lo rápido que Carter comenzó a hacerse hueco entre los principales nombres de la escena jazzística de los años veinte. Esta trayectoria ascendente se vio recompensada con la llamada de Fletcher Henderson, en octubre de 1926, para cubrir puntualmente la baja de Don Redman. En 1928 regresó a la banda de Horace y en Detroit, donde tenían una actuación, la orquesta (Wilberforce Collegians) eligió a Carter como líder de la formación. En 1928 regresó con ella a Nueva York para una estancia en el Savoy, permaneciendo con esta hasta 1929, al tiempo que mantenía una repleta agenda como *sideman*.

Carter comenzó a destacar como arreglista en su primera etapa estable junto a Fletcher Henderson, entre 1930 y 1931, realizando para su banda numerosos arreglos. Tras esta experiencia, sucedió a Redman como director musical de los McKinney's Cotton Pickers en Detroit, entre agosto de 1931 y abril de 1932, antes de regresar de nuevo a Nueva York. Fue ese año de 1932 y en ese lugar cuando configuró su propia orquesta, muy respetada entre el mundo de los músicos, al incluir a talentos como Ben Webster, Chu Berry, Teddy Wilson y Cozy Cole. Esta orquesta duró hasta 1934, al ser disuelta por el propio Carter. Inició 1935 tocando con diversas formaciones, hasta que en mayo de ese año viajó a Inglaterra para ocupar un puesto de arreglista en la orquesta de baile de la BBC, permaneciendo en Europa hasta 1938. En ese periodo realizó conciertos puntuales en la Europa continental coincidiendo, en alguno de ellos, con Coleman Hawkins.

En mayo de 1938 Carter regresó a Estados Unidos para formar una nueva orquesta. Con esta formación realizó una larga residencia en el Savoy, ocupando muchas fechas entre 1939 y 1940. Esta banda sobrevivió hasta 1941, cuando Carter reunió un septeto que, en ocasiones, incluyó a Dizzy Gillespie a la trompeta o a Kenny Clarke a la batería. En 1942 formó otra nueva orquesta y viajó con ella, en otoño, a Los Ángeles, donde se estableció permanentemente. Continuó con la orquesta al tiempo que incrementó su actividad en los estudios de grabación, comenzando a hacerse un hueco en el difícil mundo de las bandas sonoras gracias a la aceptación y elegancia de sus arreglos, en parte deudores directos de la *Era del Swing*, pero de una efectividad y frescura que apuntaban a momentos futuros del desarrollo de las big bands.

Fue en este contexto en el que se produjo la rara versión de *Body and Soul* de la que disponemos. La orquesta de Cab Calloway fue la elegida para encargarse de la banda sonora de *Stormy Weather* e incluso aparecer en escena en la propia película. Carter realizó los arreglos y aparece en algunas imágenes tocando la trompeta, aunque no figuraba (ni figura) en los créditos de la película dirigida por Andrew L. Stone. En esa misma sesión de grabación se registró la versión de *Body and Soul*, aunque no existía intención de incluirla en la banda sonora³¹⁹.

La calidad de sonido de la grabación no es excepcional y presenta una inusitada duración de unos 5 minutos, puede que debido a los avances técnicos producidos en el cine de esa época. Al encontrar varios solos de saxo, parecía difícil de discernir quién estaba tocando qué. Afortunadamente, la amabilidad del mayor especialista, biógrafo y amigo personal de Carter, Ed Berger, nos aclaró esta duda³²⁰, así como otras en relación a la errónea atribución de una versión de *Body and Soul* en la polémica versión de Spookjazz SPJ6606 a la banda de Benny Carter:

³¹⁹ BERGER, M., BERGER, E. & JAMES, P.(1982): *Benny Carter: A life in American Music*. Metuchen: Scarecrow Press, p. 108.

³²⁰ Ibid. p. 108.

Dear Juan:

Good to hear from you! I don't believe Benny Carter has anything to do with that track or with the version of China Boy that the Spook Jazz LP claims is him as well. The confusion is compounded by the next two tracks on the LP which ARE by Benny Carter: Honeysuckle Rose and Stardust (an aircheck with the Chamber Music Society of Lower Basin St. – May 5, 1940, session # 99 in our discography). I don't know the source of Body and Soul and China Boy; I did a quick look in Russ Connor's Benny Goodman discography but couldn't find any BG/Teddy Wilson versions on Spook Jazz (I have to admit, I could have missed something, since there are dozens of versions of Body and Soul!). As you know, Bruyninckx and Lord are not very reliable and haven't really verified much of the data (Lord just copied many entries from Bruyninckx and others). In fact, Lord lists B&S as by Benny's big band!

Best,

Ed³²¹

Por tanto, y según apunta Berger en su detallada discografía sobre Carter, los solistas serían en orden, Jacquet, Carter y Jefferson. Illinois (Jean – Baptiste) Jacquet (1922 – 2004) nació en Louisiana, hijo de un criollo de descendencia francesa que alternaba su oficio como mecánico de trenes con el de músico. Su familia se mudó a Houston cuando aún era un niño y creció rodeado de un ambiente musical, del cual se benefició al igual que sus hermanos, decantándose en un principio por el saxofón alto. Ya joven, sintió que la sociedad segregada de Texas limitaba su crecimiento como músico, por lo que decidió

³²¹ “Querido Juan:

Me alegro de saber de ti! No creo que Benny Carter tenga nada que ver con esa pista [Body and Soul] o con la versión que Spook Jazz LP clama como suya. La confusión está compuesta por las dos siguientes pistas del LP que sí son de Benny Carter. Honeysuckle Rose y Stardust (una prueba de sonido con la Chamber Music Society de Lower Basin St. – 5 de Mayo, 1940, sesión número 99 en nuestra discografía). No sé la fuente de Body and Soul y China Boy; He echado un vistazo rápido a la discografía de Benny Goodman por Russ Connor pero no he podido encontrar ninguna versión de Benny Goodman y Teddy Wilson en Spook Jazz (Tengo que admitir, se me puede haber escapado algo, hay docenas de versiones de Body and Soul!) Como sabes, Bruyninckx y Lord no son demasiado fidedignas y no han verificado gran parte de los datos (Lord simplemente copió muchas entradas de Bruyninckx y otros). De hecho, Lord lista Body and Soul como por la big band de Benny!!

Saludos,

Ed.”

En BERGER, Ed. (19 de marzo de 2009). Re: Juan C. Zagalaz. [juan.czagalaz@uclm.es], [On – line]. Dirección de correo electrónico: juan.czagalaz@uclm.es

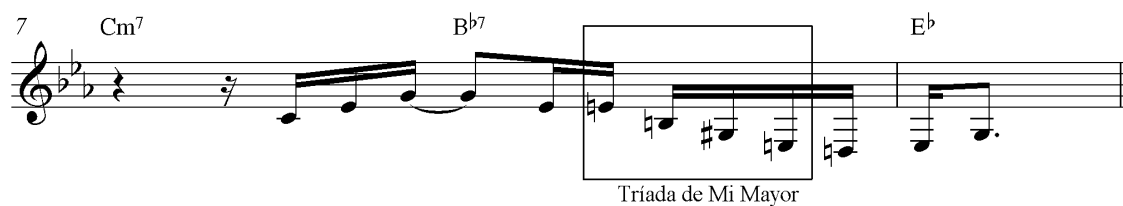
mudarse a Los Ángeles junto con su hermano en busca de oportunidades³²². Al poco de llegar, Illinois tuvo la oportunidad de tocar con Nat “King” Cole, Charlie Christian, Jimmy Blanton y Sid Carlett. Fue el propio Cole el que le recomendó para la banda de Lionel Hampton, con la condición de que se cambiara al saxo tenor. En mayo de 1942 se produjo la primera grabación del joven Jacquet que interpretó *Flying Home* en la banda de Hampton. En 1943 dejó la agrupación del vibrafonista para incorporarse, posteriormente, a la de Cab Calloway. A Jacquet le tocó suplir a uno de sus ídolos, Chu Berry, que como ya comentamos previamente, había fallecido en un accidente de coche.

Hilton Jefferson (1903 – 1968) fue un músico más anónimo e integrado en el concepto de banda que sus dos célebres compañeros citados anteriormente. Inicialmente, tocaba el banjo, pero en algún punto de los años 30 cambió al saxofón alto. En Nueva York tocó con bandas del calibre de las de Chick Webb y la de King Oliver, para después hacerlo con los McKinney’s Cotton Pickers, la propia banda de Benny Carter y la de Fletcher Henderson. En los 40 tocó con Duke Ellington y Ella Fitzgerald, tras la muerte de Webb, lo que muestra la gran consideración de la que gozaba como músico de banda, teniendo experiencia con algunas de las agrupaciones más destacadas del periodo. Para culminar esta espectacular trayectoria se unió a la banda de Cab Calloway, en cuyo contexto se realizó esta grabación y con la que permanecería toda una década.

En el primer solo de esta versión, atribuido a Illinois Jacquet, encontramos varios ejemplos del estado de la cuestión en este periodo marcado por la huelga del sindicato. En el compás 7 de su solo, se observa una clara aplicación de la sustitución de tritono en un arpeggio descendente de semicorcheas:

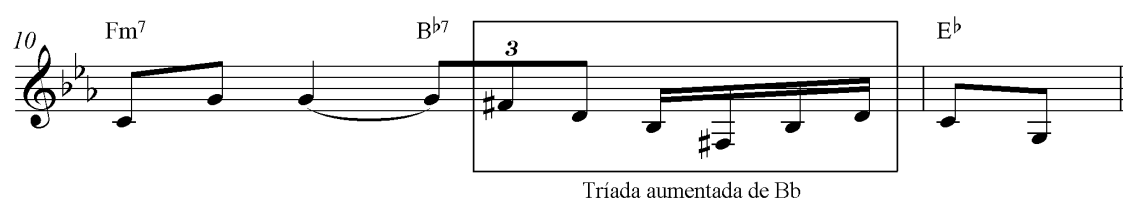
³²² WENDELL, E.: “Jacquet, Illinois (Jean – Baptiste)”, *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso 21 de enero de 2010), <<http://www.jazz.com>>

430200 IJ EJ1: Clara sustitución de tritono en el solo de Illinois Jacquet.



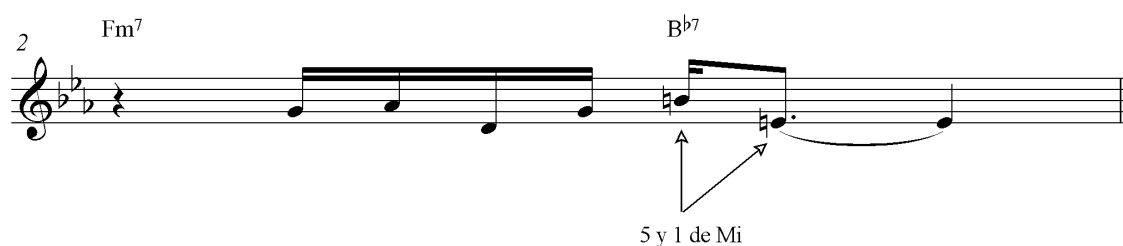
Y hace uso de otro recurso clásico en el vocabulario de la época, como es la aplicación de la tríada aumentada del dominante sobre el propio dominante, en este caso Si bemol séptima:

430200 IJ EJ2: Superposición de Bb aumentada sobre Bb7.



Tras el solo de Jacquet llega el turno de Benny Carter, que parece un poco más sutil en sus planteamientos melódico – armónicos, ejecutando en el segundo compás de su interpretación una sustitución de tritono empleando únicamente la fundamental y la quinta del sustituto:

430200 BC EJ1: Sustituto de tritono con omisión de tercera.



La frase más significativa la encontramos en el compás 25, en el cual observamos un complejo planteamiento conformado con notas integradas dentro de la estructura *jónica*

del sustituto. En ella, y todavía en el segundo tempo del compás, arranca con un descenso que implica las extensiones b2, b3, b6 y b7, con cierta naturaleza simétrica. En el último tempo del compás vuelve a la tonalidad original; y precisamente en el primer tempo del compás de resolución vuelve a hacer uso de material no diatónico para resolver finalmente en la tónica:

430200 BC EJ2: Estilizada aplicación del sustituto de tritono en su carácter jónico.

25

Fm⁷

B^b7

E^b

b3 b2 b7 b6 b3

b6 b5

Zonas no diatónicas, en el ámbito de
Mi bemol jónico

En el último solo de esta grabación, a cargo de Jefferson, encontramos otra de las clásicas aplicaciones llevada a cabo con especial elegancia y originalidad. Se trata de la superposición del sexto grado bemol sobre la dominante, pero con sus extensiones b7 y 9 en arpeggio descendente partiendo de Mi bemol, tercera menor del acorde de séptima sustituido:

430200 J EJ1: Superposición de Db9 sobre C7.

5

C⁷

F

Arpeggio descendente de Db9

Esta interesante versión protagonizada por tres músicos inéditos hasta ahora en esta investigación, aporta información relativa al asentamiento de ciertos recursos y a la permeabilidad de músicos de generaciones más antiguas, como Jefferson, quien ofrece una clara aplicación de superposición del sexto grado bemol (con extensiones incluidas) sobre el dominante, impensable en un viento, exceptuando a Eldridge, en el periodo comprendido entre 1935 y 1939. En el caso de Illinois Jacquet, resulta menos

sorprendente encontrar una clara sustitución de tritono, al tratarse de un saxofonista con declarada admiración por Chu Berry, además de por su juventud. También encontramos en su versión una superposición de una tríada aumentada sobre el dominante, lo que también ejemplifica el conocimiento y la transmisión de ciertas tendencias ligeramente abandonadas durante el bloque anteriormente estudiado.

El solo de Carter presenta elementos que descubren su concepto de improvisación, basado en motivos de una forma muy próxima a la composición, pero efectuado de manera espontánea y fresca. Su fraseo es dulce, cargado de expresividad; del mismo modo, su uso de los recursos melódico armónicos hace que sus frases tengan contornos suaves y estilizados, fruto de un proceso de intelectualizar en su manera de tocar, pero no de la misma forma que los *beboppers*, sino desde un punto de vista más orientado a la composición. Esta característica hace que su fraseo sea pausado y con cuerpo, como una línea perfectamente meditada tras horas de trabajo, más propio de un compositor que de un músico de Jazz.

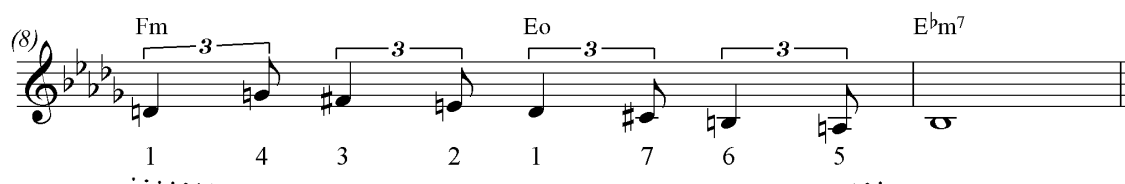
Charlie Parker. 1943-02-28. Body and Soul

Esta última versión de *Body and Soul* realizada por Charlie Parker en nuestro ámbito de estudio fue registrada nuevamente en un contexto no profesional. Los datos parecen indicar que se grabó en la habitación número 305 del hotel Savoy de Chicago, por Bob Redcross, un amigo de Billy Eckstine. La fecha, comienzos de 1943, coincide con la estancia en la ciudad de la banda de Earl Hines, en la que en ese momento militaban el propio Eckstine, Dizzy Gillespie y Charlie Parker³²³. A estos discos, que no aparecieron hasta 1985, se les conoció como los Redcross Discs; su función como enlace entre la obra temprana de Parker y su consolidación estilística y artística en las grabaciones con Tiny Grimes de 1944 es de enorme importancia; algo que, lógicamente, incluye el estudio que estamos llevando a cabo.

³²³ WOIDECK, C. (1996): Op. cit. p. 94.

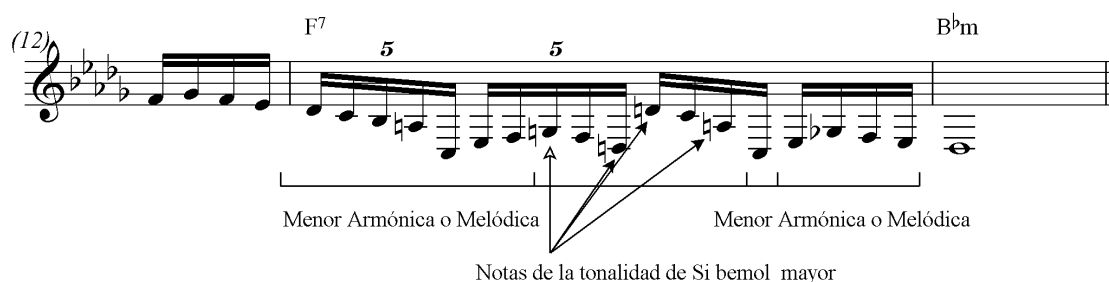
En esta versión encontramos situaciones armónicas interesantes y poco frecuentes. La primera sucede en torno al compás 8, donde en la transición desde el Fa menor séptima al Mi bemol menor séptima a través de Mi *disminuido*, Parker plantea claramente la escala de Re *jónico*, generando un interesante efecto que resuelve en el mencionado Ebm7³²⁴:

430228 EJ1: Planteamiento de Re Jónico en transición armónica.



La otra aplicación novedosa ocurre pocos segundos después en el transcurso del compás 12, bajo la secuencia armónica V7 – i. Sobre la dominante secundaria F7, Parker comienza adaptando la melodía a la base armónica dada a través del La becuadro, en lo que podría ser tanto una realidad *armónica* como *melódica*. Sin embargo, en el segundo y tercer tiempos encontramos también las notas Sol y Re sin alteración, las cuales sumadas al La, conforman la escala natural de Si bemol, hasta que en el último tiempo el Sol bemol (b9) devuelve al oyente a la realidad *melódica* o *armónica* previas. Todo ello, a gran velocidad y utilizando grupos irregulares:

430228 EJ2: Mayorización de la tónica y quinto modo de menor armónica.



³²⁴ Indicamos el número de compás entre paréntesis al ser aproximado, debido a que la grabación que nos ha llegado es un fragmento, con la consiguiente dificultad para establecer con certeza cuál es el compás número 1.

Otra posible interpretación de la sección sería plantear las notas comprendidas entre el Do grave ubicado en la última semicorchea del primer grupo hasta el segundo Fa, en la cuarta semicorchea del segundo grupo de cinco, como una interpolación del acorde menor formado sobre la quinta del dominante, en este caso Do menor. Puede que la manera de acceder a este Do menor sea como segundo grado de Si bemol Mayor, lo que explicaría también tanto el Sol natural, como el Re y el propio La. Este recurso melódico – armónico, utilizado en planteamientos posteriores como los de John Coltrane, constituyendo otro importante avance en el desarrollo estilístico y melódico – armónico, inédito en este estudio hasta el momento.

Esta breve grabación nos muestra a un Parker relajado y bastante experimental. También se observa, pese a la poca calidad de la grabación, un mayor peso en la línea melódica y una afinación ligeramente mejorada en relación a las versiones anteriores. La base llevada a cabo por el guitarrista, de manera bastante mediocre, no parece desconcentrar en absoluto a Parker, incluso cuando accede a las distintas secciones de forma desordenada. Este documento tiene gran interés musicológico, ya que ofrece otra interesante perspectiva de un Parker a punto de convertirse en la figura central del nuevo movimiento, pero siendo todavía una más de la transición hacia la madurez del vocabulario melódico – armónico del Jazz.

Roy Eldridge. 1943-11-16. Body and Soul

Resulta cuanto menos sorprendente, desde nuestro privilegiado punto de vista sobre este vital momento de la historia de la música de Jazz, que el estilo de Roy Eldridge comenzara a considerarse “pasado de moda” conforme el tiempo avanzaba hacia el ecuador de la década. La incursión del *bebop* de forma casi explosiva tras la huelga, así como la posición central de un trompetista, Dizzy Gillespie, en el establecimiento del nuevo estilo, pudieron ser causas de que este pensamiento comenzara a circular entre los integrantes del mundo

musical jazzístico. Este hecho propició los comunes ataques en contra del *bebop* como los de Eldridge, a los que se sumaron los de otros célebres músicos de Jazz de la época, algunos tan prestigiosos como Louis Armstrong.

Afortunadamente, a día de hoy y gracias a la perspectiva histórica que otorga el devenir del tiempo, podemos observar claramente que la figura de Eldridge es una de las más importantes en cuanto a planteamientos e inquietudes técnico musicales; una constante en la obra, *Body and Soul*, que hemos venido analizando del trompetista durante toda la investigación.

Tras la disolución de la banda de Krupa en la primavera de 1943, después de dos años de existencia, Roy formó su propia banda en junio de ese año. Con esta formación realizó una estancia en el Folies Bergeres Club de Nueva York en agosto y septiembre de 1943³²⁵. Tras un mes en Toronto, inició otra estancia en el Review Club de Chicago hasta principios de 1944. En este periodo fue cuando se produjo la grabación de esta versión de *Body and Soul*, cuya única ubicación discográfica, según las distintas fuentes, es la referencia World JS15A – 4. La localización se la debemos, nuevamente, a la amabilidad del musicólogo noruego Jan Evensmo.

En esta rara versión encontramos a un Eldridge relajado, que vuelve a hacer uso de las aplicaciones habituales que le han ido caracterizando a lo largo del estudio. Uno de los ejemplos más destacables, sobre todo por la reiteración, es la aplicación del sexto grado bemol enfrentado al dominante, pero esta vez sin determinar su modalidad. Traza pues el arpeggio de Asus2 sobre Ab7, al menos en dos ocasiones:

³²⁵ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 104.

431116 EJ1: Aplicación del sexto grado bemol sobre la dominante.

7 $B^b m^7$ $A^b 7$ D^b

b6 b3 b2

Notas próximas a La mayor

431116 EJ2: Sustitución de $A^b 7$ por $Aadd2$.

11 $E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

b6 4 b3 b2 b6

Tríada completa de La mayor más segunda

Tampoco prescinde del clásico sustituto de tritono. En esta ocasión, en un formato más próximo al concepto escala. Arranca el descenso a partir de la nota Re para incidir en el último tempo del compás en la tercera y la quinta del sustituto, Fa sostenido y La natural:

431116 EJ3: Sustitución de tritono en su versión jónica.

15 $B^b m^7$ $A^b 7$ D^b

5 b5 4 b3 b2 b7 b2 b7

Notas del entorno de Re natural Jónico

Encontramos de nuevo a Eldridge haciendo un uso ejemplar y maduro de los recursos establecidos en este periodo, levemente modificados, pero esencialmente iguales. La ausencia de nuevos elementos puede indicar un cierto estancamiento estilístico, aunque el análisis del resto de versiones de nuestro tema, eje conductor de la investigación y aún disponibles desde este punto hasta el final del estudio, servirá para deducir la dirección estilística que siguió Eldridge en este momento de su carrera.

Art Tatum. 1943-12-00. Body and Soul

En la versión de diciembre de 1943 a cargo de Art Tatum encontramos, como siempre, información de gran interés. De nuevo a piano solo, pero bastante más fiel al original, Tatum vuelve a plantear un solo con vertiginosas cascadas de notas ascendentes y descendentes, así como a ofrecer retos armónicos muy avanzados para el periodo, aunque con la ventaja pianística de controlar la base armónica en la que se desarrolla el tema. En el compás 15, en la sección B en Re mayor de *Body and Soul*, superpone la práctica totalidad de la escala de Re bemol mayor, excluyendo su quinta (La bemol) al acorde de dominante de la tonalidad, A7, generando una interesante sonoridad:

431200 EJ1: Superposición de Re bemol mayor sobre A7.



Otro claro ejemplo de lo avanzado del concepto de Tatum se puede observar en los compases 32 y 33. En el ámbito tonal de Bb7 plantea el arpeggio descendente completo de Sol bemol aumentado, que incluye, por ser simétrico, al propio Si bemol. La armonía del tema resuelve en Mi bemol menor séptima, pero Tatum aplica a gran velocidad sobre los dos primeros tiempos de ese compás el arpeggio aumentado de Re bemol. Justo antes de que la armonía cambie a La bemol 7, en el tercer tiempo del compás 32, el pianista usa el recurso del descenso cromático para acceder a la nota La natural, la novena bemol, e iniciar un arpeggio ascendente correspondiente a Fa Mayor. Esta superposición puede provenir del grupo de tríadas mayores que se desprenden de la aplicación de la escala simétrica. De nuevo, todo este cúmulo de aplicaciones están perfectamente cohesionadas e integradas en el contexto tonal y denotan otra vez el avanzado concepto teórico – técnico de Art Tatum:

431200 EJ2: Frase compleja con distintas aplicaciones melódico armónicas.

The musical notation for Example 2 (431200 EJ2) is presented in two staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It starts at measure 32 with a chord of E-flat major 7 (E^bm⁷). The melody consists of eighth and quarter notes, with a dotted line indicating a continuation or a specific harmonic application. The second staff continues the melody, featuring a chord of A-flat major 7 (A^b7) and a final chord of D major (D). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like '6' and '6.'. Below the staves, there are labels: 'Sol Bemol Aumentado' under the first staff, and 'Re Bemol Aumentado', 'Descenso Cromático', and 'Triada de Fa natural' under the second staff.

431200 EJ3: Escala semitono - tono y la tríada que se desprende, Fa M.

The musical notation for Example 3 (431200 EJ3) is presented in two staves. The first staff shows a treble clef and a key signature of three flats. The second staff shows a bass clef and a key signature of three flats. The notation includes a scale labeled 'Escala S-T' (semitono-tono) and a triad labeled 'Triada de Fa M' (Fa major). The triad is shown as a group of three notes (F, A, C) with a brace and an upward-pointing arrow. The scale is shown as a sequence of notes with arrows indicating the semitone and tone intervals.

Tatum había estado actuando solo la mayor parte de las veces en el periodo comprendido entre 1941 y 1943, cuando formó su trío junto a Tiny Grimes y a Slam Stewart, puede que como consecuencia del éxito que Nat “King” Cole estaba cosechando con ese formato. Aparte de la predilección del pianista por tocar sin acompañamiento (ya que esta opción le otorgaba libertad infinita a la hora de desarrollar su interpretación) tuvo que ver el hecho de que en este periodo el gobierno de Estados Unidos llevara a cabo una modificación en el sistema de impuestos relativos al entretenimiento. Toda actividad musical tenía un incremento del 20% con la salvedad de la música instrumental³²⁶. Y si se podía minimizar el número de músicos el instrumento más propicio para cubrir ese tipo de huecos era el

³²⁶ GITLER, I. (1985): Op. cit. pp. 77 – 78.

piano. Para adquirir semejantes trabajos, el nivel del instrumentista tenía que ser muy elevado, como lo era el de Tatum. En este contexto de los cuarenta desarrolló su estilo personal, habiendo encontrado el lienzo adecuado para la evolución estilística del pianista de Ohio.

Coleman Hawkins. 1944-00-00. Body and Soul

Cuatro años después de la grabación de la versión incluida en el sello italiano *Bean*, volvemos a encontrar a Coleman Hawkins tocando el solo que le catapultó a la fama. Durante los años posteriores a las versiones de 1939 y 1940 Hawkins mantuvo una gran actividad que le llevó a multitud de puntos del país. A finales de noviembre de 1940, disolvió la orquesta con la que, además de realizar giras, tocó en los locales neoyorquinos Golden Gate Ballroom, el Apollo Theatre de Harlem y el Savoy. Tras esta experiencia, regresó al formato de pequeña banda para comenzar una estancia en Kely's Stable³²⁷, con la participación puntual durante una semana de Dizzy Gillespie. En febrero de 1941, al terminar el contrato con el Kely's Stable, Hawkins desarrolló su actividad principalmente en Chicago, permaneciendo en dicha zona hasta finales de 1942. Es posible que este exilio auto impuesto estuviera relacionado con la bajada de su popularidad, muy lejos de las cotas alcanzadas en su etapa con Fletcher Henderson o tras lanzar su gran éxito de 1939, *Body and Soul*³²⁸. Hawkins fue entonces contratado como artista invitado para acompañar a la banda de Kenny Clark en el Kely's Stable³²⁹. Mantuvo esta posición hasta la primavera de 1944, con citas puntuales con su propia banda en 1943, en la que llegaron a estar figuras como Don Byas, Henry "Red" Allen y Thelonious Monk. En 1944 centró su actividad en la neoyorquina Calle 52, lugar hacia donde se estaba desplazando el Jazz en esas fechas. En este momento se produjo la grabación que nos ocupa, de la que sólo se sabe que fue registrada en Nueva York en algún momento de 1944.

³²⁷ CHILTON, J. (1989): Op. cit. P. 139.

³²⁸ DEVEAUX, S. (1985): Op. cit. p. 247.

³²⁹ PORTER, L. & KERNFELD, B.: "Hawkins, Coleman (Randolph) [Bean, Hawk]", (Último acceso 13 de marzo de 2008). Op. cit.

En esta versión de Hawkins hay que destacar inicialmente las tremendas similitudes entre ella y la de octubre de 1939, probablemente por la persecución de su propio éxito en determinadas situaciones. Un ejemplo claro lo encontramos en el compás 10, copiando nota a nota la escala de aire oriental que ya destacamos en la primera versión:

440000 EJ1: Frases prácticamente idénticas en las versiones de 1939 y 1944 (I).

10

$E^b m^7$ $B^b 7$ $E^b m^7$ $A^b 7$

Versión de 1939

Versión de 1944

Situaciones como estas se producen en múltiples ocasiones a lo largo de toda la interpretación. Pero, por supuesto, el recurso estrella es la sustitución de tritono, que Hawkins maneja con maestría. Un ejemplo destacado, con resolución retardada, lo encontramos en el compás 16:

440000 EJ2: Sustitución de tritono con resolución retardada.

16

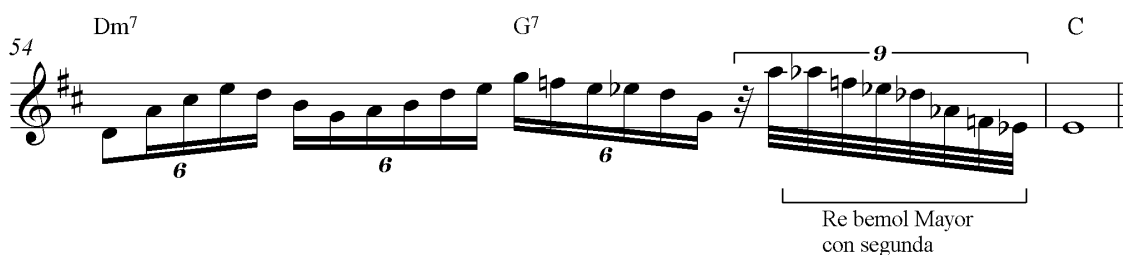
$B^b m^7$ $A^b 7$ D^b

Triada de Re Mayor

Otra variante interesante se ubica en el compás 54. En la zona de influencia de G^7 , Hawkins inicia un descenso pasando por la $b13$, en un giro que se convertiría en clásico en el vocabulario jazzístico moderno, continuando con otro velocísimo descenso en el último

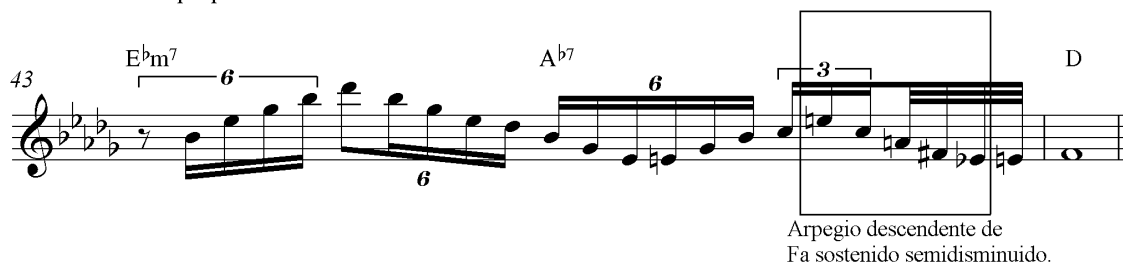
tempo, en el que superpone el arpeggio de Re bemol mayor con segunda al mencionado Sol séptima:

440000 EJ3: Superposición de Re bemol Mayor con segunda sobre G7.



Y otra función que ya ha aparecido en otras interpretaciones analizadas: la superposición del arpeggio *semidisminuido* construido sobre la séptima del acorde de dominante. En este caso concreto, al tratarse de La bemol séptima, el acorde superpuesto es Fa sostenido *semidisminuido* (Gb):

440000 EJ4: Superposición de Fa sostenido semidisminuido sobre Ab7.



Coleman Hawkins. 1944-02-22. Rainbow Mist

Hawkins había remontado poco a poco su posición central en la escena musical jazzística tras su retorno de la zona de Illinois, habiendo grabado en el periodo comprendido entre 1943 y 1944 con músicos de la talla de Roy Eldridge, Art Tatum o Teddy Wilson³³⁰. Pero Hawkins conocía el nuevo estilo que estaba a punto de consolidarse y trató de establecer

³³⁰ DEVEAUX, S. (1985): Op. cit. p. 254.

contacto con esa nueva generación de músicos, especialmente a través de su experiencia en la Calle 52.

En febrero de 1944 se realizaron unas grabaciones bajo el nombre de Hawkins con una banda que incluía a Dizzy Gillespie y Oscar Pettiford. Dicha formación grabó 6 cortes, que si bien no representan directamente al nuevo estilo, dan una idea de cómo emergió³³¹. Entre estas seis canciones se encuentra *Rainbow Mist*, que se trata fundamentalmente de la base armónica de *Body and Soul* sobre la que Hawkins improvisa, con el fin de aparecer en los créditos como compositor³³². En esta grabación, que coincide con el debut del sello *Apollo* a comienzos de 1944³³³ encontramos, además de los mencionados Dizzy Gillespie y Oscar Pettiford, a Don Byas, Clyde Hart y Max Roach, aunque ninguno de ellos realiza ningún solo en la versión, acaparada íntegramente por *Bean*.

De nuevo tenemos múltiples referencias al solo de 1939, partes que se consolidan en determinados compases y que Hawkins copia casi nota a nota, como ya hemos observado en la versión previa. El recurso más recurrente para Hawkins es el sustituto de tritono, que es utilizado casi en cada ocasión y con distintos matices. En el siguiente ejemplo, el tritono es planteado como una tríada con la segunda mayor añadida:

440222 EJ1: Sustitución de tritono sobre G7.

56 Dm⁷ G⁷ C⁷

5 3 2 1 5
b9 b7 b6 b5 b9

Tríada de Re bemol con segunda

³³¹ OWENS, T. (1995): Op. cit. p. 12.

³³² DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 309.

³³³ Dan Morgenstern en las anotaciones al disco compacto *Coleman Hawkins. Rainbow Mist*. Delmark 459.

Otro matiz que Hawkins presenta, en relación con el primer ejemplo, es una sustitución de tritono con la novena bemol, que quizá puede ser interpretada como una aproximación cromática a la fundamental del sustituto:

440222 EJ2: Sustitución de tritono con la b9 añadida.

40 $B^b m^7$ $A^b 7$ D^b

b7 b9 5 4 b5 b9
3 5 b2 7 1 5

Sustitución de tritono con b9

También observamos un ejemplo de una sustitución melódico – armónica con resolución adelantada en el compás 3, comenzando la frase en la novena natural del propio sustituto:

440222 EJ3: Resolución adelantada tras sustituto de tritono.

3 $E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

Tensión a través del sustituto

Resolución

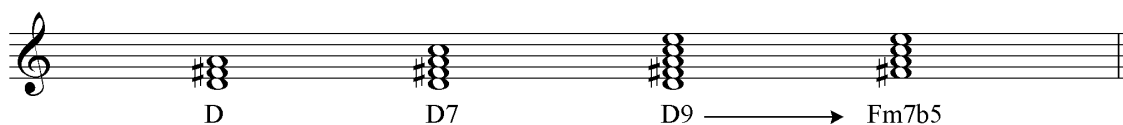
Del mismo modo que ocurre en la versión de Hawkins inmediatamente anterior, aparece en este solo la superposición del acorde de Fa sostenido *semidisminuido* sobre La bemol séptima, en esta ocasión próximo a la extensión por terceras del sustituto básico de tritono, Re bemol:

440222 EJ4: superposición de arpeggio semidisminuido de Fa.

11 $E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

Arpeggio descendente de Fa semidisminuido

440222 EJ5: Relación entre Re Mayor y Fa m7b5



Como conclusión a estas dos grabaciones producidas en 1944, se puede apuntar a la progresiva consolidación de determinadas secciones, cada vez más numerosas, probablemente producidas por la exigencia de los oyentes por reconocer la versión de 1939 en las líneas melódicas trazadas. Puede que la versión conocida como *Rainbow Mist* comience de manera diferente para que no resultara demasiado evidente que estaba basada en los acordes de *Body and Soul*, pero el resto de material parece quedar intacto o muy similar en multitud de puntos. Aún en estas circunstancias, en las localizaciones en las que aplica el sustituto de tritono (su función más utilizada) la inteligencia con la que son planteadas denotan lo estilizado del concepto de Hawkins, manejando este elemento con enorme maestría.

Ben Webster. 1944-03-13. Body and Soul

De uno de los grandes nombres de la transición del *Swing* al *Bop*, a pesar de haber estado presente como *sideman* en algunas de las grabaciones analizadas durante la investigación, no teníamos ninguna versión de *Body and Soul* en la cual efectuara un solo. Aunque en las discografías no aparece ninguna referencia a una eventual grabación previa de la canción, en 1942, cuando Webster militaba en las filas de la orquesta de Duke Ellington, se capturó una versión en la que desarrollaría un solo, reflejada en por su biógrafo Frank Büchmann – Møller :

Another interesting recording is an almost five – minute long Body and Soul, played as a tenor saxophone solo [...] The way Ben plays over the harmonic structure and creates an inner logic, we never miss the accompaniment. His sound is exquisite and soft, and he never becomes overly emotional. He paraphrases the first two A – parts, and begin improvising from the B – part. In the transition between the first and second choruses,

*he plays Hawkins – inspired chromatic figures, then continues in long lines. The conclusion of the next B – part includes a series of descents in double time that sounds just like Hawkins. He plays in double time, throughout most of the last chorus, until he returns to the original ballad tempo with an interpretation of the theme in the last A – part with a beautifully expressed ending. It is obvious that he feels at home and comfortable, and with the exception of the few references to Hawkins, he is totally himself. Many outstanding details pop up along the way, not least in the double – time sequence in the final chorus. This recording can probably be dated to early summer 1942 [...]*³³⁴

Las discografías más conocidas no revelan la existencia de esta grabación, aunque indagando en las de Duke Ellington, sí encontramos referencia a ella, aparentemente unas *transcripciones* ³³⁵ recogidas en el Trianon Ballroom de Southgate, California, que nunca fueron editadas. El intento de contactar con Büchmann – Møller en esta ocasión no resultó, por lo que la única luz que podemos arrojar sobre la supuesta versión son las palabras que el investigador danés plantea en su libro.

Ben Webster (1909 – 1973) nació en Kansas City, Missouri, dando sus primeros pasos musicales con el piano, su instrumento inicial. Tras recibir clases de saxo, siendo niño, de Budd Johnson, pareció inclinarse hacia este instrumento. Se unió a la banda familiar del padre de Lester Young³³⁶, W. H. Young, con quien realizó una gira de meses teniendo la oportunidad de asentar su técnica y decantarse finalmente por el saxo tenor. Después de

³³⁴ “Otra versión interesante es un *Body and Soul* de casi cinco minutos, tocado como un solo de saxofón tenor [...] La manera en la que Ben toca sobre la estructura armónica y crea una lógica interna, nunca echamos en falta el acompañamiento. Su sonido es exquisito y suave, y nunca se convierte en demasiado emocional. Él parafrasea las dos primeras secciones A y comienza a improvisar desde la sección B. En la transición entre el primer y el segundo choruses, él interpreta a Hawkins – figuras cromáticas inspiradas, continuando después con líneas largas. La conclusión de la siguiente sección B incluye una serie de descensos a doble tiempo que suenan justo como a Hawkins. Él toca a doble tiempo, a través de la mayor parte del último chorus, hasta que vuelve al tempo original de balada con una interpretación del tema en la última sección A con un precioso y expresivo final. Es obvio que se siente en casa y cómodo, y con la excepción de alguna referencia a Hawkins, es totalmente él mismo. Muchos detalles fuera de serie surgen a lo largo del solo, no menos que en la secuencia a doble tiempo del chorus final. Esta grabación puede ser datada probablemente a principios de verano de 1942 [...]” En BÜCHMANN – MØLLER, F. (2006): *Someone to watch over me: the life and music of Ben Webster*. Ann Arbor: University of Michigan Press, pp. 86 – 87.

³³⁵ Transcripciones en el mismo sentido que encontramos en la versión de Parker con la banda de McShann: grabaciones producidas en un estudio de radio para la posterior emisión en diferido.

³³⁶ CHILTON, J. (1989): Op. cit. p. 349.

actuar con diversas formaciones entre 1930 y 1931, tuvo su primera gran oportunidad al formar parte de la banda de Bennie Moten desde finales de 1931³³⁷ hasta principios de 1933, tocando en Nueva York. Posteriormente, se trasladó a Kansas City para tocar con Andy Kirk. Tras la marcha de Coleman Hawkins a Europa en 1934 y la inadaptación de Lester Young a la vacante producida en la banda de Fletcher Henderson, Webster toma el lugar de Prez en julio de 1934. Tras su incorporación, siguió trabajando con distintos artistas, incluido Benny Carter, para posteriormente unirse a la orquesta de Willie Bryant. En la primavera de 1936 se une a la banda de Cab Calloway, probablemente la orquesta más reputada y mejor pagada para músicos negros del momento³³⁸, con la que permanecería hasta verano de 1937. En el otoño de ese mismo año se reincorporó a la banda de Henderson en Chicago. Entre 1938 y principios de 1940, cuando se incorpora a la banda de Duke Ellington, Webster forma parte brevemente de la banda de Roy Eldridge, primero, y de la de Teddy Wilson después. En esta etapa es en la que produjo la grabación de su famoso solo sobre el tema *Cotton Tail* (1940). Webster se había consolidado como uno de los solistas más reconocidos de la escena musical, separándose por fin de las continuas comparaciones con Coleman Hawkins tras haber encontrado su propia voz³³⁹. En 1943 abandona la banda de Ellington para dirigir la suya propia en la Calle 52. A partir de 1944 comienza una prolífica actividad en los estudios de grabación.

Debemos tomar con cautela las dos versiones de Webster que ahora nos ocupan. Se trata de una grabación bajo el nombre del percusionista Cozy Cole producida según *Lord*, así como en el libreto del LP, el 13 de marzo de 1944 en Nueva York. Durante esta sesión se registraron dos tomas de *Body and Soul* que nunca se editaron en el mismo volumen, por lo que su localización resultó bastante accidentada. El danés Büchmann – Møller, de nuevo en su biografía del saxofonista, no hace referencia a estas grabaciones, lo que resulta sospechoso. Además, en la discografía Bruyninckx se apunta a que la versión alternativa no corresponde a esa sesión. La realidad es que comparando ambas grabaciones resulta evidente que se trata de dos tomas realizadas, con toda probabilidad, el mismo día y por

³³⁷ VALK, J. D. (2001): *Ben Webster: his life and music*. Berkeley: Berkeley Hills Books, p. 29.

³³⁸ Ibid. p. 38.

³³⁹ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 580.

las mismas personas, al ser razonablemente idénticas. Pero este cúmulo de circunstancias contradictorias hace que se deje abierta la puerta a la reflexión y la posible duda sobre la datación de ambas grabaciones.

La estructura en las dos tomas es idéntica. Se inicia con una pequeña introducción en la que el saxo traza los primeros contornos melódicos para, poco después, arrancar el solo sobre la armonía del tema. Webster se mantiene bastante alejado durante toda la interpretación de la melodía original, a diferencia de lo que supuestamente ocurría en la versión de 1942 con Ellington. El primer *chorus* se lleva a cabo en forma de balada, donde el lirismo en la línea de Webster es espectacular, derrochando musicalidad y sensibilidad gracias a un tempo conciso y a un vibrato amplio y sugerente. Tras completar la estructura de 32 compases, un *break*³⁴⁰ de Cozy Cole (aclarando quién es el líder de la sesión) da lugar a una segunda vuelta a doble tiempo, como en la mayoría de versiones de Eldridge. En esta segunda fase, el lirismo inicial de Webster se convierte en una interpretación marcada por un tremendo carácter el cual lo imprime un sonido ronco, cálido y agresivo.

Ya en la primera versión, ciñéndonos a términos exclusivamente próximos a los recursos melódico – armónicos, el discurso de Webster es en casi su totalidad diatónico, aderezado con cromatismos por aproximación, con contadas excepciones. La clásica alusión al sexto grado bemol con notas en el entorno del sustituto aparece de forma sutil en determinados puntos, como en el compás 14 del primer solo:

440313 V1 EJ1: Quinta justa de La natural superpuesta sobre Ab7.



³⁴⁰ *Break*: Redoble de batería generalmente utilizado para diferenciar cambios de secciones.

En el compás 30 encontramos una interesante y ambigua aplicación, en un punto intermedio entre la sustitución de tritono y la superposición sus2 de la sexta bemol. Esto se debe a que aparecen las notas La, Si y Mi (1, 2 y 5 de La) al tiempo que lo hacen La y Fa sostenido, 5 y 3 de Re mayor, el sustituto de tritono. Pese al peso armónico del intervalo de quinta, la presencia de Fa mayor hace que nos inclinemos más por la opción sustituto y notas asociadas a su escala. Independientemente de la aplicación o intención, el fin de generar tensión y enriquecer la interpretación se consigue completamente:

440313 V1 EJ2: Frase ambigua entre sustituto de tritono y sexta bemol.

30

$E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

b2 b3 b6 b7

Notas afines a sustituto de tritono y a A5 (bVI5)

En la segunda sección, tras el *break* de Cozy Cole, el solo alcanza una nueva dimensión al aumentar la velocidad. La fuerza, los *glissandos* y otros recursos similares aparecen a lo largo de toda la interpretación, en la que la mayoría de notas no diatónicas forman parte de aproximaciones cromáticas. El único ejemplo claro que observamos de aplicación melódico – armónica lo encontramos en el compás 10 de la segunda sección, en el que la aparición de las notas Mi y Re naturales sobre el acorde de La bemol séptima sugiere la presencia del sustituto o de notas de su entorno:

440312 V1 EJ3: Notas en el entorno del sustituto (segunda sección).

10

$E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

6

Ascenso Cromático

b6 y b5

La segunda versión, grabada como alternativa a la primera, no difiere demasiado de la original, y la mayor parte de puntos de interés aparecen en la primera parte del solo, más próxima al concepto de balada. Destacamos únicamente y por la similitud con la versión previa un detalle del compás 7, en el que de nuevo se usan notas próximas al espectro del sustituto, La y Si naturales, representando la b9 y b3 del acorde sobre el que se producen, La bemol séptima:

440312 V2 EJ1: Extensiones al acorde de séptima que sugieren el uso del sustituto de tritono.

[illegible]

Art Tatum. Tiny Grimes. 1944-05-01. Body and Soul

Como ya comentamos en la versión de diciembre de 1943, la mayor parte de las versiones grabadas por Tatum de *Body and Soul* en el periodo que abarca esta investigación fueron a piano solo, formato en el que el pianista se sentía más cómodo. La formación de un trío alrededor de 1943 para responder a la estancia en el Three Deuces de la Calle 52 parece responder, en parte, a motivos comerciales³⁴¹. Los dos acompañantes fueron Tiny Grimes a la guitarra y Slam Stewart al bajo, ambos buenos músicos con cierto perfil añadido de *showman*. En esta versión, Tatum aparece con la mencionada formación. La versión que vamos a analizar, con banda liderada por Art Tatum, está dividida en dos secciones. La primera, con un ritmo lento, está conducida por el guitarrista Tiny Grimes, cuyo sonido y fraseo recuerdan a Charlie Christian. Tras la sección protagonizada por la guitarra, se abre paso un solo de contrabajo, el primero en las versiones de *Body and Soul* de las que disponemos.

Grimes (1916 – 1989) debe gran parte de su reconocimiento precisamente al periodo que pasó en el trío junto a Tatum y Stewart. Suplía sus carencias instrumentales³⁴² con grandes dosis de esfuerzo y actitud, y gracias a ello logró tocar con grandes figuras de la escena jazzística, como Billie Holiday, además de formar parte en interesantes grabaciones de los inicios del *Bebop* junto a Charlie Parker. Del solo ejecutado por Tiny Grimes, destacamos un fragmento que lo aleja del concepto de Charlie Christian y lo acerca al *mainstream* del vocabulario jazzístico de la época. Se trata de una elegante y delicada sustitución de tritono, comenzando en la nota Si natural, que representa la b3 del acorde de séptima sobre la que se produce, Ab7:

440501 TG EJ1: Frase basada en el sustituto de tritono y con comienzo en b3 de Ab7.

Notas próximas al sustituto Re

³⁴¹ SHAPIRO, N. & HENTOFF, N. (1956) : Op. cit. p. 157.

³⁴² DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 369.

Tras esta sección, comienza la parte centrada en Art Tatum, a una velocidad extrema y con una estética muy cercana al *Bop*, siempre a través del filtro con sabor a *ragtime* que habita la estética del pianista. Resulta muy destacable la frase desarrollada entre los compases 9 y 10. En la última semicorchea del último tempo del compás, Tatum inicia una síncopa en Re natural ligada a la primera semicorchea tras la barra divisoria. A partir de esa nota, que a su vez supone arrancar en la séptima mayor de un acorde menor 7, traza un arpeggio ascendente de Em7, como hemos observado en otros solos de otros intérpretes. Es otra muestra de aproximación estilística al *Bebop*.

En el siguiente compás, a partir del segundo tempo, inicia un rapidísimo descenso por semicorcheas en el que parece superponer notas de una escala *pentatónica* con aire oriental, parecida a la *In Sen* que observamos en la versión de Hawkins (y en casi todas las demás) de 1939. La numeración indica que las notas se pueden integrar dentro de las funciones *superlocria* o de *mixolidio* del sustituto, pero la estructura planteada hace casi irreconocible la función en una primera escucha y casi en un primer análisis:

440501 AT EJ1: Frase compleja compuesta por extensiones alteradas.

Arpeggio de Ebm7 desde Re natural

Estructura con aire oriental conformada por notas dentro del mixolidio del sustituto

A finales del verano de 1944, el trío se disolvió momentáneamente debido a una operación ocular de Tatum, lo que propició la salida de Grimes y la proyección de su

carrera como líder³⁴³. El trío gozó de bastante popularidad y éxito comercial, aunque las limitaciones técnicas del resto de componentes forzaban a la banda a plantear un repertorio previamente arreglado³⁴⁴, con la consiguiente pérdida de frescura. A pesar del hecho de que algunos grandes especialistas como Schuller (1989) opinan que esto repercutió en la cantidad y calidad de la improvisación, parece observarse con claridad que Tatum siguió desarrollando su concepto de improvisación dentro de los márgenes lógicos que él mismo se había trazado, pero puede que ligeramente mermado, como se ha comentado en varias ocasiones previamente, por tener que compartir su espacio y respetar el tempo al desarrollar su actividad musical con otros músicos.

Teddy Wilson. 1944-05-07. Body and Soul

Desde que en 1940 Wilson formara su sexteto, éste había mantenido bastante actividad alternando estancias en diversos locales, como el Cafe Society, con giras puntuales. En mayo de 1944 Wilson disolvió la formación y se volvió a unir a Benny Goodman, con quien permanecería aproximadamente un año más³⁴⁵. En ese mismo mes de mayo se realizó la grabación que analizamos a continuación.

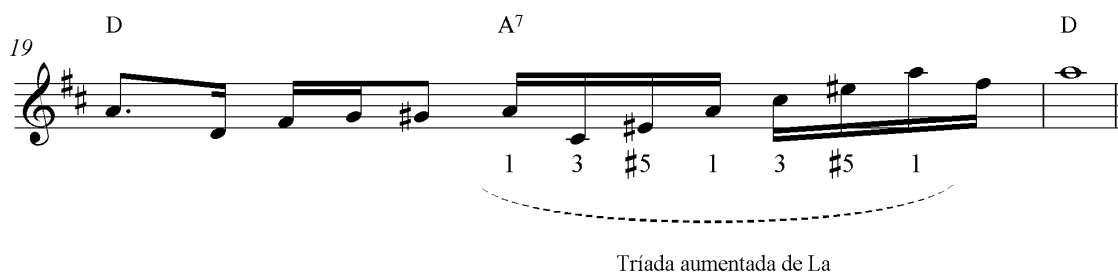
Seis días después de la grabación de la versión a trío de Art Tatum se produjo la sesión de Wilson con Goodman que ahora nos ocupa. En ella, realizada en directo para el *broadcast* Radio Hall of Fame, el habitual formato en trío es sustituido por un cuarteto. Sus integrantes son Benny Goodman al clarinete, Teddy Wilson al piano, Cozy Cole, en detrimento de Gene Krupa, a la batería, y la novedad en la formación, Sid Weiss al contrabajo. En términos analíticos, no encontramos ejemplos de aplicaciones novedosas. Wilson vuelve a hacer uso de la habitual superposición de la tríada aumentada del dominante sobre el propio dominante, con su acostumbrada elegancia y fraseo relajado:

³⁴³ DEVEAUX, S. (1997): Op. cit. p. 370.

³⁴⁴ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 489.

³⁴⁵ ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Wilson, Teddy [Theodore Shaw]" (Último acceso 13 de marzo de 2008). Op. cit.

440507 EJ1: Nueva superposición de triada aumentada sobre dominante a cargo de Teddy Wilson.



Wilson mantiene la frescura y continuidad en su línea, aunque se muestra ligeramente más conservador que de costumbre. El uso de cromatismos es muy limitado y la presencia del piano, pese a disfrutar de espacios para solos, está ligeramente en un segundo plano. Es posible que la proximidad de la incorporación a la banda a la fecha de esta grabación hicieran que Wilson no estuviera lo suficientemente seguro y con confianza para realizar una toma como las de antaño o también, como apunta Schuller, que tras un punto de inflexión a principio de los cuarenta, Wilson entrara posteriormente en un periodo estilísticamente más difuso³⁴⁶. A través del resto de versiones que se analizarán de aquí al final del estudio intentaremos desentrañar, en la medida de lo posible, esta duda.

Roy Eldridge. 1944-06-26. Body and Soul

A comienzos de 1944, la actividad de Roy Eldridge como *freelance* era muy elevada, algo que se refleja tanto en sus biografías como en las discografías generales y específicas. Tras ciertos incidentes de corte racial en algunas de estas experiencias (especialmente las ocurridas en sus intervenciones con la banda de Artie Shaw³⁴⁷), Eldridge decidió que había llegado el momento de formar y comenzar los ensayos con su propia big band, con la que pretendía hacer frente a compromisos en el Shubert Theater de New Haven, Connecticut, además de en el Apollo Theater de Harlem³⁴⁸. Habiendo ganado confianza, Eldridge inició

³⁴⁶ SCHULLER, G. (1989): Op. cit. p. 513.

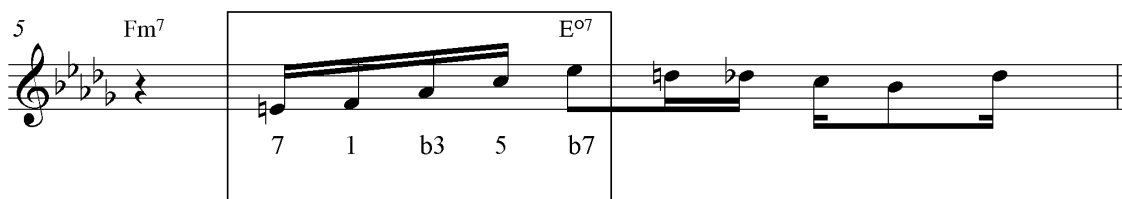
³⁴⁷ ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Eldridge, (David) Roy [Little Jazz]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

³⁴⁸ CHILTON, J. (2002): Op. cit. p. 140.

una gira con esta banda, aunque las expectativas económicas generadas no se cumplieron totalmente. Aún así, se organizaron dos fechas de grabación con *Decca*, supervisadas por Milt Gabler, en la que participaron alguno de los músicos que efectuaron la gira con Eldridge³⁴⁹.

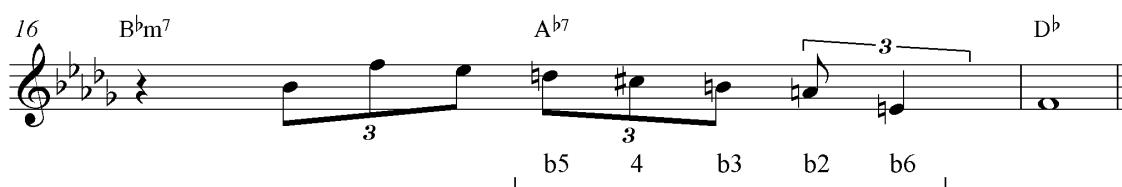
En esta última versión de Roy Eldridge de este periodo (y del estudio completo) volvemos a encontrar de forma reiterada los usos planteados en los solos previos del músico y del estilo. Es destacable cómo cada vez se produce con mayor frecuencia el arpeggio sobre acorde menor séptima iniciado en la séptima mayor. En este caso lo encontramos en el compás 5, sobre Fa menor:

440626 EJ1: Arpeggio de Fa menor séptima con inicio en Mi natural (7).



Eldridge se ha caracterizado a lo largo de sus solos en la utilización casi sistemática de un recurso a lo largo de toda la pieza. En la primera versión de 1938 repitió obstinadamente la función bVI sobre V7, que luego pasó a establecerse y a transportarse al vocabulario de otros músicos coetáneos. En esta ocasión volvemos a encontrar dos claros y bellos ejemplos de la mencionada aplicación, la cual plantea de forma explícita, en formato de arpeggio:

440626 EJ2: Notas en el entorno de una escala de La mayor con la tríada implícita.



³⁴⁹ Ibid. p. 141.

440626 EJ3: Nueva superposición de notas en el entorno de La mayor.



No encontramos ninguna alusión directa al sustituto de tritono, aunque sí a cromatismos y frases prácticamente idénticas a las efectuadas en otras grabaciones, lo que indica, como hemos comentado a lo largo de todo el estudio, que ciertas secciones quedan consolidadas y son repetidas de forma sistemática por los músicos, especialmente en los números más reclamados por el público.

El estilo de Roy Eldridge se caracteriza por mantener un equilibrio entre lo personal y el contacto con la corriente principal del Jazz. Su inquietud y afán por innovar, unidas a su contexto laboral conectado al mundo del *Swing*, han convertido a Eldridge en elemento paradigmático de esta transición, pero siempre con una tendencia natural a mirar hacia el futuro más que al pasado. En este sentido, el Eldridge maduro está mucho más cerca de los inicios de Gillespie que del propio Armstrong, ocupando la posición intermedia entre *Satchmo* y *Little Jazz* otros músicos como Henry “Red” Allen. Independientemente de ubicaciones en el linaje de la trompeta, el vocabulario de Eldridge se extrapoló desde su propio instrumento y se transmitió a otros músicos de la época, quienes adoptaron elementos melódico – armónicos así como estilísticos del trompetista. Éste contribuyó poderosamente en el proceso de creación del vocabulario de la improvisación jazzística, al tiempo que imprimió una huella en el mundo del Jazz imposible de borrar.

*I started to feel that if I could combine speed with melodic development while continuing to build, to tell a story, I could create something musical of my own.*³⁵⁰

³⁵⁰ “Comencé a sentir que si podía combinar velocidad con desarrollo melódico mientras continuaba construyendo, contar una historia, podría crear algo musical propio.” Roy Eldridge, en GITLER, I. (1985): Op. cit. p. 47.

Teddy Wilson. 1944-08-25. Body and Soul

En agosto de 1944 encontramos a Teddy Wilson como invitado en un *broadcast* de Mildred Bailey, acompañado por la orquesta de Paul Baron y con una pomposa orquestación que incluye cuerdas no exenta de una marcada tendencia fílmica. En este contexto, Wilson parece moverse cómodamente, ofreciendo una interesante versión de *Body and Soul* desde el punto de vista estilístico.

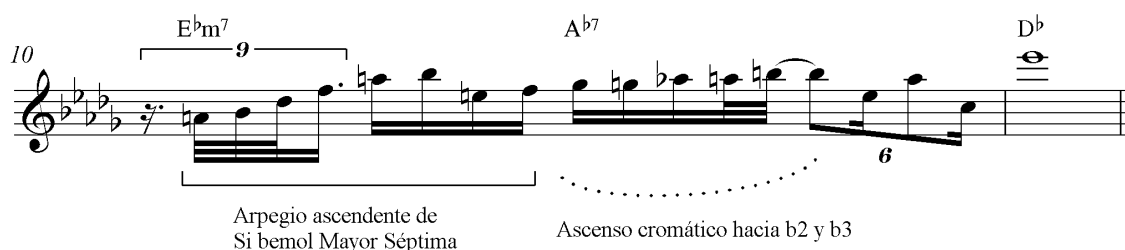
En el compás 8 plantea una interesante superposición con transición descendente. Sobre la base Bb7, arpeggia de forma bastante explícita las notas correspondientes a la tríada aumentada de Si natural, para luego descender medio tono y de manera simétrica, aunque con un formato de arpeggio distinto, superpone la tríada aumentada del propio dominante, el mencionado Bb7:

440825 EJ1: Superposición correlativa de tríadas aumentadas de forma descendente.



Una interesante frase aparece en el compás 10. En ella, Wilson inicia un ascenso a través de un arpeggio de Si bemol mayor séptima, para luego encadenar una subida cromática que desemboca en las extensiones b2 y b3, otorgándole una sonoridad alterada a la conclusión:

440825 EJ2: Acceso complejo a notas alteradas.



Mostrando su faceta más próxima al concepto de Tatum, plantea una frase compleja a partir del compás 14. En este caso, al entrar en vigor el dominante en el tercer tempo, el pianista enfrenta un La bemol agudo al F7, para inmediatamente después iniciar un vertiginoso descenso cromático hasta alcanzar la fundamental de la mencionada dominante. Es cuando plantea un arpeggio en el que el La ya concuerda con la base armónica dada. En el siguiente compás, Wilson se vuelve a valer de material cromático para alcanzar en su ecuador las notas que conforman el acorde de La menor con segunda, enfrendado en esta ocasión a Ab7:

440825 EJ3: Intrincada frase con superposición final de La menor sobre Ab7.

The musical notation shows a complex melodic phrase starting at measure 14. The notation includes various chords: Cm7b5, F7, Bbm7, Ab7, and Db. A bracket labeled "Material cromático" spans from the F7 chord to the Bbm7 chord. Another bracket labeled "Triada de La Menor" spans from the Ab7 chord to the Db chord. A sequence of notes is labeled "b3 1 3 b7 6".

En la línea de integrar distintas aplicaciones en pocos compases se encuentra el siguiente ejemplo. Se produce en la sección que transcurre en Do mayor de la parte B. En ella, Wilson se basa de nuevo en rápidos descensos cromáticos en grupos irregulares, a través de los cuales accede a tonos fundamentales de las armonías establecidas en la base. Un planteamiento interesante lo encontramos en la transición entre el Do mayor y el Re menor séptima. Sobre el acorde *disminuido*, efectúa de forma explícita la escala *pentatónica* mayor de Re bemol, el sustituto de G7, generando una interesante sonoridad. Wilson corona el siguiente ii – V – I con otra superposición de la tríada aumentada del propio Sol, con lo que finaliza una extraordinaria sucesión de elementos perfectamente engarzados y cohesionados por un virtuosismo técnico y conceptual:

440825 EJ4: Distintas superposiciones armónicas entre los compases 37 y 38.

37 Dm⁷ G⁷ 10
b⁹ Descenso cromático

C D^b Escala pentatónica mayor de Re bemol 5

Dm⁷ G⁷ 7 Arpeggio ascendente de Sol aumentado

Teddy Wilson. Red Norvo. Remo Palmieri. 1944-11-00. Body and Soul

En esta otra versión de Wilson de noviembre de 1944, está acompañado del vibrafonista Red Norvo, Charlie Shavers a la trompeta, el guitarrista Remo Palmieri, el habitual Al Hall al bajo y Specs Powell a la batería. En la información contenida en el álbum, la referencia *Polydor* 623.271, se indica que esta grabación se produjo entre mayo y junio de 1945. Estos datos también se recogen en Bruyninckx y Jazz Records pero, por algún motivo, la versión más actualizada de la discografía Tom Lord apunta a una fecha indeterminada de 1944. En la biografía confeccionada por Jared Pauley para la web www.jazz.com también afirma que la colaboración entre Red Norvo y Wilson comenzaría en 1945³⁵¹. En cualquier caso, hay que tomar con cautela esta fecha dado el poco consenso que presentan las principales fuentes.

³⁵¹ PAULEY, J.: "Wilson, Teddy (Theodore Shaw)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia. Op. cit.

Norvo (1909 – 1999) fue un vibrafonista cuya fama como integrador de elementos armónicos avanzados en el vocabulario jazzístico se forjó a partir de su composición *Octopus* (1933), en la que la presencia de la escala simétrica de tonos resultó tremendamente llamativa en ese momento. En su dilatada carrera, tocó con figuras como Paul Whiteman, Mildred Bailey y Benny Goodman, además de tener una prolífica actividad como líder de banda. En 1945 organizó un octeto para unas sesiones de grabación en las que participaron Charlie Parker, Dizzy Gillespie y Teddy Wilson, lo que muestra una vez más la tendencia armónica avanzada de Norvo³⁵².

Remo Palmieri (1923 – 2002) llegó a Nueva York a comienzos de la década de los cuarenta, trabajando con Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie y Charlie Parker. Su juventud y el estar considerado como una figura de futuro le hicieron ser uno de los guitarristas emergentes más solicitados, interviniendo en grabaciones del propio Red Norvo y de Teddy Wilson.

Pasando ya a términos específicamente analíticos, Wilson sigue utilizando el mismo tipo de recursos como la tríada aumentada de la fundamental del dominante sobre el propio dominante y el uso de material cromático para enlazar secciones:

441100 TW EJ1: Nuevo ejemplo de integración de superposición de tríada aumentada con utilización de material cromático



Del mismo modo, la superposición de La menor séptima con segunda sobre Ab7 vuelve a aparecer en esta versión:

³⁵² KERNFELD, B.: "Norvo, Red [Norville, Joseph Kenneth]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <<http://www.grovemusic.com>>

441100 TW EJ2: Superposición de La menor con segunda sobre Ab7.

7

$E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

3 $b2$ $b3$ $b2$ 3 $b6$ $b2$ 7

Triada de La menor con Segunda

Enlace

En relación a la intervención del vibrafonista Red Norvo destacamos dos momentos puntuales, sin demasiada transcendencia armónica, pero que sí sirven para reforzar lo observado hasta ahora. En el primero de ellos, vemos cómo accede a la quinta de la tónica en un pasaje de dominante a través de su séptima mayor, Sol natural:

441100 RN EJ1: Séptima mayor en la melodía contra séptima menor en el dominante.

10

$E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

7 de A^b

El segundo ejemplo vuelve a incidir en el uso de la superposición de notas en el entorno de la tríada de La, en esta ocasión sustituyendo la tercera por la segunda mayor, planteando así el acorde Asus2 sobre Ab7:

441100 RN EJ2: Nueva superposición de Asus2 sobre Ab7.

15

$A^b 7$ D^b

$b6$ $b2$ $b3$ $b2$

Asus2

Y del guitarrista Remo Palmieri destacamos una bella frase descendente en el ii – V – I de la segunda sección que se desarrolla en Do mayor. Sobre el Sol séptima efectúa claramente un descenso basado en la tonalidad de destino *menorizada*, es decir, con las

alteraciones propias de su relativo menor. La resolución se produce en el acorde mayor esperado, por lo que se generan distintos puntos de tensión en relación a G7:

441100 RP EJ1: *Menorización* de tonalidad de destino.

441100 RP EJ1: *Menorización* de tonalidad de destino.

4

Dm⁷ G⁷ C

3 3 3 3 3 3 3 3

4 b3 b2 1 b7 b6

Escala menor de Do

Tercer periodo. A modo de conclusión

En este periodo, que abarca los años en los que mermó notablemente la actividad en los estudios de grabación, encontramos una nutrida selección de versiones de *Body and Soul*. Algunas nos han llegado a través de grabaciones producidas en emisiones de radio y otras gracias a la inestimable ayuda de personas que disponían de grabadores *amateur*, recogiendo información de gran validez histórica y musicológica. Este es el caso de versiones de gran importancia, como la de Charlie Parker de 1942, la cual nos desvela a un *Bird* muy avanzado estilísticamente, próximo a su madurez artística y avanzando conceptos básicos de la literatura *improvisatoria* del *Bebop*.

También aparecen en este periodo figuras fundamentales hasta el momento inéditas en la investigación, como Lester Young, Ben Webster y Benny Carter, cuyas aportaciones estilísticas son fundamentales para comprender el desarrollo del estilo. Pese a ser figuras de una generación más próxima a la Era del *Swing*, con sus trayectorias desarrolladas bajo los parámetros del estilo comercial, el peso de su influencia sobre los futuros responsables del surgimiento del *Bebop*, se puede considerar casi como una intervención *directa* en la consolidación del nuevo estilo.

Ya en términos analíticos, el sustituto de tritono vuelve a ser la aplicación más numerosa y comúnmente utilizada en muchas de las versiones tratadas durante este periodo. Músicos no analizados hasta el momento, como Benny Carter, Illinois Jacquet, Ben Webster o Tiny Grimes, muestran su deuda con este recurso, aproximándose a él en mayor o menor medida. En algunas ocasiones, encontramos ejemplos en los que el sustituto se plantea a través de notas próximas a su sonoridad, dando a entender el sentido pero no de manera muy explícita, como ocurre en la versión de mayo de 1944 a cargo de Art Tatum. Así mismo, el máximo exponente de esta aplicación vuelve a ser Coleman Hawkins, en cuyas versiones encontramos una amplia colección de frases basadas en este concepto. Los contornos que ofrecen las melodías generadas por Hawkins son especialmente nítidos, ofreciendo el planteamiento más depurado de este recurso del conjunto de músicos estudiados. La incorporación de extensiones como la novena o la novena bemol aparecen en la versión de febrero de 1944, titulada *Rainbow Mist* por el propio saxofonista, así como la tendencia de ofrecer resoluciones retardadas para aprovechar más, aún si cabe, la tensión generada sobre el dominante. Hawkins también hace uso de la superposición del arpeggio del acorde *semidisminuido* construido sobre la séptima del acorde de dominante, generando las extensiones b9 y b13 del dominante y 9 del sustituto, como se ha observado en los otros periodos analizados.

La aplicación que encontramos por primera vez en la primera versión de 1938 de Roy Eldridge, la superposición de notas en el entorno del sexto grado bemol, parece haberse consolidado y transmitido a distintos músicos de la época. Además de encontrarla en las versiones de 1943 y de 1944 del propio Eldridge, hemos observado diversas utilizaciones y variantes en los solos de otros músicos durante este periodo. Es el caso de Hilton Jefferson, quien en la versión junto a Illinois Jacquet y Benny Carter de 1943, hace un uso claro de esta aplicación. También observamos un ejemplo en la versión de Ben Webster de forma sutil y estilizada, casi sugiriendo más que imponiendo dicha aplicación. Las variaciones las encontramos en la versión de Eldridge de 1943, superponiendo la tríada sus2 del sexto grado bemol sobre el dominante. Teddy Wilson también parece haberse unido a la utilización reiterada de este recurso, adaptándolo además a su gusto armónico.

En la versión de agosto de 1944 realiza la superposición del sexto grado bemol en su modo menor, en la de noviembre de ese mismo año junto a Red Norvo además de convertir la tríada en menor añade la segunda natural.

El uso de la escala de tonos no parece tener mucha repercusión en este periodo, puede que ligeramente abandonado por el establecimiento de la utilización general del sustituto de tritono en el vocabulario jazzístico de los músicos de la época. Sí encontramos un ligero ascenso en la superposición de la tríada aumentada sobre el propio dominante, anteriormente asociado generalmente a Teddy Wilson. Durante este periodo, encontramos ejemplos de esta aplicación en la versión de 1942 de Lester Young, en la de 1943 de Illinois Jacquet, en la de 1943 de Art Tatum y en las tres de Teddy Wilson de 1944, quien utiliza un curioso recurso simétrico de transición basado en este tipo de estructuras aumentadas en la versión de agosto de 1944. En lo relativo a material proveniente de la escala *Tono – Semitono o disminuida*, no encontramos demasiados ejemplos. Aún así, el recurso de superponer la tríada mayor construida sobre la b13 de la dominante, extraída de dicha escala y que previamente había aparecido en la obra de los pianistas en los dos bloques previos, vuelve a hacer aparición en Art Tatum, quien hace real este recurso en la versión de diciembre de 1943.

La utilización de arpeggios con inicio en la séptima del acorde, generalmente mayor independientemente de la naturaleza de éste, parece haberse asentado durante este periodo, ya que encontramos múltiples ejemplos. Desde la versión de Lester Young en 1942, pasando por Parker, Tatum o Teddy Wilson. Este recurso, clave en el futuro, se asienta con fuerza en los años previos al establecimiento del *Bebop*. El uso de notas en el entorno de la escala alterada también parece habitual, así como el de las extensiones b9 y b13, aunque en este momento con planteamientos más cercanos al sustituto de tritono que al uso aislado de esas sonoridades, con la salvedad de Young. Y encontramos en 1942 la frase más próxima de toda la investigación a la aplicación real y consciente de la escala alterada, a cargo de Charlie Parker. En ella se pueden apreciar casi todos los elementos constituyentes de esa escala, además de la intencionalidad de Parker por buscar y poner

en orden esas sonoridades. La duda que nos queda es si la intención de Parker era realmente usar esa escala o si estaba experimentando con la escala *mixolidia* del sustituto. Pero lo que parece claro es que la evolución lógica que llevó al surgimiento de una de las aplicaciones más importantes del vocabulario de improvisación del Jazz moderno vino dado por la evolución del uso del sustituto de tritono.

El resto de aplicaciones que hemos encontrado en esta sección cronológica no presentan continuidad en los músicos analizados, aunque cabe destacar, como un hecho habitual, la confrontación de séptimas mayores en las melodías contra séptimas menores en la armonía, a veces planteado como un simple floreo o apoyatura. En la obra de Parker y de Tatum también encontramos interesantes elementos como la superposición del *jónico* del séptimo grado de la tonalidad sobre el dominante de la misma, en la versión de 1943.

Consideramos que este periodo está caracterizado, a grandes rasgos, por el asentamiento definitivo y general del sustituto de tritono como recurso más utilizado; la transmisión y uso más moderado de la superposición del sexto grado bemol sobre el dominante, así como la tendencia a la experimentación sobre este recurso; el aumento en el uso de arpeggios partiendo de la séptima como origen; la vuelta al uso de la superposición de la tríada aumentada sobre el dominante; y la que puede considerarse más importante, la asimilación de las sonoridades alteradas, llegando al límite que separa la aplicación del *mixolidio* del sustituto del uso directo del *superlocrio* sobre la fundamental del dominante.

1945: Epílogo

Sinopsis

“When the first Bebop recordings came out in 1944 – 1945, the new music seemed to have come from nowhere” ³⁵³

³⁵³ “Cuando las primeras grabaciones de Bebop surgieron entre 1944 y 1945, la nueva música parecía haber venido de ninguna parte.” En OWENS, T. (1995): Op. cit. p. 5.

Se suele considerar 1945 como el año oficial del nacimiento del *Bebop*. Fue, además, cuando terminó la Segunda Guerra Mundial, hecho tras la cual Estados Unidos se posicionó como la nación más próspera y rica del planeta. Fecha histórica y de gran trascendencia política, económica, social y cultural.

La datación exacta de la aparición de las primeras grabaciones del nuevo estilo siempre es problemática. Owen, en su obra *Bebop. The Music and Its Players* (1995) señala que una de las primeras grabaciones fue la que incluyó el tema *Rainbow Mist* en febrero de 1944, a cargo de Coleman Hawkins y con Dizzy Gillespie, Don Byas, Oscar Pettiford y Max Roach incluidos en la banda. También destacan las grabaciones realizadas en ese mismo año por Charlie Parker junto al guitarrista Tiny Grimes, miembro del Trío de Art Tatum. Aunque el punto de partida generalmente aceptado son las primeras grabaciones comerciales de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, en 1945.

Hemos decidido incluir las grabaciones de *Body and Soul* disponibles este año por establecer un punto de encuentro con el momento de emancipación y eclosión del nuevo estilo. Algunos importantes representantes de la época de transición grabaron *Body and Soul* en este año 1945, siendo estos últimos ejemplos de gran interés para comprender la convivencia inicial de las dos tendencias, así como la dirección que cada una de ellas tomaría en el futuro.

Tommy Dorsey. 1945-01-13. Body and Soul

Tommy Dorsey (1905 – 1956) no había aparecido todavía en nuestra investigación, así como tampoco ningún ejemplo de su instrumento, el trombón. Su tendencia es claramente más conservadora, debido a su concepto estilístico y en gran parte a su fecha de nacimiento, quince años mayor que Charlie Parker.

En los años 20 trabajó con figuras como Bix Beiderbecke y Paul Whiteman, además de formar una banda junto a su hermano, llamada Dorsey Brothers Orchestra, con la que funcionó durante los años 30. A principios de los 40, reclutó para su banda a un joven Frank Sinatra, quien abandonaría la formación dos años después, llevándose consigo a un número importante de los músicos dicha banda³⁵⁴. A partir de este momento, Dorsey añadió una sección de cuerdas a su orquesta, lo que le sirvió para mantener su posición hasta mediados de la década, momento en que se produjo esta grabación. Encontramos a Dorsey como invitado en un concierto en el que el guitarrista Eddie Condon es el líder. En la información contenida en el libreto se apunta a que la grabación se produjo en 1946, aunque fuentes discográficas más modernas sugieren que la fecha correcta es la de 1945.

Pese al concepto relativamente retrógrado de Dorsey, se puede observar en su interpretación la presencia de ciertos parámetros o ciertas notas que se repiten de manera recurrente, a veces de forma aislada, otras veces como parte de estructuras armónicas más complejas en forma de aplicación, y que se forjaron a tiempo real durante este periodo. En el compás 19 observamos que al acorde Fa sostenido séptima, preparado para resolver en Si mayor, se le añaden en la melodía las notas Sol y La naturales, representando sus extensiones b2 y b3. Dada la dirección, la propia nota Fa sostenido, en la resolución, se puede interpretar como una *menorización* de la tonalidad de destino durante la dominante precedente. Para realizar esta afirmación requeriríamos de más información melódica, aunque el oído y la inercia histórica lo sugieran. En cualquier caso, lo que es indiscutible es la aparición y superposición de las extensiones b2 y b3 para dotar de tensión e interés al fraseo:

450113 EJ1: Nuevas extensiones b2 y b3 que sugieren la *menorización* de la tónica.



³⁵⁴ RODRÍGUEZ, A. W.: "Dorsey, Tommy (Thomas Francis Jr.)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso 30 de enero de 2010), <http://www.jazz.com>

Teddy Wilson. 1945-02-04. Body and Soul

Esta última versión por Teddy Wilson, de la que se conservan tanto la toma final como una toma alternativa, se produjo de nuevo en un contexto de trío junto a Benny Goodman, esta vez con Morey Feld a la batería. En la primera de las dos versiones de febrero de 1945, Wilson sigue apostando por las estructuras aumentadas. La única diferencia es que en vez de plantear la tríada aumentada de la dominante sobre la propia dominante, en este caso lo hace con la del sexto grado bemol, generando las extensiones b2, 4 y 6, lo cual resulta llamativo tanto al oído como a nivel analítico:

450204 V1 EJ1: Superposición de A+ sobre Ab7.

38 Bbm7 Ab7

b2 6 4 b2 1

Triada aumentada de A sobre Ab7

En la versión alternativa encontramos un interesantísimo ejemplo de superposición armónica. Durante el segundo tiempo del compás y bajo la armonía planteada de Si bemol menor séptima, Wilson traza claramente la tríada de Si natural con segunda, para luego plantear sobre el dominante, Ab7, el acorde de Sol disminuido durante el tercer tiempo. En el último tiempo sigue generando tensión con la inclusión de La natural, b2 del dominante, para completar una frase bastante compleja y llamativa:

450204 V2 EJ1: Serie de superposiciones no habituales.

39 Bbm7 Ab7 Db

B add 2 G dim

4 2 7 4 3 b2 b

Y en la tendencia innovadora que presenta Wilson, encontramos un rapidísimo descenso en el que parece esbozar una figura simétrica transportada en dos octavas, en la que

aparecen las extensiones no diatónicas $b2$, $b3$ y $b6$ con cierto aire oriental y próximo a escalas *tetratónicas* orientales:

450204 V2 EJ2: Trazado melódico con aire oriental y estructura simétrica



Estructura simétrica descendente con notas alteradas

Es difícil enumerar las aportaciones de Wilson al desarrollo del vocabulario melódico – armónico de la improvisación jazzística. Como característica destacada se encuentra el uso de elementos provenientes de la escala de tonos enteros, fundamentalmente la superposición de tríadas aumentadas. Este recurso puede ser hallado combinado con otro de los elementos generalmente presentes en el vocabulario jazzístico de Wilson: el desplazamiento simétrico de estructuras de forma cromática. Aparte de encontrar ejemplos de este recurso con una tríada aumentada como elemento desplazado, hemos observado ejemplos en los que se han utilizado otro tipo de estructuras, como es el caso de acordes *semidisminuidos*.

El concepto pianístico de Wilson es equilibrado y definido, sin grandes contrastes dinámicos pero con una gran musicalidad en el fraseo y una frescura y espontaneidad claramente reconocibles en su forma de tocar. Humilde y de personalidad reservada, fue sin duda y sin hacer demasiado ruido una de las figuras claves en el desarrollo del lenguaje del Jazz, que se nutrió de las ideas de aquel joven de Austin que rompió con las barreras raciales de los años 30 para unirse a la banda del *Rey del Swing*, Benny Goodman.

Coleman Hawkins. 1945-03-00. Body and Soul

En esta última versión de Coleman Hawkins, de tempo ligeramente más elevado, resulta difícil seleccionar secciones que no hayan sido comentadas en otras ocasiones, debido a la similitud con respecto a la primera versión de 1939. Es posible que Hawkins se viera siempre perseguido por aquella interpretación, a veces incapaz de huir de ella. Muchos compases son réplicas exactas, otros copias aproximadas y otros meras variaciones de los originales. En el compás 16, encontramos un fragmento que, pese a la inercia estilística (al menos en este tema), resulta de gran interés y denota el instinto y la inteligencia armónica de Hawkins. En un pasaje V – I traza sobre el dominante primero una tríada aumentada sobre su b7, Sol bemol, para después efectuar dos tonos fundamentales del sustituto, repetirlos de forma inversa en el compás de la resolución y finalmente resolver en la tercera de la tónica:

450300 EJ1: Compleja frase que engloba superposición de un aumentado y tritono.

16 $B^b m^7$ $A^b 7$ D^b

Tríada de G^b+ 1 y 3 del sustituto, Re

La utilización del sustituto de tritono continúa siendo la más repetida en el vocabulario melódico armónico de Hawkins, quien la sigue empleando y puliendo de forma sistemática. En el compás 29 tenemos un claro ejemplo de la utilización de notas en el entorno de Re mayor, sin especificar exactamente en qué modo, sobre el dominante $A^b 7$:

450300 EJ2: Más ejemplos de sustituto de tritono en el vocabulario de Hawkins.

29 $B^b m$ $A^b 7$ D^b

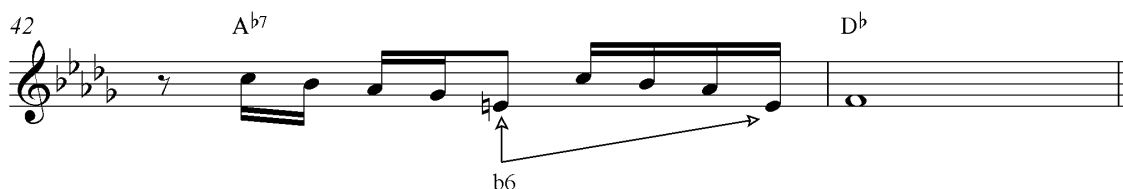
$b6$ $b3$ $b2$ 7
Notas en el entorno del sustituto Re

Hawkins es, junto a Roy Eldridge y con permiso de los jóvenes Dizzy Gillespie y Charlie Parker, la figura más determinante en el desarrollo melódico – armónico del vocabulario empleado en la improvisación jazzística. Su planteamiento cerebral e intelectual de la improvisación inauguró una tendencia de improvisadores con cierto perfil de compositor a tiempo real, para lo cual había que habilitar procesos mentales a través de la investigación y el estudio que permitieran hacer uso inmediato de determinadas aplicaciones armónicas. Puede que el tipo de contorno melódico esté bastante anclado a la *Era del Swing*, con un sonido grave, lírico y con un vibrato continuo y bastante profundo. En este sentido, la suavidad y continuidad en la línea de Lester Young sedujo más a la nueva generación de *beboppers*, comenzando con Charlie Parker. Pero no hay que olvidar que el responsable de que el Jazz instrumental comenzase a ser considerado como algo más que mero entretenimiento fue el maestro del saxo tenor: Coleman Hawkins.

Bobby Hackett. 1945-05-31. Body and Soul

De nuevo encontramos a Hackett, a pesar de que las principales discográficas cataloguen esta versión como no editada. Sin embargo, en la colección *Classics* de la compañía francesa *Classics Records* Nº 1047, llamada *Bobby Hackett and his Orchestra. 1943 – 1947*, se recoge esta versión grabada el 31 de mayo de 1945. De nuevo, no encontramos grandes estridencias armónicas, pero sí se reafirma el uso habitual de determinadas extensiones, como en este caso la b6:

450531 EJ1: Uso de la sexta bemol en el vocabulario de Bobby Hackett.



Una constante en la obra de Tatum es la personalidad que imprime a su manera de tocar, lo que dificulta enormemente su catalogación en algún estilo concreto. No era un pianista de *ragtime*, ni de *Swing*, ni tampoco de *Bebop*. Era Art Tatum. Pero de sus ideas y estilo vivieron y se nutrieron gran cantidad de músicos de su misma época, así como otros más jóvenes y posteriores. De sus manos surgieron ideas y recursos que se fueron transmitiendo poco a poco al resto de músicos pertenecientes a la tradición jazzística, dejando una profunda huella que marcó el desarrollo de muchos *jazzmen* que llevaron el lenguaje de la improvisación a un status artístico superior.

*I adored Tatum [...] I think harmonically he affected a lot of people, I don't want to mention names, but a lot of them have told me that he affected them harmonically, and I think emotionally he Could do most anything he wanted to do on the piano.*³⁵⁵

³⁵⁵ “Adoraba a Tatum [...] Creo que armónicamente afectó a mucha gente, no quiero mencionar nombres, pero muchos me han dicho que les influyó armónicamente, y creo que emocionalmente el podía hacer casi todo lo que quisiera hacer en el piano.” Red Norvo en GITLER, I. (1985): Op. cit. p. 48.

Conclusiones

CONCLUSIONES

La cultura musical de la sociedad actual es tremendamente heterogénea. Esta afirmación se demuestra por el hecho de ser característica predominante la coexistencia de una multiplicidad de formas, estilos y géneros musicales. Un rasgo que define el concepto de la posmodernidad actual que marca nuestros tiempos es la relación creciente que vincula lo nuevo y lo actual con lo *clásico revivido*. Las nuevas versiones y reinterpretaciones que se están realizando en un intento de revitalizar la música culta del pasado, la *música clásica*, puede que se deban a que ésta ya ha agotado todas sus expectativas y se encuentra sumergida en una espiral de agotamiento de sí misma, de formas, estilos, técnicas, recursos expresivos... que dan la impresión de que se encuentra en un camino sin salida, necesitada de otros rumbos estéticos.

Esta situación de la cultura musical del presente admite diferentes valoraciones. Así, por una parte, existe una tendencia que defiende la llamada *cultura popular*, que concibe la nueva situación como un progreso respecto al pasado, porque la democratización y popularización que hoy día experimenta la cultura otorga la importancia a expresiones y fenómenos musicales que estuvieron marginados en momentos anteriores. Por otra parte, existe la tendencia que defiende la calidad como algo inherente al concepto de *música culta*, concluyendo que la situación que vivimos supone una decadencia artístico – musical.

Es indudable que el tercer milenio ha obligado a fuertes e importantes cambios en el mundo artístico en general, quizá porque han sido también simultáneos a los múltiples sucesos originados en los diversos contextos históricos y sociales. Debemos recordar que existe una tendencia natural a valorar los aspectos del pasado con razonamientos del presente, y que esto puede llevarnos a caer en errores de juicio o falsas apreciaciones a la hora de enfrentarnos a la música actual, al escucharla para comprenderla y valorarla de forma coherente y razonada.

Sin pretender entrar, por el momento, en la confrontación planteada, un hecho incuestionable es que la música es fruto de una determinada organización de los diversos elementos sonoros que la constituyen; organización que conlleva, obligatoriamente, un acto volitivo y consciente del músico, que es capaz de manejar los mencionados elementos sonoros y de una manera objetiva, técnica y científica, producir un determinado mensaje musical. Así, la música adquiere una expresión concreta, que puede ser comprendida, provocando una interacción, como siempre ha sucedido a lo largo de la historia en cualquier época, lugar, género o estilo musical, entre compositor, intérprete y oyente. Es por esto que la *creación* y la *recreación*, la composición y la ejecución, necesitan forzosamente de la presencia de un público, lo que hace que la música siempre haya tenido una función social.³⁵⁶

Una de las conclusiones que se desprenden de nuestro trabajo de investigación es, más que una demostración científica, un acto de justicia histórica, ya que, desde estas páginas, reivindicamos una nueva y acertada consideración por parte de la generalidad del mundo académico musical en la catalogación realizada hasta la fecha respecto al Jazz. Hemos aportado, mediando datos objetivos y científicos, extraídos en su mayor parte de las transcripciones de las grabaciones seleccionadas y de su análisis, que el Jazz puede y debe ostentar el rango de música elaborada, *complicada*, con unos elementos constitutivos comunes al tronco evolutivo occidental, aunque con un desarrollo personal y específico. Es decir, que se le puede considerar como *música culta* porque cumple con todos estos requisitos, motivo que justifica, sobradamente, que su estudio pertenezca al campo de la Musicología y no al de la Etnomusicología, dentro de las músicas urbanas, tal y como es su situación actual.

No sólo queremos insistir en que el Jazz merece la categoría de *música culta*. Nos atrevemos a ir más lejos e, incluso, afirmamos, que existen épocas y fases de su pasado que, tras la evolución experimentada en el tiempo, pueden recibir perfectamente el término de *Jazz Clásico*. Es decir, ya tiene su propia historia, construida a través de la obra

³⁵⁶ HUIZINGA, J. (1972): *Homo ludens*. Madrid: Alianza, p. 210

de sus intérpretes y compositores, de la evolución e influencias y de los distintos elementos que integran esta música, y que cuenta con distintas etapas, desde las primeras manifestaciones, a principios del siglo XX, pasando por la Era del Jazz en los años 20, el *Swing* en los 30, la posterior aparición de los diferentes estilos: *Bebop*, *Cool*, *Hard*, *Free*, *Fusion*... hasta las constantes fusiones y nuevas vertientes dadas en el momento actual.

Todas estas argumentaciones nos vuelven a remitir a la idea principal: la necesidad y la conveniencia de establecer, con fundamentos científicos apropiados, una nueva ciencia musical que bien podría recibir el nombre de *Jazzología*. Esta nueva ciencia epistemológica en torno al Jazz, estaría constituida por un diverso conjunto de disciplinas académicas, con rigor científico y específico, dedicadas a realizar un estudio y análisis sólido sobre las distintas manifestaciones jazzísticas y sus influencias y repercusiones a lo largo de la historia musical occidental (por extensión nos referimos también al mundo cultural estadounidense) del siglo XX, ocupando un lugar en centros de educación musical superiores.

Consideramos que, en la medida de nuestras posibilidades, a lo largo de toda la investigación desarrollada y que ha quedado recogida en el presente trabajo, hemos conseguido demostrar que la esencia y la personalidad del Jazz indican la inmensa magnitud que tiene como arte, sin necesidad de comparaciones con la *música clásica* o cualquier otro tipo de expresión musical, en un intento de obtener su ascenso para situarse al mismo nivel y categoría de aquellas. Al Jazz lo avala su propia tradición histórica, el alto nivel estético musical logrado, constituyendo su mejor garante el haber demostrado, sobradamente, su capacidad inherente de obligar a compositores e intérpretes a desarrollar al máximo la creatividad musical.

Siguiendo con la exposición de las conclusiones que se desprenden del trabajo llevado a cabo, queremos plantear una reflexión sobre el enfrentamiento mantenido, durante mucho tiempo, entre los conceptos y prácticas musicales referentes a improvisación y composición. Tradicionalmente, se ha entendido y considerado a la improvisación como

cierta habilidad musical asociada a un desarrollo de la técnica, fuertemente vinculada a la tradición jazzística y, hasta cierto punto, infravalorada por no concedérsele la posesión de la inspiración, algo que tradicionalmente caracteriza al arte musical. A todo esto se añade el hecho de que se tiende a asociar la improvisación al Jazz, casi como si fuera un sinónimo del mismo. En el lado opuesto, la concepción de la composición como la máxima característica que determina la expresión del arte sonoro, por conjugar y elevar al máximo no sólo la técnica, sino también la estética, siendo el concepto que define toda aquella música que pertenece a la órbita de la considerada *culta*.

Por nuestra parte, consideramos que el mencionado enfrentamiento entre los conceptos de improvisación y composición son un reflejo de la dialéctica de dos posturas antagónicas sobre la consideración de la Música, que se establece y mantiene en las dos grandes ciencias que la estudian, la Etnomusicología y la Musicología, consideradas por algunos como disciplinas opuestas en determinados aspectos, ya que el rango concedido a la Musicología (estudio de toda la trayectoria histórica de la *música culta de la tradición occidental*) suele ser estimado superior y de más prestigio que el otorgado a la Etnomusicología (la “Cenicienta” de los estudios musicales, por centrar su investigación en las músicas folklóricas y populares, las músicas urbanas y todas aquellas de tradición oral y no escrita). Es ésta también una dialéctica que establece confrontaciones, ya que forja distintas categorías entre técnica y estética, olvidando que ambas acciones deben actuar y participar unidas, por estar obligadas a concurrir de forma conjunta en la creación artístico – musical, ya que son dos categorías inherentes, necesarias y que deben estar presentes en la materialización del arte sonoro.

Quizás un motivo del conflicto establecido entre ambas disciplinas, impidiendo, hasta el momento, la entrada del Jazz dentro de la esfera de la *música culta*, puede que se deba a la propia epistemología científica que, tradicionalmente, ha configurado a la Musicología clásica. Probablemente sea ésta la que deba introducir cambios e innovaciones, sobre todo a la hora de estudiar y analizar las músicas del momento presente, admitiendo y haciendo propios los recursos que nos ofrecen las nuevas tecnologías, en un esfuerzo por adecuarse

a los tiempos modernos, abandonando cierta postura involutiva, aferrada al pasado en lo referente a métodos de investigación y empeñada en la pretensión de que sea el género o estilo musical objeto de análisis el que se adapte a su metodología de estudio. Pensamos que este proceso debería ser a la inversa, siendo la ciencia la que se adelante a los producciones artísticas y se amolde, en todas sus circunstancias y condicionantes, a los tiempos presentes.

Regresando al concepto central que ha conducido nuestra investigación, la improvisación, podemos asegurar que la forma de improvisar depende de la originalidad y competencia del músico, ya sea improvisando sobre una melodía ligada a una progresión armónica previa o desarrollando más libremente su propia musicalidad y creatividad. Un improvisador competente posee un dominio profundo y muy arraigado del vocabulario musical jazzístico, obtenido por un conocimiento total de la tradición, a la que es capaz de incrementar e innovar, de posibilitar que se desarrolle, gracias a su propia habilidad y musicalidad.

Por tanto, es una conclusión muy probable y plausible el hecho de que el improvisador jazzístico tuvo a su favor el poder disponer de un factor que consiguió elevar la improvisación de mera técnica a la categoría de arte: la aparición de unas nuevas estructuras musicales que eclosionaron en la consolidación de un nuevo lenguaje musical, propio y específico del Jazz, conformado bajo los auspicios de unos condicionantes muy particulares y tremendamente novedosos en la Historia de la Música, entre los que destaca la aparición del fonógrafo y la consiguiente producción y distribución masiva de obras musicales como objeto de consumo.

Hemos demostrado sobradamente la existencia de ese nuevo lenguaje musical específico y muy elaborado, tanto artística como técnicamente, vinculado a la improvisación jazzística, que fue capaz de alcanzar un nivel de sofisticación como jamás había existido anteriormente en el devenir histórico musical en el campo de la improvisación. Por tanto, defendemos que la improvisación tiene pleno derecho a ser considerada una categoría

artística, ya que su realización práctica supone creación, por muy abstracto que sea su soporte (el material sonoro) y lo tremendamente efímero de su esencia (al no quedar registrada en una partitura). Además, la improvisación entendida como una vinculación a la creación instantánea y momentánea, no carente de formación musical específica previa ni de ciertos patrones en los que sustentarse, es algo que repercute positivamente en la legitimación del Jazz como arte musical culto. En el Jazz existe improvisación y existe composición; es decir, se posee la técnica requerida y se es capaz de materializarla en una expresión artística.

Siguiendo con nuestras conclusiones finales, otro tema a tratar es todo lo referente a los aspectos armónicos incluidos en las transcripciones realizadas. Respecto a éstos, podemos concluir que la frescura innovadora con la que los músicos asociados al movimiento jazzístico trataron al sistema armónico en general, ya fuese para componer nuevas piezas o para arreglar o transformar las ya existentes, se debía, generalmente, a una falta de contacto directo con la evolución armónica de la tradición europea clásica, afirmación que, de ninguna manera, debe ser entendida como un lastre, sino, antes bien, como una liberación creativa original y propia de los *jazzmen*.

La fe en las capacidades de apreciación auditiva, en la educación y expresión, partiendo del desarrollo del oído, unido a una búsqueda visceral en la expresión de emociones, algo que había desaparecido hacía tiempo del espectro sonoro calculado de la música académica, propició un nuevo sonido, una evolución y una nueva perspectiva de horizontes armónicos; precisamente cuando la tonalidad occidental se encontraba varada, desechada por el mundo clásico, que había buscado en series sistemáticas de doce sonidos su personal camino de expresión sonora y, tras agotarlo, se encontraba de nuevo en un callejón sin salida.

Pero debemos recordar que esa emancipación armónica jazzística no se produjo en la franja temporal concerniente a nuestra investigación. Las armonías usadas en la *Era Swing* y en el *Bebop* no eran ni inéditas ni exclusivas del Jazz, aunque sobre ellas se comenzó a

desarrollar su vocabulario armónico. En un primer momento, a través de la línea individual melódica mediante las improvisaciones que tomaban como base a esas estructuras armónicas. Paulatinamente, esas improvisaciones fueron expandiendo el marco armónico, que ya no podía albergar las innovaciones melódicas y, en consecuencia, armónicas, que el propio lenguaje de la improvisación estaba generando.

La actualidad nos ha regalado una nueva visión histórica que hemos denominado la *perspectiva tecnológica de las artes*. El inicio de esta nueva visión enlaza con la consolidación del fonógrafo y la producción industrial de discos en cadena. Volvemos a insistir que, precisamente cuando termina nuestra época de estudio, en 1945, es cuando las nuevas producciones jazzísticas elevan su nivel artístico gracias al desarrollo de las dificultades técnicas requeridas, habiendo alcanzado la madurez suficiente para dejar atrás su estatus de música popular e introducirse en el mundo de la música culta. Ni que decir tiene que este salto cualitativo vino determinado por la creatividad *improvisatoria* que desarrolló otro nuevo concepto: el del solista moderno. Éste se vio ayudado por los cambios producidos (tecnológicos, sociológicos, educativo – musicales...) gracias a la labor difusora realizada por los programas de radio y la comercialización de la música grabada, que repercutieron en una cierta *educación musical* del gran público, así como en el desarrollo auditivo de este tipo de público, que comenzaba a ser capaz de comprender esta nueva música.

A partir de la década de los años 20 del pasado siglo, la aparición del fonógrafo y su tremendo desarrollo, junto con la radiodifusión y sus programas comerciales, permitieron el inicio de un proceso de auto – didactismo, tanto en los propios músicos como en el público. Entre las consecuencias directas que tuvo el fácil acceso a la música grabada podemos destacar algunos aspectos de una tipología variada. En primer lugar, de tipo comercial, ya que llevaron al establecimiento de las empresas discográficas. Así, comenzó a generarse una nueva industria que incidió de pleno en un sector de la economía, ya que no sólo creó nuevos puestos de trabajo, sino que exigió un alto nivel de profesionalización y generó riqueza. Por otra parte, permitió una difusión musical a todos los estratos de un

amplísimo espectro de público, sin distinción de nivel cultural, posición económica, edad o cualquier otro factor que pudiera ser excluyente. Su misión, dejando a un lado los aspectos económicos y lucrativos (que los tuvo) fue, principalmente, la de dar a conocer todo tipo de músicas (géneros, estilos, obras, músicos, intérpretes), realizar una educación auditiva, hasta cierto punto inconsciente, pero que llenaba, en parte, el vacío existente en la época referido a la escasa presencia de una educación musical reglada dentro del sistema educativo, así como en ir creando lentamente un juicio estético – musical entre las masas. Es cierto que todos estos factores positivos tuvieron como contrapartida negativa el establecimiento de la producción de determinados estilos musicales, destinados a satisfacer la demanda propia de la *cultura del consumo*, marcados exclusivamente por fines lucrativos por encima de la producción y difusión de obras que pudieran tener mayor calidad artística pero que no fueran fácilmente vendibles.

Por último, recordar la tremenda repercusión que esta difusión de la música grabada tuvo entre los propios músicos, ya que se produjo una expansión de todas las tendencias musicales que se estaban realizando a nivel mundial, rompiendo las barreras de las limitaciones temporales y geográficas, sobrepasando las fronteras espaciales e incluso permitiendo escuchar música más allá de la asistencia a conciertos en directo o a *Jam Sessions*. Esta difusión de la música grabada facilitó e impulsó enormemente el autodidactismo de los propios músicos, ya que mediante la audición reiterada de determinadas obras grabadas, pudieron generar nuevas ideas, perfeccionar técnicas que ya poseían, ampliar horizontes con las aportaciones que les llegaban de las músicas realizadas por otros. Y, lógicamente, también tuvo sus repercusiones en el campo de la improvisación, ya que fue aumentando el conocimiento y la ampliación de la misma gracias a la consolidación y creación de nuevos *standards, tunes, voicings*... Hubo una rápida evolución en la producción de los músicos que empezaron a desarrollar un vocabulario *improvisatorio* específico, una nueva estética, nuevos procesos creativos, junto con una revalorización y renovada conciencia de su autoestima personal al considerarse, finalmente, artistas.

En el aspecto estrictamente analítico de toda la investigación, constituido por el corpus de transcripciones realizadas y analizadas, englobadas en su correspondiente contexto social, cultural y musical, ha arrojado una ingente cantidad de información clarificadora sobre los elementos melódico – armónicos más destacados y utilizados en el periodo cronológico seleccionado, así como de otros elementos constitutivos del lenguaje de improvisación jazzística relacionados con aspectos rítmicos y estilísticos. Los recursos utilizados por los *jazzmen* de la época se han visto reflejados en las partituras generadas. La superposición de las conclusiones desprendidas de cada uno de los tres bloques que configuran el Capítulo específico han revelado la tendencia estilística y la dirección en la manera de improvisar en este periodo, convirtiéndose en un fenómeno holístico integrado y generado por los propios músicos analizados, a través de cuyos ojos, oídos y corazones hemos leído, definido y comprendido el desarrollo del arte de improvisar, del arte del Jazz. Encontramos desde los inicios un vocabulario repleto de elementos provenientes del *blues*, fundamentalmente basado en la aplicación de la escala *pentatónica* y de la variación conocida como escala de *blues*, tratándose ésta última de una *pentatónica* menor con una nota añadida que enlaza la cuarta con la quinta por medio del semitono contenido entre ambos intervalos. Esta escala, aplicada sobre el sexto grado de la tonalidad mayor o sobre el primero de la menor, deriva en la aparición de una doble tercera, mayor y menor, sobre la tríada construida a partir de la tónica. En el caso de los vientos y de instrumentos con mayor flexibilidad tonal que el piano, este acceso se suele plantear en forma de *glissando* o de *sforzando* melódico, buscando sonoridades menores al medio tono, probablemente debido a la existencia de estas realidades tonales ajenas a la división temperada e igualitaria de la octava natural de la música de Occidente y presente en músicas de raíz más próximas al contexto africano. Este tipo de recursos aparecen de forma más o menos estable, observándose un ligero descenso de los mismos en la etapa final de nuestro estudio, puede que debido a la paulatina *intelectualización* de los recursos y aplicaciones utilizados por los músicos conforme se aproximaba el inicio del *Bebop*.

La presencia de cromatismos es otro elemento persistente en las piezas analizadas. Inicialmente, hemos observado la tendencia al trazado de sucesiones cromáticas

ascendentes y descendentes de dos, tres o incluso más notas, cuya función como enlace parece estar perfectamente integrada y asimilada por los músicos desde el principio del eje cronológico marcado, buscando embellecer y dotar de mayor interés al discurso musical planteado en el seno de las improvisaciones. Hemos observado también una creciente estilización del uso de estos cromatismos, apreciando, conforme avanzamos en el estudio, el surgimiento de otra tendencia de uso por aproximación, consistente en el acceso a tonos fundamentales de la armonía a través del semitono inmediatamente superior o inferior, independientemente de la cualidad diatónica sobre la que se producen. Esta aplicación pone de manifiesto la intención de reforzar ciertos pilares tonales a la vez de embellecerlos, así como la concienciación por parte de los músicos de cuáles eran los elementos más importantes sobre los que se sustentaba la armonía. El uso de aplicaciones más o menos complejas, con bastantes cromatismos, basadas en la superposición de escalas o tríadas, también muestra la estilización y selección del material cromático, en lo que podríamos denominar un paulatino abandono de cromatismos gratuitos para comenzar a emplearlos de forma concreta, dirigida y estilizada, sentando una de las bases sobre las que reposa gran parte del vocabulario de improvisación jazzística que alcanzó su madurez durante la posterior etapa, el *Bebop*.

El uso reiterado de ciertas sonoridades no diatónicas tiene bastante en común con la tendencia previamente expuesta. La aparición de las extensiones b9 (b2) y b13 (b6) de forma habitual sobre los dominantes, parece provenir de una tendencia estética por sonoridades que generan cierta tensión pero que, de algún modo, se solidificaron en el vocabulario de los músicos del momento. Poco a poco, su uso aislado se fue reduciendo hasta ser prácticamente sustituidas por la superposición de escalas u otro tipo de estructuras más complejas en las que estaban incluidas. Aún así, en ciertos pasajes conformados por un dominante y su consiguiente resolución, se pueden percibir con claridad trazos melódicos no contenidos en escalas o tríadas y en los que aparecen estas notas aisladamente, lo que nos indica que los músicos continuaron utilizando estas sonoridades, así como las menos inestables 9 (2) y 13 (6), aunque de forma más puntual.

La constante aparición de dominantes secundarias en las armonías de los temas populares sobre los que se desarrolló este arte *improvisatorio* jazzístico hizo que los músicos tuvieran que adaptarse a las bases sobre las que improvisaban. Para ello, la utilización de las escalas menor *melódica* y menor *armónica* o de alguno de sus modos ha sido una constante durante todo la investigación; y es algo que se mantuvo en etapas posteriores a nuestro estudio en la improvisación jazzística.

Los planteamientos manifiestamente cerebrales en torno a la improvisación destacan, de manera evidente, en la utilización de material simétrico en el vocabulario *improvisatorio*. De este modo, la escala de tonos, la escala *disminuida* (tono – semitono) e incluso escalas con aire oriental, han aparecido en nuestros análisis de determinados solos incluidos en las transcripciones realizadas. El caso de la escala *disminuida*, destaca especialmente en la obra de los guitarristas; también hemos encontrado estas aplicaciones dentro del espectro pianístico y su uso un poco más exiguo en el caso de los vientos. Esta escala es fundamentalmente representada en su forma de arpeggio, cuya simetría facilita su utilización, especialmente, y como ya hemos mencionado, en instrumentos cuya naturaleza también es simétrica. Su uso en forma de escala es mucho menor, apareciendo casi exclusivamente en los trabajos de los pianistas más avanzados. Es precisamente en su obra donde aparece una avanzada aplicación de superposición de la tríada mayor construida sobre la b13 del dominante durante el tiempo armónico del propio dominante. Las extensiones producidas por este recurso serían 3, b13 y b9, pero la conjunción de los tres elementos en forma de tríada hacen que el magnetismo inherente a dicha estructura triádica genere una interesante tensión, más propia de tiempos futuros que el del que nos ocupa.

La escala de tonos, introducida en la esfera jazzística gracia a obras como *Octopus* de Red Norvo (1933) o *Queer Notions* de Coleman Hawkins (1933), disponía de su propio espacio en el vocabulario jazzístico antes del inicio de nuestra investigación. Su planteamiento, en forma de escala, no es demasiado recurrente, con un paulatino descenso en su utilización conforme avanzaba el tiempo a favor de otras aplicaciones más modernas como el

sustituto de tritono. Sin embargo, la superposición de la tríada aumentada del dominante sobre el propio dominante fue un recurso muy utilizado, especialmente durante los años correspondientes al primer bloque de estudio, aunque su uso también se vio reducido conforme surgían nuevos recursos y establecían, consolidándose, con el transcurrir los años.

La integración en el discurso *improvisatorio* de arpeggios de séptima iniciados en la propia séptima es un recurso firmemente establecido durante la etapa del *Bebop*. Sin embargo, no queda tan claro cuándo se inició, aunque Owens lo señala como uno de los elementos que el *Bop* heredó de los solistas del *Swing*. Este recurso está presente en todos los bloques analizados, incluyendo ejemplos tempranos en músicos de corte conservador como, por ejemplo, Henry “Red” Allen. Por tanto, su aplicación parece haberse asentado antes de 1935 y se mantuvo e incluso aumentó progresivamente en la década comprendida entre 1935 y 1945, para acabar instalándose, de forma definitiva, en el periodo posterior.

Esta última aplicación presenta la característica de que, independientemente del contexto armónico en el que se desarrolle, la séptima desde la que arranca es mayor, ignorando la cualidad y estructura del acorde de partida. Existe, pues, entre esta aplicación y el uso de cromatismos por aproximación, ciertos puntos de contacto, utilizando la proximidad tonal para resaltar la tónica, tono fundamental del acorde sobre el que se plantea el arpeggio. Del mismo modo, la superposición de séptimas mayores en la melodía sobre séptimas menores en la base armónica, especialmente en acordes menor séptima, aparece en forma de floreos sobre la tónica, generando una tensión que vuelve a poner de manifiesto la reelaboración del material cromático por parte de los solistas del periodo.

Pero sin duda, el elemento más utilizado y desarrollado durante este periodo fue el sustituto de tritono. A pesar de ser pieza básica en el vocabulario de Coleman Hawkins, a quien generalmente se le asocia, la realidad es que en el primer bloque del Capítulo III ya lo encontramos instalado en el vocabulario de los pianistas. Puede que a Hawkins se le

atribuya el haberlo llevado al mundo de los vientos y haberlo popularizado a través del gran éxito que obtuvo su versión de *Body and Soul* para *Bluebird* el 11 de octubre de 1939. Pero el recurso, como hemos podido observar a lo largo del análisis, ya estaba siendo utilizado con anterioridad. A partir de la mencionada grabación, y en los años siguientes, hemos observado un notable incremento en el uso de la aplicación en cualquier tipo de instrumento. Este aumento ha derivado también en la aparición de variaciones y de distintas interpretaciones en cuanto a la utilización del mismo.

Distinguimos, fundamentalmente, entre dos formas básicas de aplicación: a modo de escala por una parte y a modo de arpeggio por otra. A nivel escala, se han observado líneas más completas que han sugerido un planteamiento *jónico* así como otro planteamiento *mixolidio*, contruidos ambos sobre la fundamental del sustituto. La segunda opción es más habitual, aunque la tendencia a experimentar y a asentar esta aplicación llevó a los músicos del periodo a probar distintas posibilidades. También en el concepto de escala del sustituto encuadramos la aparición de notas que no conforman ninguna estructura reconocible, pero que, dada la inercia estilística y la intención con la que esas notas son posicionadas en el tiempo, suenan afines a esta aplicación. También han aparecido, de forma más puntual, la superposición de la escala *pentatónica* mayor del sustituto sobre el dominante, incluso integrando alguna extensión extra, como la segunda (9).

En cuanto al planteamiento más cercano al concepto de arpeggio, además de la clásica tríada, hemos observado la superposición de distintas estructuras, como acordes de séptima, de séptima y novena e incluso tríadas y acordes de séptima mayor con sustituciones de segunda. Otro ejemplo de planteamientos avanzados en el entorno del sustituto es la superposición de la tríada menor del b9 del dominante, lo que supone la aplicación de las extensiones b7 y 9 de la tríada del sustituto, aunque ésta aparece mayormente en el ámbito de los pianistas. Todo este tipo de interpretaciones se hicieron más habituales a partir de 1940, cuando la repercusión de la grabación de Hawkins comenzó a influenciar estilísticamente a sus contemporáneos. En cualquier caso, el sustituto de tritono ya era usado por los pianistas a mediados de la década de los 30, por

lo que su posterior difusión y consolidación en otros instrumentos parece estar motivada por el excelente discurso musical de *Bean* de 1939.

También es muy destacable un elemento que se desprende del planteamiento *mixolidio* de la sustitución de tritono. La aparición, en años posteriores, de la superposición de la escala *alterada*, consistente en ejecutar las notas correspondientes al séptimo modo de la escala menor melódica (*superlocrio*) sobre el dominante, hace pensar en su más que probable conexión con el sustituto de tritono. La escala *alterada* presenta una estructura muy similar a la del *mixolidio* del sustituto, diferenciándose tan solo en la nota de origen, 1 (8) en caso de la *alterada*, 7 (o b1) en el del *mixolidio*. Conforme avanzamos a través de los años relativos a nuestra investigación, observamos una creciente inquietud por buscar sonoridades incluidas en ambas escalas, hasta llegar a un punto, en los últimos años, en los que se hace difícil discernir si la aplicación usada es el sustituto de tritono o una aplicación temprana de la mencionada escala *alterada*. Aun así, pensamos que lo que hemos encontrado en los años analizados es una progresiva estilización de la superposición del *mixolidio* del sustituto de tritono, llegando a su extremo en la versión de 1942 de Charlie Parker. Además, opinamos que la aplicación de la escala *alterada*, de gran importancia en el vocabulario de improvisación del Jazz moderno, surgió a raíz del uso, evolución y estilización del sustituto de tritono. Esta gestación se produjo durante el periodo que ocupa nuestra investigación, encontrando, probablemente, el momento final de su asentamiento durante la época del *Bebop*.

El sustituto de tritono siempre se ha considerado como una marca definitoria del *Bebop*, cuando, como hemos observado, se venía desarrollando desde épocas previas. Sin embargo, existió una función que convivió con ésta última, siendo también muy utilizada y rara vez reflejada en obras especializadas sobre el periodo. Se trata de la superposición de la tríada del sexto grado bemol sobre el dominante. Esta función aparece por primera vez en nuestro estudio en 1938, a cargo de Roy Eldridge. A partir de ese momento, no es difícil hallarla integrada en el vocabulario de otros músicos del periodo, por lo que independientemente de haber sido su creador o de haber sido el primero en emplearla,

dato del que lógicamente no disponemos, Eldridge la popularizó a través de sus actuaciones y grabaciones y se convirtió en uno de los recursos más destacados del periodo. Del mismo modo, la superposición de la tríada del cuarto grado menor y de la escala natural menor construida sobre esta nota también ha sido observada en momentos puntuales de la obra del trompetista, adelantando un recurso (la *menorización* del cuarto grado) que pese no haber calado del mismo modo que la previamente mencionada en el vocabulario de improvisación jazzística, gozó de gran popularidad en años posteriores en otros estilos musicales como el Pop y el Soul.

En una nueva muestra del proceso de *intelectualización* al que estaba sometido el lenguaje de improvisación del Jazz, observamos la utilización en momentos puntuales de escalas con estructura y sonoridad oriental, como es el caso de la clarísima aplicación de la escala *in sen* en la obra de Hawkins. El uso de este tipo de escalas está generalmente asociada a momentos posteriores de la historia del Jazz, pero de nuevo el hallazgo de este tipo de elementos en esta época concreta legitima a este *periodo escondido*, tras las luces y el glamour del *Swing*, como manantial del que fluirían muchas de las aplicaciones desarrolladas más adelante en el ámbito de la improvisación jazzística.

Este trayecto a través de *Body and Soul* también nos ha permitido observar la consolidación de ciertas secciones o *liks*, en un proceso que puede ser entendido como la solidificación o estratificación de determinados segmentos melódicos que pasan a formar parte del vocabulario de la improvisación. Es el caso de la transición modulante de la sección A a la B, en la que Eldridge, desde la oscura primera versión de 1938, traza un contorno melódico que repetirá en todas las ocasiones posteriores en las que dispone de un solo con la segunda parte a doble tempo, que son la mayoría de las registradas en ese periodo. Esta frase no sólo es repetida por él mismo, sino que también la encontramos en las versiones producidas por Charlie Parker. Este pequeño detalle muestra claramente el papel determinante de las nuevas tecnologías en la aparición, transmisión y estilización del nuevo lenguaje de improvisación jazzística, erigiéndose como un potente recurso que elevó el nivel creativo de los intérpretes de la época.

Este análisis también nos lleva a reflexionar sobre la diferenciación de concepto y de avances entre los pianistas y el resto de instrumentistas implicados en la elaboración del nuevo vocabulario. Los pianistas, gracias al control armónico casi absoluto de las piezas que ejecutaban (dadas las características formales y estructurales de su instrumento), fueron los primeros en introducir ciertos elementos, especialmente de sustitución, que luego fueron transmitiéndose al resto de instrumentos, en su inmensa mayoría monofónicos. La dificultad de éstos fue conseguir un fraseo lo suficientemente convincente y específico para dar a entender las aplicaciones tratadas sin contar con la superposición vertical de sonidos. En este sentido, se podría hablar de un trazado horizontal de la armonía, para lo que estos músicos tuvieron que aprender a usar ciertos elementos tonales de peso en momentos específicos del compás. Así, podemos concluir que los pianistas tenían un concepto armónico más avanzado, en parte proveniente de un contexto más compositivo que de improvisación, y que los vientos y demás instrumentos monofónicos (parcial o completamente) absorbieron esos conocimientos y adaptaron las melodías a niveles de altura, ritmo y localización en el compás para que el oído humano interpretara esa secuencia melódica como una superposición armónica, siendo éste uno de los hechos más relevantes que se deducen en el marchó cronológico de nuestra investigación.

Finalmente, y sin ánimo de generar un listado de los músicos analizados con sus contribuciones detalladas, sí queremos destacar aquellos que jugaron un papel determinante en esta transición estilística, parapetada por el magnetismo historiográfico del que gozó el *Swing*. En primer lugar, los pianistas, tal y como hemos comentado en el párrafo anterior, atesoraban un concepto más profundamente arraigado en la armonía, ofreciendo una vertiente más vertical de la misma y fundamentada en el concepto de acorde. En este sentido, Art Tatum fue una de las referencias del periodo, con un gran impacto sobre sus contemporáneos, independientemente del instrumento principal de éstos. En lo relativo a los vientos, podemos destacar la existencia y convivencia de dos generaciones de músicos entre cuyos recursos se construyó el vocabulario que

eclosionaría en el *Bebop*. De la generación más antigua, conformada por músicos nacidos en torno al año 1910, los más avanzados fueron Coleman Hawkins y Roy Eldridge, quienes llegaron a esta etapa en plena madurez musical y cuyas aportaciones melódico – armónicas fueron determinantes para forjar los fundamentos del nuevo estilo. La otra generación, compuesta por músicos nacidos en torno a 1920, también tuvo su papel transicional, engarzando la perspectiva relativamente más clásica de los músicos ya mencionados con el nacimiento del *Bebop*. En ella encuadraríamos a Charlie Parker y a Dizzy Gillespie, pero entendidos como figuras de transición previas al *Bop*, despojados de la aureola divinizada proporcionada por la gran atracción que, tradicionalmente, la historiografía ha sentido por ellos, tal y como se refleja en la admiración demostrada por la mayoría de músicos, musicólogos y aficionados. Por ello, reivindicamos desde estas páginas la necesidad de una reconsideración de los primeros años de actividad de los citados Parker y Gillespie, ya que antes de sellar su época, el *Bebop*, se iniciaron en el *Swing*, etapa igualmente interesante e importante para el desarrollo de la historia de la improvisación: la historia del corazón del Jazz.

Como última reflexión, a nivel analítico, nos gustaría ofrecer la perspectiva de un cambio de tendencia en el uso del material cromático. La paulatina desaparición de usos cromáticos *gratuitos* a lo largo del estudio pone de manifiesto cómo el estilo fue cambiando durante nuestra década en un esfuerzo consistente en ordenar el material cromático, en dar un sentido cerebral a las notas ajenas a la realidad diatónica por medio de la aplicación de escalas y acordes a través de la superposición. Este nuevo orden en la comprensión y utilización de los cromatismos desembocó en los planteamientos estéticos del *Bebop* y de la madurez del vocabulario de la improvisación jazzística, la cual cristalizó en un fraseo y una elección de sonoridades característico que aún hoy conserva frescura y vigencia, además de avanzar hacia un prometedor horizonte de sonidos futuros y expresión compleja de ideas musicales, concediendo gran importancia a cada una de las doce notas disponibles en la división europea de la octava de gran importancia, liberándose, en su vuelo melódico, de las cadenas que las unen a elementos estrictamente diatónicos.

Algunas posibles líneas de investigación que se desprenden del trabajo realizado en la presente tesis doctoral y que pueden abrir nuevos horizontes para profundizar en diversos aspectos del fenómeno jazzístico, podrían ser las que citamos a continuación. Por ejemplo, sería muy interesante realizar un estudio en profundidad, un compendio, sobre la improvisación, su desarrollo y evolución en la historia del Jazz, por ser algo inexistente y muy necesario para cualquier investigación histórico – jazzística. Además, de los frutos cosechados en este trabajo sería inevitable la obtención de un nuevo término que acuñase, con una personalidad plena, los diferentes aspectos relativos a la improvisación jazzística, contribuyendo, de esta forma, a darle la reclamada entidad como elemento característico del Jazz, al tiempo que marcaría las diferencias que pudieran establecerse con otras formas de improvisación, en otras épocas y en otros géneros musicales.

El término *improvisación* proyecta grandes posibilidades investigadoras si se continúa con la línea metodológica que hemos iniciado al sustentar nuestro proyecto en transcribir las grabaciones seleccionadas para ser analizadas posteriormente. Entre el amplio espectro de fundamentos a investigar que nos ofrece la mencionada metodología, queda pendiente, por citar algunos, el establecer unas sólidas vinculaciones y conexiones entre la improvisación y el solista, sus mutuas interdependencias, así como los desencuentros producidos entre ambos.

En esta misma dirección metodológica, también sería interesante abordar el estudio individualizado y centrado en solistas concretos, además de en su capacidad o incapacidad de improvisar, a través del rastreo, transcripción y análisis de solos correspondientes al mismo *standard*, efectuados en distintos momentos temporales. De este modo, obtendríamos una perspectiva mayor sobre el fenómeno del improvisador y su conexión con el de solista, con la pretensión de delimitar claramente el grado de influencia de cada uno de ellos en el ámbito jazzístico.

Finalmente, otra posible línea de investigación futura podría consistir en analizar cómo se fueron produciendo los cambios en la percepción auditiva y en el juicio estético del

público, observando los diferentes condicionantes provocados por la tremenda incidencia que tuvo la expansión de la cultura musical gracias a la difusión realizada por los nuevos medios de comunicación de masas, herederos directos y dignos del primitivo fonógrafo, durante el periodo de entre guerras y la II Guerra Mundial, así como la influencia de la radiodifusión y sus conexiones con la sociología musical durante la Guerra Fría.

Estas son sólo algunas de las líneas de investigación que hemos intuido durante el desarrollo de esta tesis y que han aparecido claramente tras redactar las conclusiones finales. Consideramos que todas ellas contribuirían a construir un conocimiento más amplio y general, cada una desde su propio objeto de estudio específico, añadiendo unas a otras sus pequeñas parcelas de conocimiento para ir completando, poco a poco, el múltiple mosaico que compone el Jazz.

Bibliografía y Discografía

BIBLIOGRAFÍA Y DISCOGRAFÍA

Bibliografía

- ABRAMS, M. (1973): *The Book of Django*. Compilación no publicada.
- ADAMS, W. P. (comp.) (1987): *Estados Unidos de América*. Madrid: Siglo XXI.
- ALPERSON, P. On Musical Improvisation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 1. (Autumn, 1984), pp. 17 – 29.
- ANDRÉS GALLEGO, J. (1978): *Historia del mundo contemporáneo*. Zaragoza: Librería General.
- ANDÚJAR, O. (2007): La construcción del personaje del músico de jazz en el cine norteamericano tras los atentados del 11-S. Trabajo de investigación no publicado. Instituto Universitario de Estudios Norteamericanos. Universidad de Alcalá.
- BAILEY, D. (1980): *Improvisation. Its Nature and practice in music*. Ashbourne: Moorland Publishing.
- BARCK, O. T. & BLAKE, N. M. (1947): *Since 1900. A History of the United States in Our Times*. New York: The MacMillan Company.
- BERENDT, J. E. (1962): *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BERGER, M., BERGER, E. & PATRICK, J. (1982): *Benny Carter: A life in American Music*. Metuchen: Scarecrow Press.
- BERGREEN, L. (1997): *Louis Armstrong, an extravagant life*. New York: Broadway Books.
- BERLINER, P. F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BLESH, R. (1949): *Shining Trumpets. A History of Jazz*. London: Cassell & Company Limited.
- BRADBURY, D. (2003): *Armstrong*. London: Haus Publishing.
- BROADBENT, P. (2003): *Charlie Christian. Solo Flight – The seminal electric guitarist*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.

- BROWN, L. B. "Felling my Way": Jazz Improvisation and its vicissitudes – A Plea for Imperfection. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts (Spring 2000), pp. 113 – 123.
- BROWN, L. B. Musical Works, Improvisation, and the principle of Continuity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 54, No. 4 (Autumn, 1996), pp. 353 – 369.
- BROWN, R. How Improvised is Jazz Improvisation? *Jazz Research Papers (NAJE)* 1981, pp. 22 – 32.
- BÜCHMANN – MØLLER, F. (2006): *Someone to watch over me: the life and music of Ben Webster*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BÜCHMANN – MØLLER, F. (1990): *You got to be original, man! The Music of Lester Young*. Connecticut: Greenwood Press.
- CAMERON, W. B. Sociological Notes on the Jam Session. *Social Forces*, Vol. 33, No. 2. (Dec., 1954), pp. 177 – 182.
- CHARTERS, S. B. & KUNSTADT, L. (1962): *Jazz. A History of the New York Scene*. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc.
- CHILTON, J. (2002): *Roy Eldridge, little jazz giant*. London: Continuum.
- CHILTON, J. (1999): *Ride Red Ride*. London: Continuum.
- CHILTON, J. (1990): *The song of the Hawk. The Life and Recordings of Coleman Hawkins*. London & New York: Quartet Books.
- CHILTON, J. (1989): *Who's who of Jazz. New & revised edition*. London: Papermac.
- COKER, J. (1964): *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1998): *Creatividad. El fluir y la psicología del descubrimiento y la investigación*. Barcelona: Paidós.
- DANCE, S. (1974): *The World of Swing*. New York: Charles Scribner's Sons.
- DANIELS, D. H. (2002): *Lester Leaps in. The life and times of Lester "Pres" Young*. Boston: Beacon Press.
- DAY, W. Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral perfectionism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts (Spring 2000), pp. 99 – 111.

DE JUANA LÓPEZ, J., & PRADA RODRÍGUEZ, J. (2002): *Historia do mundo Contemporáneo (1870 – 1945)*. Vigo: Servició de Publicacions da Universidade de Vigo.

DELANOY, L. (1993): *Pres. The Story of Lester Young*. Fayetteville: The University of Arkansas Press.

DELAUNAY, C. (1982): *Django Reinhardt*. New York: Da Capo Press.

DEVEAUX, S. (1997): *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Los Ángeles: University of California Press.

DEVEAUX, S. Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, Vol. 25, Issue 3, Literature of Jazz Issue (Autumn, 1991), pp. 525 – 560.

DEVEAUX, S. The Emergence of the Jazz Concert, 1935 – 1945. *American Music*, Vol. 7, No. 1, Special Jazz Issue (Spring, 1989), pp. 6 – 29.

DEVEAUX, S. (1985): Coleman Hawkins and Howard McGhee, 1935 – 1945. Tesis doctoral no publicada. University of California, Berkeley.

ECO, U. (2001): *La definición del arte*. Barcelona: Destino.

ELIE, L. E. An Interview with Wynton Marsalis. *Callaloo*, Vol. 13, No. 2. (Spring 1990), pp. 270 – 290.

ENGELHARDT, K. J. (2000): Musical and cultural factors in the musical development of young Charlie Parker As Demonstrated Through Transcriptions And Analysis Of The Improvised Solos of Young Charlie Parker With The Jay MCSHann Orchestra. Tesis doctoral no publicada, University of Pittsburgh.

ERENBERG, L. A. (1998): *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*. Chicago: University of Chicago Press.

FEATHER, L. (1949): *Inside Jazz*. New York: Da Capo Press.

FERAND, E. T. (1961): *Improvisation in Nine Centuries of Western Music*. Koln: Arno Volk.

FOHLEN, C. (1976): *La América anglosajona. De 1815 a nuestros días*. Barcelona: Labor.

FRASER, W. A. (1983): Jazzology: A Study of The Tradition in Which Jazz Musicians Learn To Improvise. Tesis doctoral no publicada. University of Pennsylvania.

- FRIEDWALD, W. (2002): *Stardust Melodies. A Biography of 12 of America's Most Popular Songs*. Chicago: Chicago Review Press.
- FUBINI, E. (1988): *La estética musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XIX*. Madrid: Alianza.
- GARCÍA MARTÍNEZ, J. M. (1996): *Del fox – trot al jazz flamenco. El jazz en España. 1919 – 1996*. Madrid: Alianza Editorial.
- GEORGE, P. (1983): *Panorama del mundo actual*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- GIDDINS, G. (1998): *The visions of Jazz. The First Century*. New York: Oxford University Press.
- GIDDINS, G. (1987): *Celebrating the bird*. New York: Beech Tree Books, William Morrow.
- GILLESPIE, D. & FRASER, A. (1979): *To be or not to bop*. New York: Doubleday & Company.
- GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- GITLER, I. (1985): *Swing to Bop. An oral history of the transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press.
- GITLER, I. (1974): *Jazz Masters of the forties*. Collier Books: New York.
- GRANDT, J. E. Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic. *African American Review*, Vol. 2. (Summer, 2004), pp. 303 – 322.
- HENTOFF, N. & MCCARTHY, A. J. (eds.), (1959): *Jazz: New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars*. New York: Rinehart.
- HERNÁNDEZ ALONSO, J. J. (2002): *Los Estados Unidos de América: Historia y Cultura*. Salamanca: Ediciones Almar.
- HOBBSAWM, E. (2007): *Historia del Siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- HOBBSAWM, E. (1998): *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*. New York: The New Press.
- HODEIR, A. (1956): *Jazz: its evolution and essence*. New York: Grove Press.
- HORMIGOS RUIZ, J. (2008): *Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad*. Madrid: Autor.
- HUIZINGA, J. (1972): *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- JENKINS, P. (1997): *Breve historia de Estados Unidos*. Madrid: Alianza Editorial.

JOHNSON – LAIRD, P.N. How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception*, Spring 2002, Vol. 19, No. 3, 415 – 422.

KIRBY, J. B. (1982): *Black Americans in the Roosevelt Era*. Knoxville: The University of Tennessee Press, p. 109.

LAFEVER, W., POLENBERG, R. & WOLOCH, N. (1986): *The American Century: a history of the United States since the 1890s*. New York: A.A. Knopf, cop.

LANZA, A. (1986): *Historia de la música, 12. El Siglo XX*. Madrid: Turner.

LESTER, J. (1994): *Too Marvellous for Words. The Life & Genius of Art Tatum*. New York, Oxford: Oxford University Press.

MACKENZIE, I. Improvisation, Creativity, and Formulaic Language. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts. (Spring, 2000), pp. 173 – 179.

MAGGIN, D. L. (2005): *Dizzy. The Life and Times of John Birks Gillespie*. New York: Harper Collins.

MARMANDE, F. & JOHNSON, C. The Laws of Improvisation, or the Nuptial Destruction of Jazz. *Yale French Studies*, No. 89, Drafts. (1996), pp. 155 – 159.

MARTIN, H. (2001): *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. London: The Scarecrow Press, Inc.

MCCARTHY, A. J. (1963): *Coleman Hawkins*. London: Castell.

MCCLELLAN JR., L. (2004): *The Later Swing Era. 1942 to 1955*. London: Greenwood Press.

MEYER, S. (ed.) (2004): *Dan Morgenstern. Living with Jazz. A Reader*. New York: Pantheon Books.

MIRVIS, P. H. Practice Improvisation. *Organization Science*, Vol. 9, No. 5, Special Issue: Jazz Improvisation and Organizing. (Sep.-Oct., 1998), pp. 586 – 592.

MORGAN, R. (1994): *La música del siglo XX: una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*. Madrid: Akal.

OWENS, T. (1974): Charlie Parker: Techniques of Improvisation, Vols. 1 & 2. Tesis doctoral no publicada, University of California, Los Angeles.

OWENS, T. (1995): *Bebop. The Music and Its Players*. New York: Oxford University Press.

PANASSIÉ, H. (1969): *Louis Armstrong*. París: Nouvelles Editions.

- PANASSIE, H. (1939): *Hot – jazz. Guía de la música swing*. Santiago: Editorial Ercilla.
- PAREDES, J. (coord.) (1999): *Historia Universal Contemporánea. Tomo II: De la Primera Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona: Ariel.
- PEPLOWSKI, K. The Process of Improvisation. *Organization Science*, Vol. 9, No. 5, Special Issue: Jazz Improvisation and Organizing. (Sep. – Oct., 1998), pp. 560 – 561.
- PERETTI, B. W. (1992): *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press.
- PORTER, L. (2005): *Lester Young*. Ann Harbor: The University of Michigan Press.
- PORTER, L. (1997): *Jazz. A Century of Change*. New York: Schirmer Books.
- PORTER, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- REDONDO, G. (1984): *Las libertades y las democracias, Historia Universal, vol. XIII*, Pamplona: Eunsá.
- REISNER, R. G. (1962): *Bird: The legend of Charlie Parker*. New York: Da Capo Press.
- RISJORD, N. K. (1985): *America: A History of the United States*. New Jersey: Prentice Hall.
- ROHM, J. W. (1974): Jazz Harmony, Structure, Voicing, and Progression. Tesis doctoral no publicada, The Florida State University School of Music.
- RUSSELL, R. (1973): *Bird Lives: The High Life and Hard Times of Charlie (Yardbird) Parker*. New York: Da Capo Press.
- SADIE, S. & LATHAM, A. (eds.), (2000): *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal.
- SAMUEL, C. (1966): *Panorama de la Música Contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- SÁNCHEZ PRIETO, S. (1995): *¿Y qué es la historia? (Reflexiones epistemológicas para profesores de Secundaria)*. Madrid: Siglo XXI de España.
- SANJEK, R. & SANJEK, D. (1991): *American Popular Music Business In The 20th Century*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- SARGEANT, W. (1946): *Jazz: Hot and Hybrid*. New York: E.P. Dutton & Company, Inc.
- SCHÜTZE, D. (2003): Der Jazzgitarrist Charlie Christian. Transkriptionen der Columbia Studioaufnahmen von 1939 bis 1941. Trabajo de investigación no publicado. Philosophische Fakultät I der Bayerischen Julius – Maximilian – Universität Würzburg.

- SCHULLER, G. (1989): *The Swing Era. The Development of Jazz, 1935 – 1945*. New York: Oxford University Press.
- SCHULLER, G. (1968): *Early Jazz. Its Roots and musical development*. New York: Oxford University Press.
- SHAPIRO, N. and HENTOFF, N. (eds.) (1956): *The Jazz Makers*. New York & Toronto: Rinehart & Company.
- SHAPIRO, N. & HENTOFF, N. (eds.) (1955): *Hear me talkin' to ya*. London: Peter Davies.
- SHIPTON, A. (1999): *Groovin' High. The Life of Dizzy Gillespie*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- SITKOFF, H. (1978): *A New Deal for Blacks*. Oxford: Oxford University Press.
- SLOTKIN, J. S. Jazz and its Forerunners as an Example of Acculturation. *American Sociological Review*, Vol. 8, No. 5. (Oct., 1943), pp. 570 – 575.
- STEARNS, M. W. (1956): *The Story of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- STERRITT, D. Revision, Prevision, and the Aura of Improvisatory Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2 (Spring, 2000), pp. 163 – 172.
- STOWE, D. W. (1994): *Swing Changes. Big Band Jazz In New Deal America*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- TIRRO, F. (1977): *Jazz, a History*. London, Melbourne & Toronto: J.M. Dent & Sons LTD.
- TOWNSEND, P. (2007): *Pearl Harbor Jazz. Change in Popular Music In the Early 1940s*. Jackson: University Press of Mississippi.
- VALK, J. D. (2001): *Ben Webster: his life and music*. Berkeley: Berkeley Hills Books.
- VINAY, G. (1986): *Historia de la música, 11. El Siglo XX*. Madrid: Turner.
- VOIGT, J. & RITT C. Printed Jazz Music: A Selected Bibliography. *Black American Literature Forum*, Vol. 25, No. 3, Literature of Jazz Issue. (Autumn, 1991), pp. 633 – 653.
- WEI – HAN HO, F. What Makes “Jazz” the Revolutionary Music of the 20th Century, and will it be Revolutionary for the 21st Century? *African American Review*, Vol. 29, No.2, Special Issues on The Music. (Summer, 1995), pp. 283 – 290.
- WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York: Oxford University Press.

WILLIAMS, M. (1993): *The Jazz Tradition. Second revised edition*. New York, Oxford: Oxford University Press.

WILLIAMS, M. (ed.), (1959): *The Art Of Jazz. Essays on the Nature and Development of Jazz*. New York: Oxford University Press.

WILSON, J. S. (1966): *Jazz, the transition years*. New York: Appleton – Century – Crofts.

WITKIN, R. W. Why Adorno “Hate” Jazz? *Sociological Theory*, Vol. 18, No. 1. (Mar., 2000), pp. 145 – 170.

WOIDECK, C. (1996): *Charlie Parker: His Music and Life*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

WOLF, J. (1983): *Aesthetics and the Sociology of Art*. Londres: Allen & Unwin.

WÖLFFLIN, E. (1983): *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*. Madrid: Espasa Calpe.

YOUNG, J.O. & MATHESON, C. The Metaphysics of Jazz. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2 (Spring, 2000), pp. 125 – 133.

ZINN, H. (2005): *La otra historia de Estados Unidos*. Hondarribia: Hiru.

Recursos electrónicos

BERGER, E.: “Carter, Benny [Bennett Lester]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

CHILTON, J. & KERNFELD, B.: “Hackett, Bobby [Robert Leo]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

DAPOGNY, J. & KERNFELD, B.: “Hines, Earl (Kenneth) [Earl <<Fatha,>> Fatha]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

KERNFELD, B.: “Norvo, Red [Norville, Joseph Kenneth]”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

KERNFELD, B.: “Tatum, Art(hur, Jr.)”, *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

KERNFELD, B.: "Young, Lester (Willis) [Pres, Prez]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

KERNFELD, B.: "Improvisation", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

MORGENSTERN, D. & KERNFELD, B.: "Berry, Chu [Leon Brown]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

PATRICK, J.: "Parker, Charlie [Charles, Jr.; Bird; Chan, Charlie; Yardbird]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

PAULEY, J.: "Wilson, Teddy (Theodore Shaw)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso: 12 de enero de 2010), <http://www.jazz.com>

PORTER, L. & KERNFELD, B.: "Hawkins, Coleman (Randolph) [Bean, Hawk]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Allen, Henry <Red>", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Eldridge, (David) Roy [Little Jazz]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

ROBINSON, J. B. & KERNFELD, B.: "Wilson, Teddy [Theodore Shaw]", *Grove Music Online* ed. L. Macy (Último acceso: 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>

RODRÍGUEZ, A. W.: "Dorsey, Tommy (Thomas Francis Jr.)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso: 30 de enero de 2010), <http://www.jazz.com>

WENDELL, E.: "Jacquet, Illinois (Jean – Baptiste)", *Jazz.com* eds. Tim Wilkins & Ted Gioia (Último acceso: 21 de enero de 2010), <http://www.jazz.com>

WWW.ARCHIVES.GOV (Último acceso: 15 de febrero de 2010)

WWW.GROVEMUSIC.COM (Último acceso: 13 de marzo de 2008)

WWW.IMPAAWARDS.COM (Último acceso: 23 de octubre de 2010)

WWW.JAZZ.COM (Último acceso: 30 de enero de 2010)

WWW.LIU.EDU (Último acceso: 2 de julio de 2009)

WWW.MOVIEFANFARE.COM (Último acceso: 19 de enero de 2010)

WWW.SURFINHEATER.COM (Último acceso: 10 de marzo de 2009)

Discografía

ART TATUM 1934 – 1940 (1991). Classics Records 560.

ART TATUM 1945 – 1947. Piano Solos (1998). Classics Records 982.

ART TATUM. California Melodies (1994). Mimosa Records

ART TATUM. At The Crescendo (1975). GNP Crescendo Records 9025.

ART TATUM. I Got Rhythm (Volume 3) 1935 – 1944 (1993). Decca 630.

ART TATUM IS ART. The Trio 1944. Musidisc JA 5208

ART TATUM. Live Sessions 1940 – 1941. Musidisc JA 5111

ART TATUM. Piano Solo Art Tatum is Art 1938 – 1939. Musidisc JA 5177

BENNY CARTER. Benny Carter And His Orchestra 1929 – 1933 (1990). Classic Records 522.

BENNY CARTER. Benny Carter And His Orchestra 1936 (1990). Classic Records 541

BENNY CARTER. Volume 5 1936 (1995). Média 7 MJCD 73

BENNY CARTER. Volume 8 1937(1996). Média 7 MJCD 103

BENNY GOODMAN. Air Play (1986). Doctor Jazz W2X 40350

BENNY GOODMAN. Benny Goodman And His Orchestra 1935 – 1936 (1994). Classics Records 789.

BENNY GOODMAN. Benny Goodman At The Madhattan Room (1972). Sunbeam Records SB – 118.

BENNY GOODMAN. Benny Goodman On The Fitch Bandwagon 1944 – 1945 (1975). Sunbeam Records SB – 145.

BENNY GOODMAN. Sextet Slipped Disc 1945 – 1946 (1988). Columbia Records 44292.

BENNY GOODMAN. The Alternative Takes in Chronological Order Vol.1 1928 – 1937. Neatwork 2041.

BENNY GOODMAN. The Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert Vol. 2 (1958). Columbia Records 815.

BILLIE HOLIDAY. The Golden Years (1962). Columbia Records C (3) L – 21.

BOBBY HACKETT AND HIS ORCHESTRA 1943 – 1947 (1999). Classics Records 1047.

BUNNY BERIGAN. Through The Years (1974). Jazz Archives JA – 19.

CHAMBER MUSIC JAZZ. SPJ 6606.

CHARLIE CHRISTIAN. Jazz Inmortal/DIZZY GILLESPIE. 1941. After Hours Monroe's Harlem Mintons (1957). Esoteric Records ES – 548.

CHARLIE CHRISTIAN. The Genius Of The Electric Guitar (2002). Sony Music B – 2011.

CHARLIE PARKER. First Recordings! (1974). Onix Records 221.

CHARLIE PARKER. Memorial Vol. 2 (1991). Nippon Columbia SV – 0102.

CHARLIE PARKER. Memorial Vol. 1 (1991). Nippon Columbia SV – 0101.

CHARLIE PARKER. The Complete "Birth Of The Bebop" (1991). Stash Records 535.

CHARLIE PARKER. Young Bird. 1940 – 1944. Volumes 1 & 2. (1995). Média 7 MJCD 78/79

CHU BERRY. Chu Berry "Little Jazz" Ensemble with Roy Eldridge and "Hot Lips" Page. (1980). Commodore (XFL) 15353.

COLEMAN HAWKINS 1929 – 1934. (1991). Classics Records 587.

COLEMAN HAWKINS 1934 – 1937. (1991). Classics Records 602.

COLEMAN HAWKINS 1937 – 1939. (1991). Classics Records 613.

COLEMAN HAWKINS 1939 – 1940. (1992). Classics Records 634.

JAZZ PIONEERS. COLEMAN HAWKINS & MARY LOU WILLIAMS. (1969). Prestige 7647.

COLEMAN HAWKINS. 1940. At the Savoy. (1974). Sunbeam SB – 204.

COLEMAN HAWKINS. Dutch Treat. (1982). Xanadu 189.

COLEMAN HAWKINS – LESTER YOUNG (1974). Spotlight Records SPJ 119A.

COLEMAN HAWKINS MEMORIAL. Jazz Society AA – 504.

COLEMAN HAWKINS RAINBOW MIST (1992). Delmark Records 459.

COZY COLE. 1944. Concerto for Cozy. Jazz Anthology JA 5161.

DJANGO REINHARDT. The Quintessence. Paris – Bruxelles 1934 – 1943 (1994). Frémeaux & Associés FA 206.

DJANGOLOGIE 1938 – 1939. Pathé C054 16008.

DON BYAS. Midnight at Minton's (1999). Highnote 7044.

EARL HINES AND HIS ORCHESTRA 1939 – 1940 (1991). Classics Records 567.

EDDIE CONDON 1946 JAZZ CONCERT (1981). Sunbeam SB – 231.

EDDIE CONDON THE TOWN HALL CONCERTS (1988). Jazzology Records 1001.

FLETCHER HENDERSON AND HIS ORCHESTRA 1932 – 1934 (1991). Classics Records 535.

- GREAT SWING JAM SESSIONS Vol. 2 (1971). Joker SM 3115.
- GROOVIN' with DIZZY GILLESPIE (1992). Nippon Columbia SV – 0152.
- HENRY "RED" ALLEN AND HIS ORCHESTRA 1929 – 1933. (1990) Classics Records 540.
- HENRY "RED" ALLEN AND HIS ORCHESTRA 1933 – 1935. (1990) Classics Records 551.
- JAMES P. JOHNSON 1928 -1938 (1991). Classics Records 671.
- JAZZ OFF THE AIR VOL. 4 (1980). Spotlight Records SPJ – 148
- THE COMPLETE ALADDIN RECORDINGS OF LESTER YOUNG (1995). Blue Note 38787.
- LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA 1930 – 1931 (1990). Classics Records 547.
- LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA 1931 – 1932 (1990). Classics Records 536.
- LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA 1934 – 1936 (1990). Classics Records 509.
- LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA 1936 – 1937 (1990). Classics Records 512.
- LOUIS ARMSTRONG AND HIS ORCHESTRA 1937 – 1938 (1990). Classics Records 515.
- LOUIS ARMSTRONG EUROPEAN TOUR 1933 – 1934. Music Mouth LA – 1900.
- MILDRED BAILEY WITH PAUL BARON'S ORCHESTRA (1979). Hindsight 133.
- RED NORVO DANCE OF THE OCTOPUS (1995). Hep Records 1044.
- RED NORVO KNOCK ON WOOD. Affinity AFS 1017.
- ROY ELDRIDGE AFTER YOU'VE GONE (1991). Decca 605.
- ROY ELDRIDGE AT JERRY NEWMAN'S (1982). Xanadu 186.
- ROY ELDRIDGE AT THE ARCADIA BALLROOM – 1939. Arcadia Shuffle. Jazz Archives Recordings JA – 14.
- ROY ELDRIDGE TIPPIN' OUT (1985). Affinity AFSD 1016.
- SIDNEY BECHET. Great original performances 1924 – 1938 (2001). Abc Records 838 032 – 2.
- SIDNEY BECHET 1938 – 1940 (1991). Classics Records 608.
- SOLO FLIGHT- The genius of Charlie Christian (1972). Columbia 30779.
- STARDUST. Benny Goodman. Zeta ZE – 250.
- SWEETS, LIPS & LOTS OF JAZZ (1976). Xanadu 123.
- TEDDY WILSON AND HIS BIG BAND 1939 LIVE!!! (1977). Fanfare Records 14 – 114.
- TEDDY WILSON AND HIS ORCHESTRA 1935 – 1936 (1990). Classics Records 511.
- TEDDY WILSON AND HIS ORCHESTRA 1936 – 1937 (1990). Classics Records 521.

TEDDY WILSON AND HIS ORCHESTRA 1939 – 1941 (1991). Classics Records 620.

TEDDY WILSON. The Complementary Works. Teddy and the Girls Volume 2. 1937 – 1938 (1995). Média 7 MJCD 116.

THE DELICATE SWING OF TEDDY WILSON. Polydor 623.271.

TEDDY WILSON. Complementary Works. The Legendary Small Groups Volume 2. 1937 – 1943 (1995). Média 7 MJCD .

TEDDY WILSON. Complementary Works. The Legendary Small Groups Volume 1. 1935 – 1937 (1995). Média 7 MJCD 150.

THE CHARLIE PARKER STORY (1991). Nippon Columbia SV – 0105

THE INMORTAL CHARLIE PARKER (1991). Nippon Columbia SV– 0102

Tabla de grabaciones utilizadas

Body and Soul	Fecha	Lugar	Solista	Disco	Transcripción
Body and Soul	350429	New York	Allen, Henry "Red"	Henry "Red" Allen And His Orchestra 1933 - 1935	Completa
Body and Soul	350713	New York	Wilson, Teddy	Benny Goodman and his Orchestra 1935 - 1936	Parcial
Body and Soul	361105	New York	Allen, Henry "Red"	Bunny Berigan - Leader & Sideman	Parcial
Body and Soul/Dinah	370106	New York	Wilson, Teddy	Stardust	Parcial
Body and Soul (Take B)	370226	Los Ángeles	Tatum, Art	I Got Rhythm	Parcial
Body and Soul (Take A)	370226	Los Ángeles	Tatum, Art	Art Tatum 1934 - 1940	Parcial
Body and Soul	370316	New York	Wilson, Teddy	Airplay	Parcial
Body and Soul	370422	París	Reinhardt	Django Reinhardt Quintessence	Parcial
Body and Soul	371020	New York	Wilson, Teddy	Benny Goodman At The Madhattan Room	Parcial
Body and Soul	380116	New York	Wilson,	The Famous	Parcial

			Teddy	1938 Carnegie Hall Jazz Concerts Vol. 2	
Body and Soul	380531	París	Reinhardt, Django	Djangologie 1938 1939	Parcial
Body and Soul	380800	New York?	Tatum, Art	Art Tatum Piano Solo Tatum Is Art	Parcial
Body and Soul	380813		Eldridge, Roy	CBS BROADCAST - Jan Evensmo	Completa
Body and Soul	381110	New York	Berry, Chu	Chu Berry Commodore Classics In Jazz	Completa
Body and Soul	390805	New York	Eldridge, Roy	Roy Eldridge At The Arcadia Ballroom 1939	Parcial
Body and Soul	390810	New York	Wilson, Teddy	Teddy Wilson & His 1939 Big Band	Parcial
Body and Soul	391011	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins 1939 - 1940	Completa
Body and Soul	400226	New York	Hines, Earl	Earl Hines and His Orchestra 1939 1940	Parcial
Body and Soul	400229	New York	Eldridge, Roy	Billie Holiday The Golden Years	Parcial

Body and Soul/Honeysuckle Rose	400400	Kansas City	Parker, Charlie	Charlie Parker Young Bird 1940	Completa
Body and Soul	400614		Hawkins, Coleman	Bean (it) - Jan Evensmo	Completa
Body and Soul	400623	New York	Hackett, Bobby	Chamber Music Jazz	Parcial
Body and Soul	400711	Los Ángeles	Tatum, Art	California Melodies	Parcial
Body and Soul (Theme)	400804	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins At The Savoy 1940	Sin Transcripción
Body and Soul (Theme)	400825	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins At The Savoy 1940	Sin Transcripción
Body and Soul	401007	New York	Wilson, Teddy	Chamber Music Jazz	Parcial
Body and Soul	401119	New York	Eldridge, Roy	Roy Eldridge At Jerry Newman's	Completa
Body and Soul	401130	Wichita	Parker, Charlie	Charlie Parker First Recordings	Completa
Body and Soul	410000	New York	Byas, Don	Don Byas Midnight at Minton's	Completa + Parcial
Body and Soul	410000	New York	Eldridge, Roy	Sweets, Lips & Lots Of Jazz	Completa
Stardust I	410000	New York	Gillespie, Dizzy	Charlie Christian-Jazz Inmortal/D.	Parcial

				Gillespie-1941	
Swing to Bop	410000	New York	Christian, Charlie	Charlie Christian-Jazz Immortal/D. Gillespie-1941	Parcial
Stardust II	410000	New York	Gillespie, Dizzy	Charlie Christian-Jazz Immortal/D. Gillespie-1941	Parcial
Body and Soul	410411	Chicago	Wilson, Teddy	Teddy Wilson And His Orchestra 1939 1941	Parcial
Body and Soul	410726	New York	Tatum, Art	Art Tatum Live Sessions 1940 1941	Parcial
Body and Soul	420715	Los Ángeles	Young, Lester	The Complete Aladdin Recordings of Lester Young	Completa
Body and Soul (No. 2)	420900	Kansas City	Parker, Charlie	The Complete "Birth of the bebop"	Completa
Body and Soul	430200	New York	Carter, Benny	Jazz Off Air	Parcial
Body and Soul	430228	Chicago	Parker, Charlie	Charlie Parker Young Bird 1940 1944	Parcial
Body and Soul	431116		Eldridge, Roy	World Transcription -	Completa

				Jan Evensmo	
Body and Soul	431200		Tatum, Art	Crescendo (SELECCIÓN)	Parcial
Body and Soul	440000	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins Memorial	Completa
Body and Soul	440222	New York	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins Rainbow Mist	Completa
Body and Soul	440313	New York	Webster, Ben	Cozy Cole 1944. Concerto for Cozy	Completa
Body and Soul (Alternate Version)	440313	New York	Webster, Ben	The Tenor Sax Album	Parcial
Body and Soul	440501	New York	Tatum, Art	Art Tatum Is Art The Trio 1944	Parcial
Body and Soul	440507	New York	Wilson, Teddy	Benny Goodman On The Fitch Bandwagon 1944 - 45	Parcial
Body and Soul	440610	New York	Caceres, Ernie	Eddie Condon's Town Hall Concert	Sin Transcripción
Body and Soul	440626	New York	Eldridge, Roy	Roy Eldridge After You've Gone	Completa
Body and Soul	440825	New York	Wilson, Teddy	Mildred Bailey With Paul Baron's Orchestra	Parcial

Body and Soul	441100	New York	Wilson, Teddy	The Delicate Swing Of Teddy Wilson	Parcial
Body and Soul	450113	New York	Dorsey, Tommy	Eddie Condon 1946 Jazz Concert	Parcial
Body and Soul (A)	450204	New York	Wilson, Teddy	Goodman - The Different Version	Parcial
Body and Soul (B)	450204	New York	Wilson, Teddy	Goodman - The Different Version	Parcial
Body and Soul	450300	Hollywood	Hawkins, Coleman	Coleman Hawkins Lester Young	Completa
Body and Soul	450531	New York	Hackett, Bobby	Bobby Hackett and His Orchestra 1943 - 1947	Parcial
Body and Soul	451026	New York	Tatum, Art	Art Tatum 1945 - 1947	Parcial

Fuente: Elaboración propia

Transcripciones Completas

Body and Soul

350429

Henry "Red" Allen

Trompeta

Chords: C[#]m⁷ G[#]7 C[#]m⁷ F[#]7 B

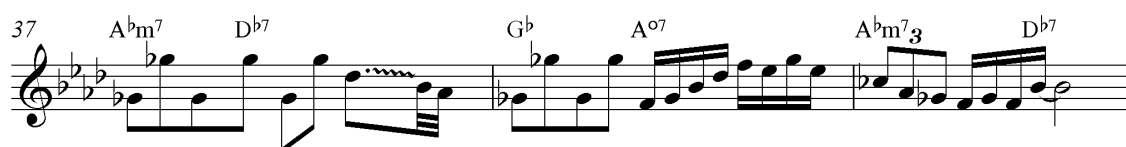
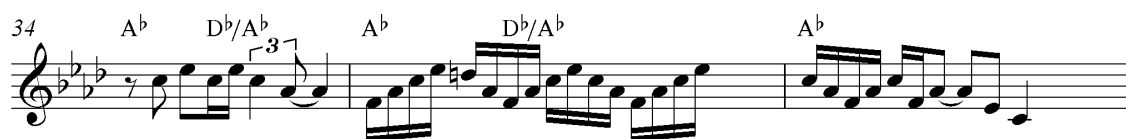
4 D[#]m⁷ D[#]7 C[#]m⁷ A[#]7 D[#]7 G[#]m⁷ F[#]7

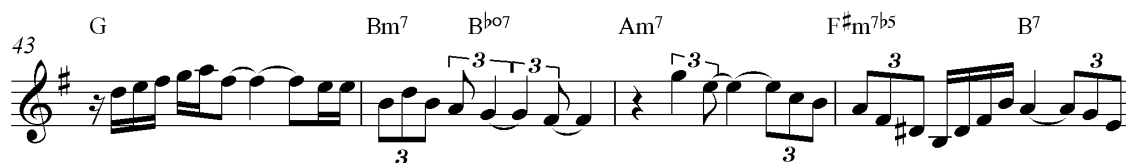
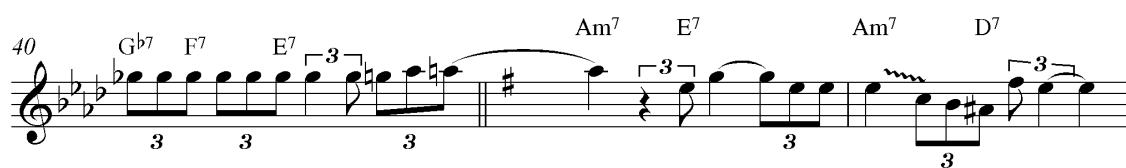
8 B C^o7 C[#]m⁷ G[#]7 C[#]m⁷ F[#]7 B

12 D[#]m⁷ D[#]7 C[#]m⁷ A[#]7 D[#]7

15 G[#]m⁷ F[#]7 B G⁷ C Dm⁷

18 C Fm⁷ Em⁷ G⁷ C





Libre



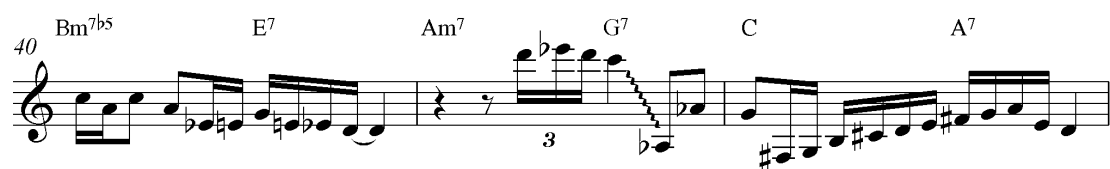
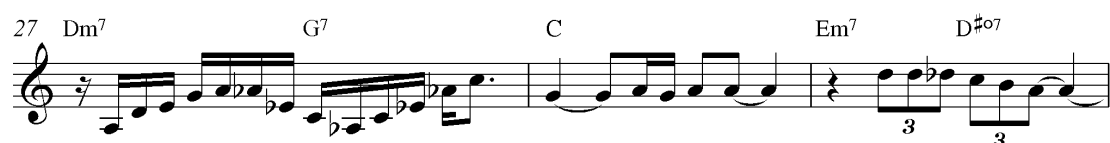
Body and Soul

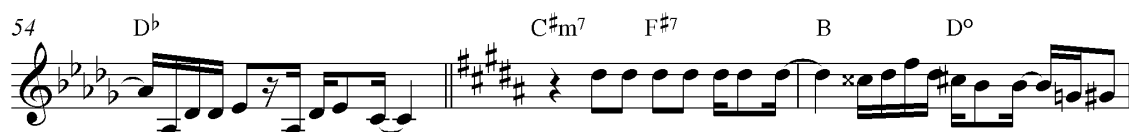
3808I3

Roy Eldridge

Trompeta

Dm⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ C
 5 Em⁷ D^{#o7} Dm⁷ Bm^{7b5} E⁷ Am⁷ G⁷
 9 C A⁷ Dm⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷
 12 C Em⁷ D^{#o7} Dm⁷ Bm^{7b5} E⁷
 16 Am⁷ G⁷ C A^{b7} D^b E^bm⁷
 19 D^b G^bm⁷ Fm⁷ A^{b7} D^b C[#]m⁷ F^{#7}
 23 B D^o C[#]m⁷ F^{#7}







Tempo Original

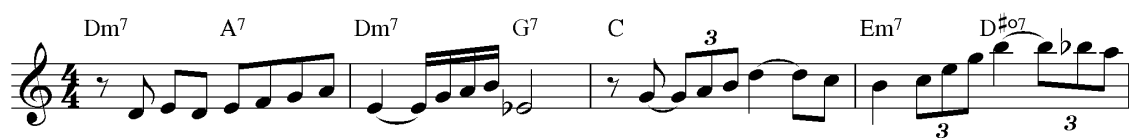


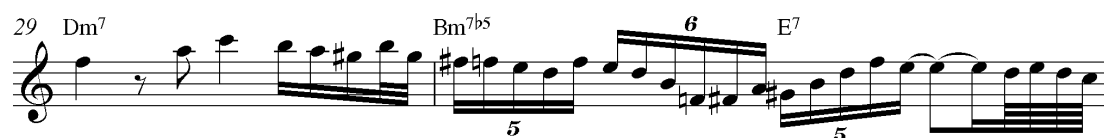
Body and Soul

38I0I0

Chu Berry (I)

Saxo Tenor





Body and Soul

381010

Roy Eldridge

Trompeta

Chords: $E^b m^7$ $B^b 7$

Chords: $E^b m^7$ A^7 D^b $F m^7$ $E^o 7$

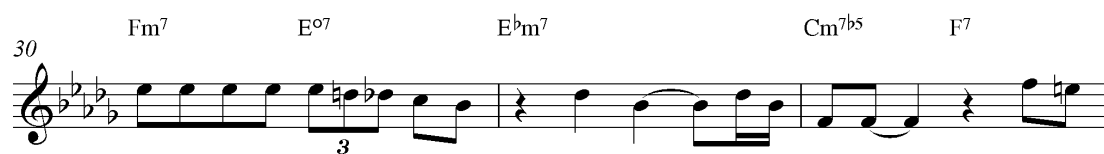
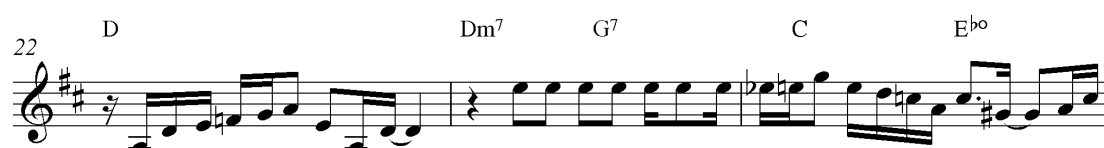
Chords: $E^b m^7$ $C m^7 b^5$ F^7 $B^b m^7$ $A^b 7$

Chords: D^b $B^b 7$ $E^b m^7$ $B^b 7$ $E^b m^7$ $A^b 7$

Chords: D^b $F m^7$ $E^o 7$ $E^b m^7$

Chords: $C m^7 b^5$ F^7 $B^b m^7$ $A^b 7$

Chords: D^b A^7 D $E m^7$



Vuelta a tempo lento

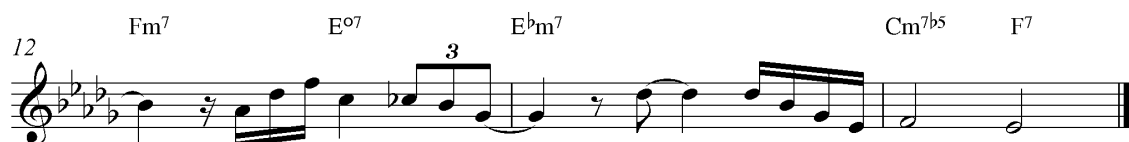
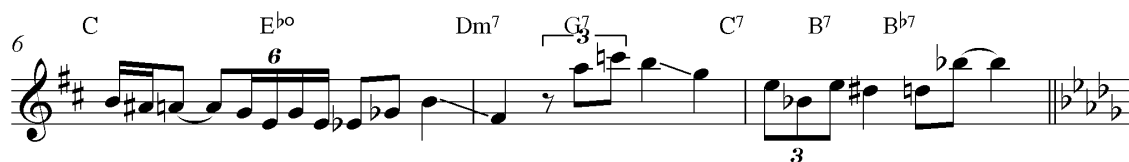


Body and Soul

38I0I0

Chu Berry (II)

Saxo Tenor

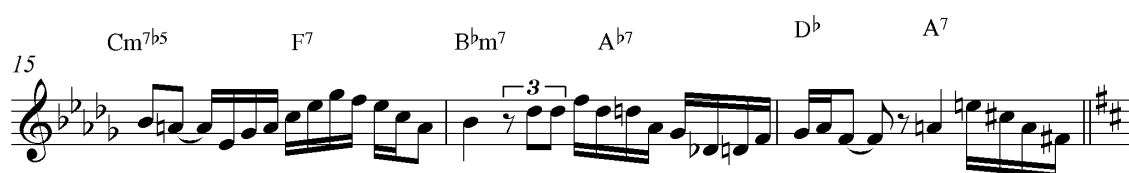
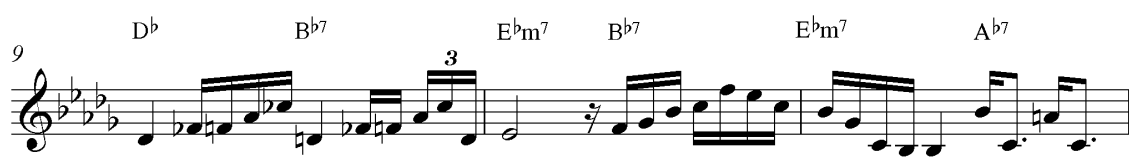
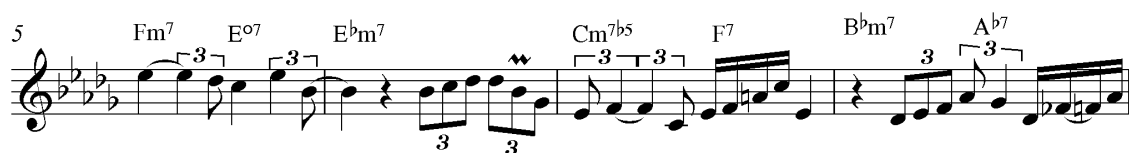


Body and Soul

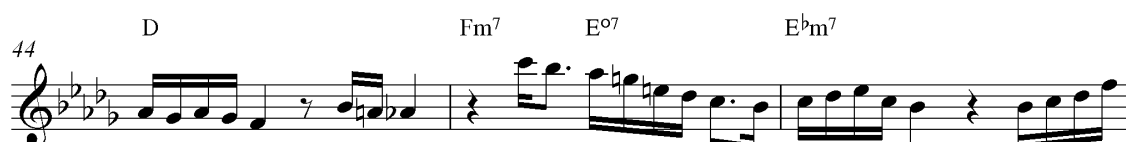
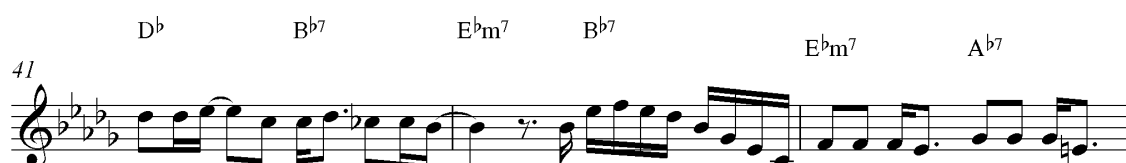
39I0II

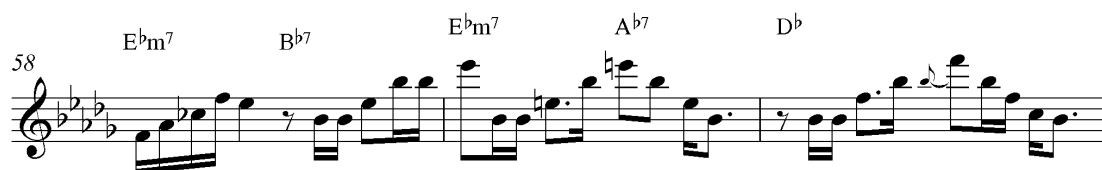
Coleman Hawkins

Saxo Tenor







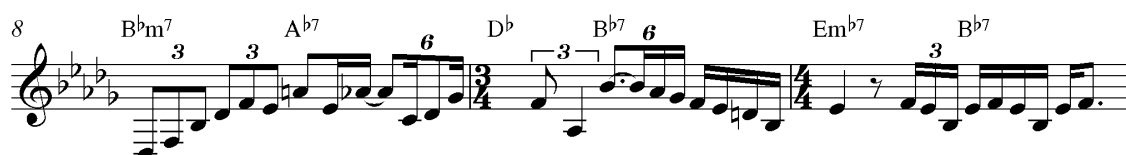


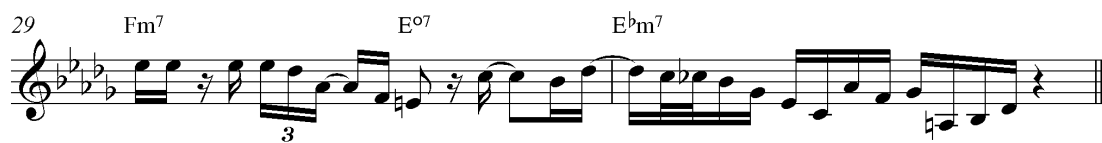
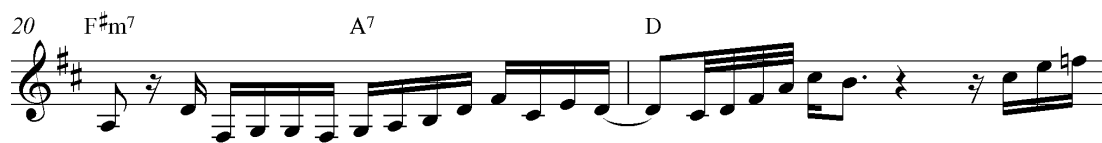
Body and Soul

400400

Charlie Parker

Saxo Alto





Body and Soul

4006I4

Coleman Hawkins

Saxo Tenor

E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7³ D^b Fm⁷ E^o7
 3 3 3 3 3

5 E^bm⁷ 5 Cm^{7b} 6 F⁷ B^bm⁷ A^b7

8 D^b B^b7 E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7 D^b
 3 3 3 3 3

12 Fm⁷ E^o7 E^bm⁷ Cm^{7b} F⁷ B^bm⁷ A^b7
 3 3 3 3 3

16 D^b A⁷ D Em⁷ D Gm⁷
 3 3 3 3

19 F[#]m⁷ A⁷ D Dm⁷ G⁷
 3 6 6 3 6 3 3 3

22 C E^bo Dm⁷ G⁷ C⁷ B⁷ B^b7

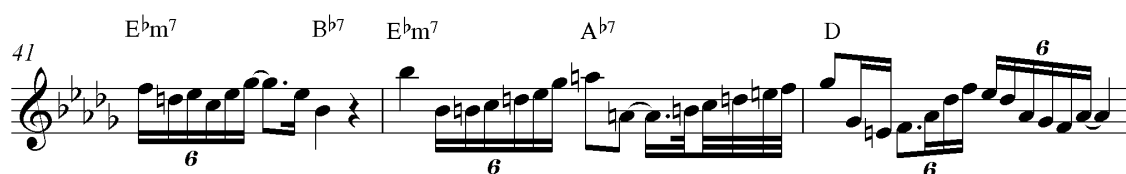
25 E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7 D^b

28 Fm⁷ E^o7 E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

31 B^bm⁷ A^b7 D^b B^b7 E^bm⁷ B^b7

34 E^bm A^b7 D^b Fm⁷ E^o7

37 E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷



56 C⁷ B⁷ B^{b7} E^bm⁷ B^{b7}

58 E^bm⁷ A^b7 D^b Fm⁷ E^o7



59 60 61 62

Libre

63

63

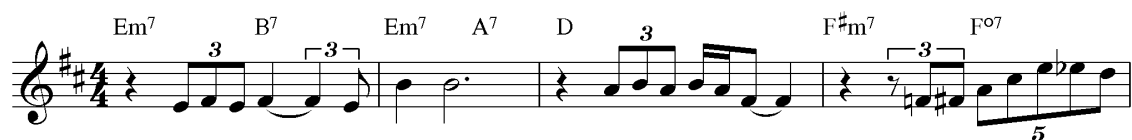
65 

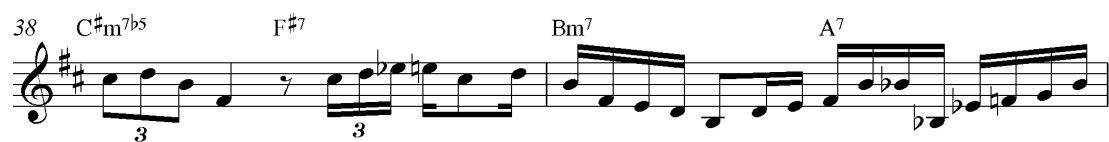
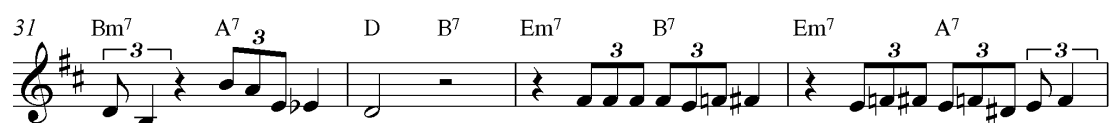
Body and Soul

40III9

Roy Eldridge

Trompeta





62 C[#]m⁷b⁵ F[#]7 Bm⁷ A⁷ D B⁷ Em⁷

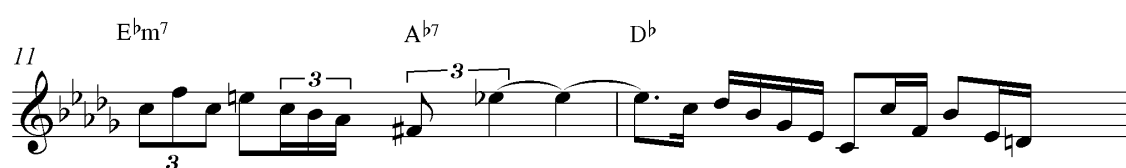
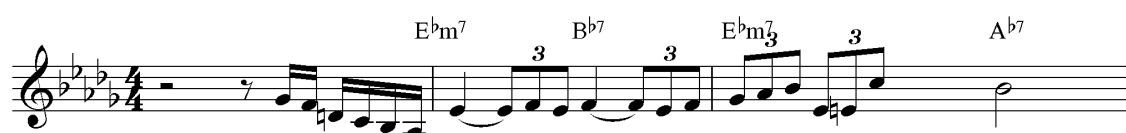


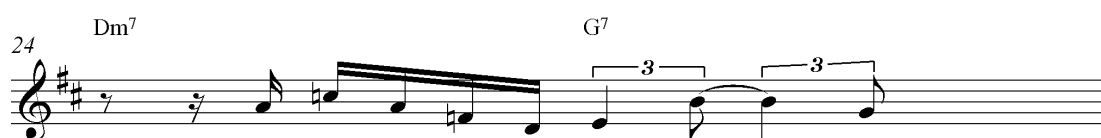
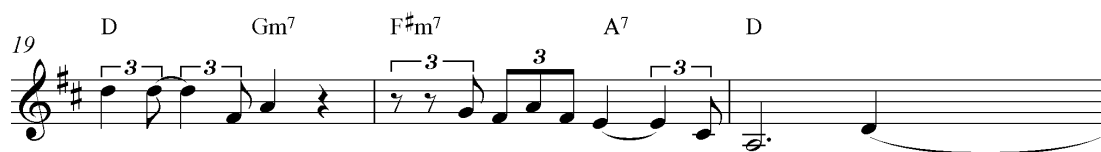
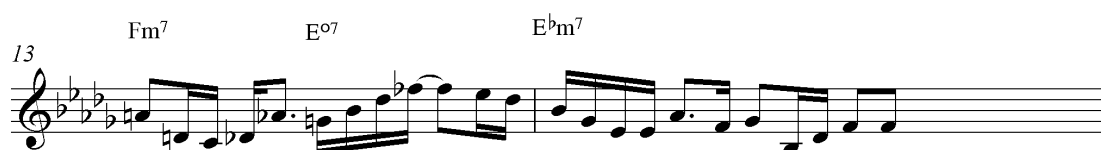
Body and Soul

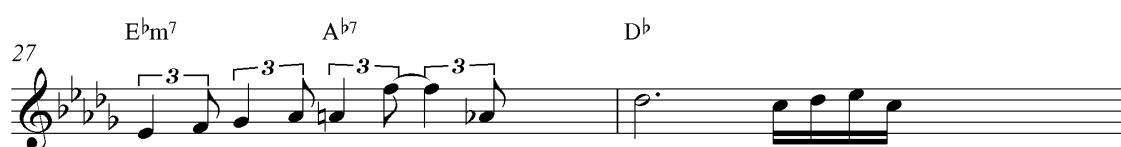
40II30

Charlie Parker

Saxo Alto





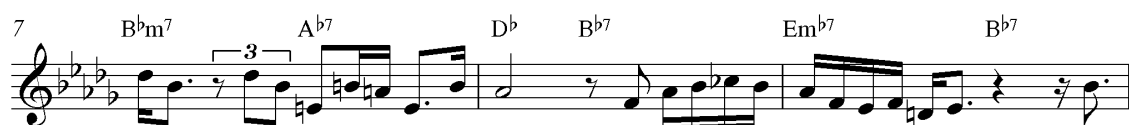


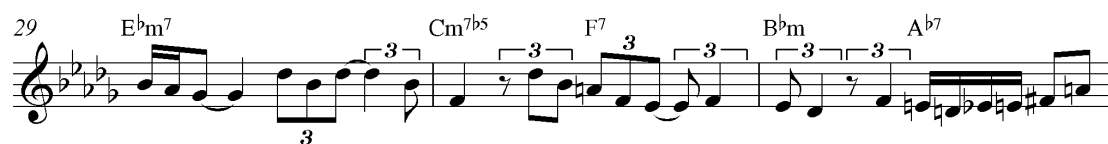
Body and Soul

4I0000

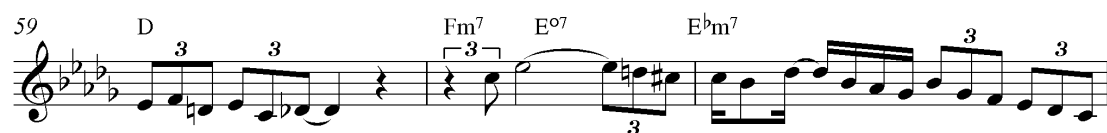
Roy Eldridge

Trompeta





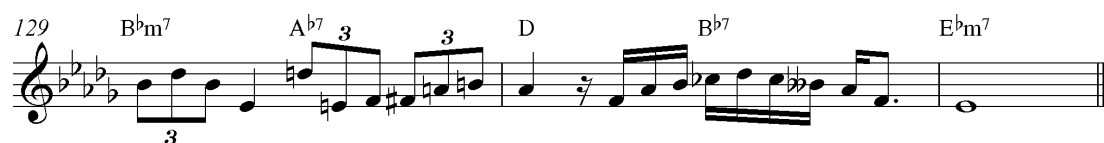












Body and Soul

4I0000

Don Byas

Saxo Tenor



20 F#m7 A7 D

22 Dm7 G7 C Eb7

24 Dm7 G7 C7 B7 Bb7

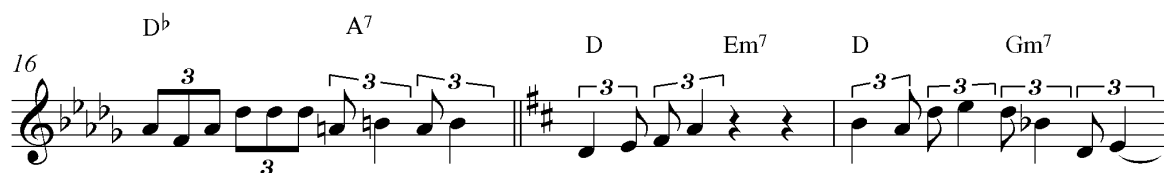
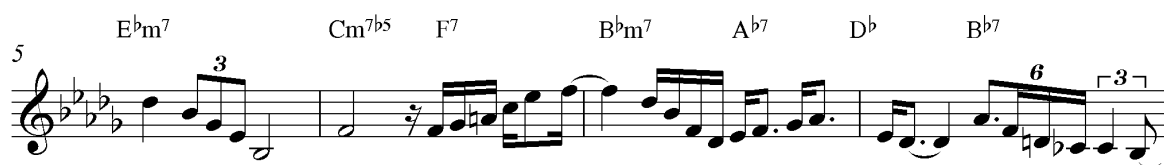
26 Ebm7 Bb7 Ebm7 Ab7 Db

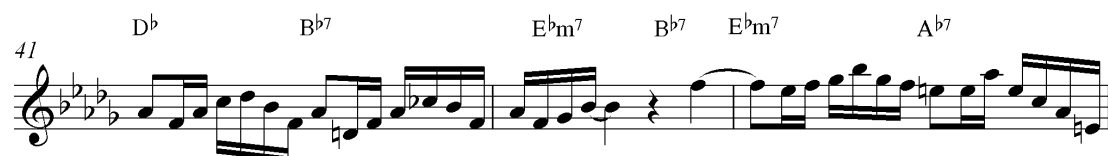
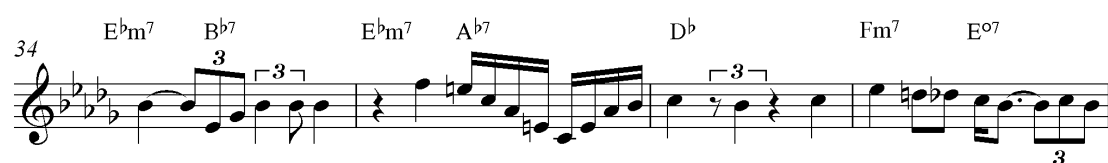
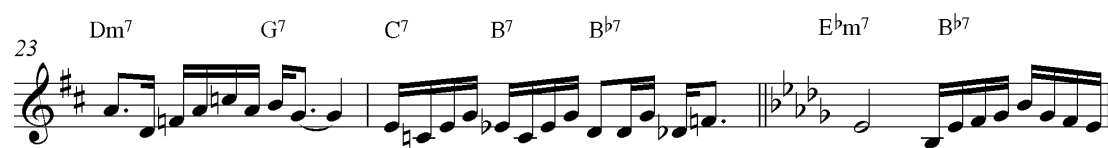
29 Fm7 E7 Ebm7 Cm7b5 F7

32 Bbm7 Ab7 D Bb7 Ebm7

Body and Soul

4207I5

Lester Young
Saxo Tenor



44 D^b Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

48 B^bm⁷ A^b7 D^b A⁷ E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7



52 D^b Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷



55 Cm^{7b5} F⁷ Libre

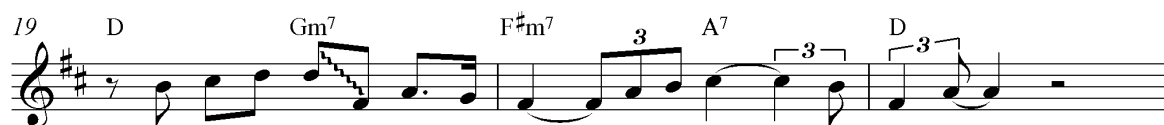
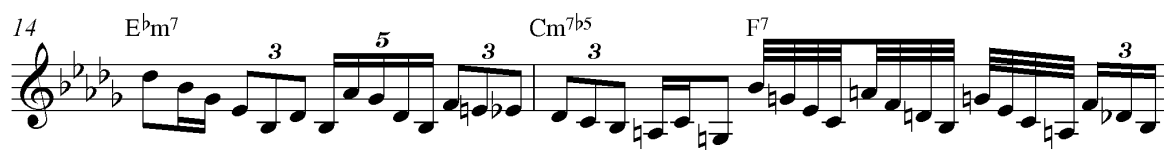
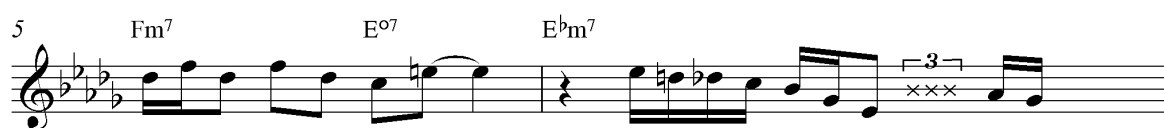
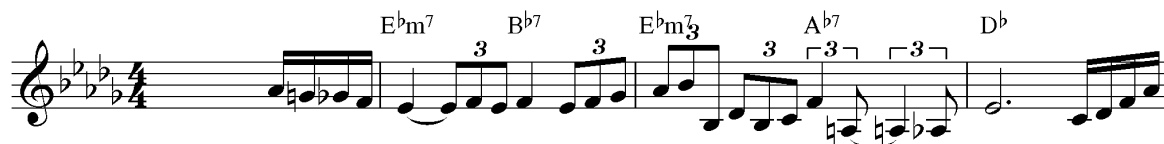


Body and Soul

420900

Charlie Parker

Saxo Alto



22 Dm⁷ G⁷ C E^bo⁷

24 Dm⁷ G⁷ C⁷ B⁷ B^b7

26 E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7

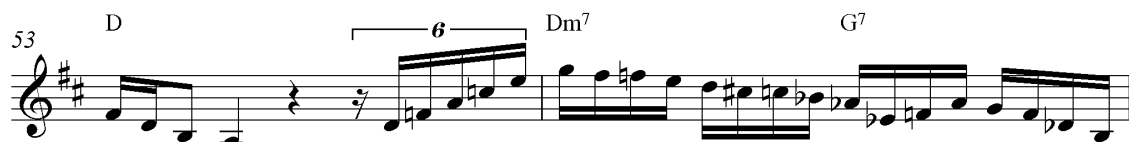
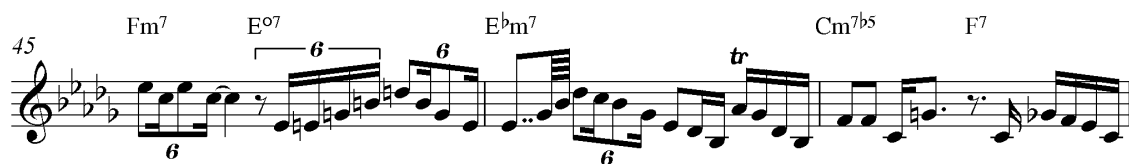
28 D^b Fm⁷ E^o7 E^bm⁷

31 Cm^{7b5} F⁷ B^bm A^b7 D^b B^b7

34 Em^b7 B^b7 Em^b7 A^b7 D^b
Tempo rápido

37 Fm⁷ E^o7 E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

40 B^bm⁷ A^b7 D^b B^b7 E^bm⁷ B^b7



61 Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷

63 Cm^{7b5} F⁷ B^bm⁷ A^b7

65 D^b B⁷ E^bm⁷ B⁷ E^bm⁷ A^b7 D^b 3 3 3 3 3 3 3 3

Tempo Original

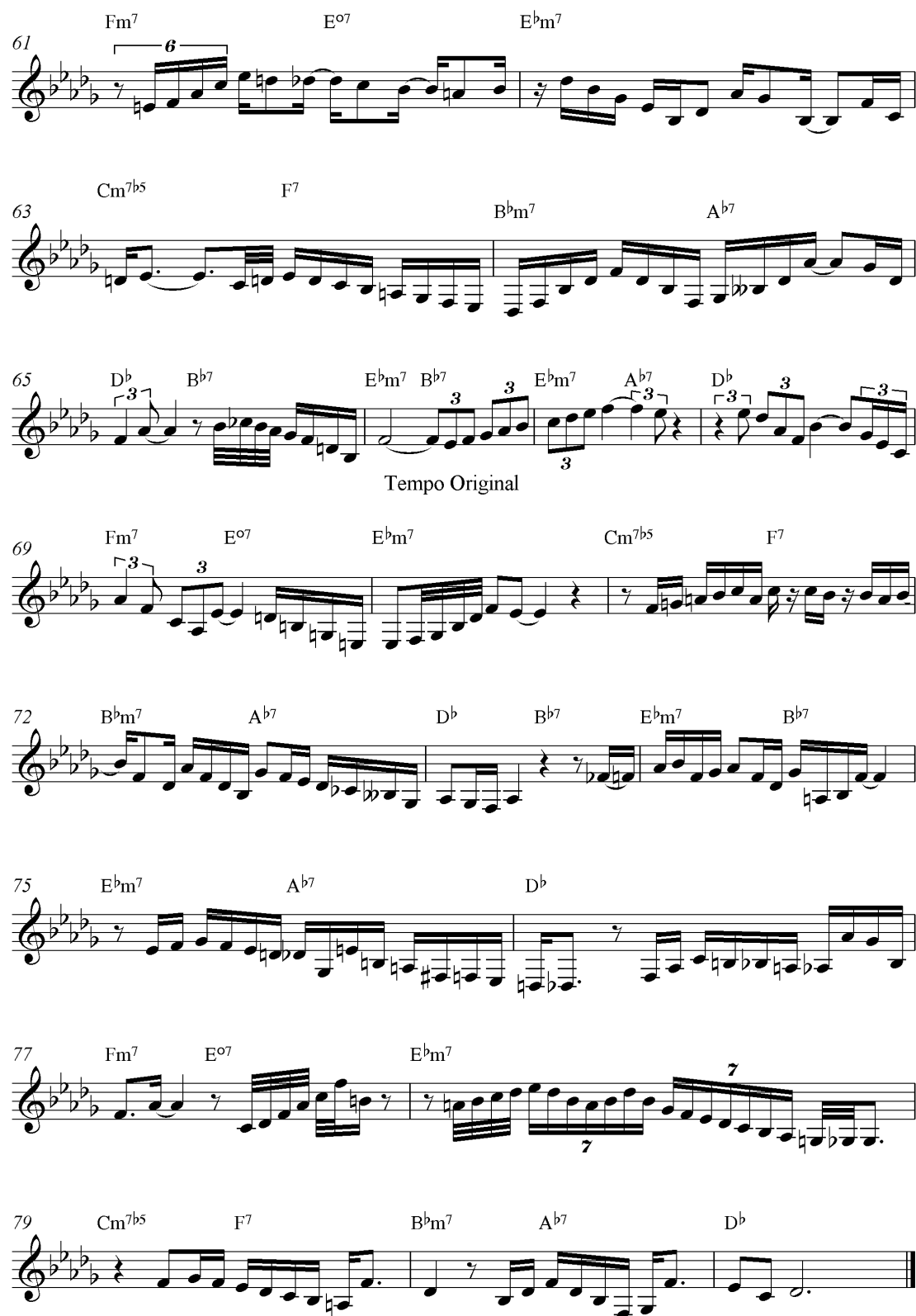
69 Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷ 3 3 3 3 3 3 3 3

72 B^bm⁷ A^b7 D^b B⁷ E^bm⁷ B⁷

75 E^bm⁷ A^b7 D^b

77 Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷ 7 7 7 7 7 7 7 7

79 Cm^{7b5} F⁷ B^bm⁷ A^b7 D^b



Body and Soul

43III6

Roy Eldridge

Trompeta



23 Dm⁷ G⁷ C⁷ B⁷ B^{b7}

25 E^bm⁷ B^{b7} E^bm⁷ A^{b7} D^b

28 Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

31 B^bm A^{b7} D^b *tr*

Libre

Body and Soul

440000

Coleman Hawkins

Saxo Tenor

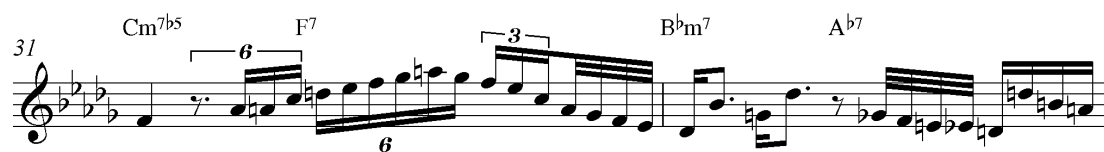
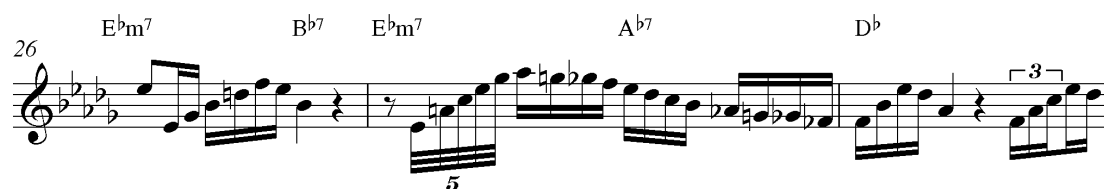
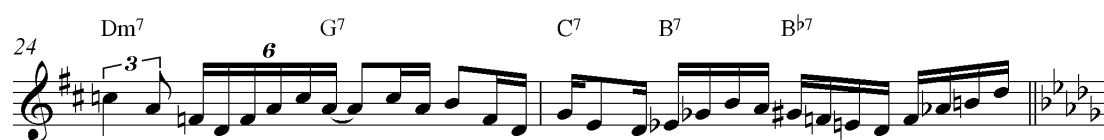
5

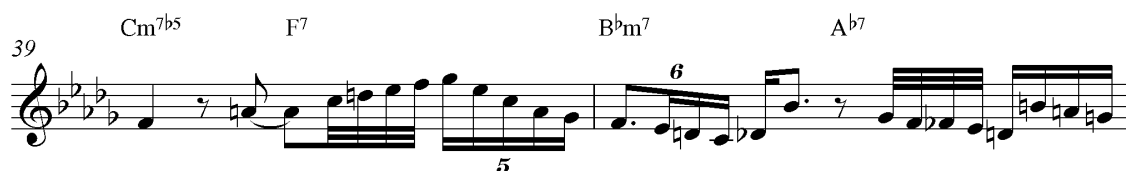
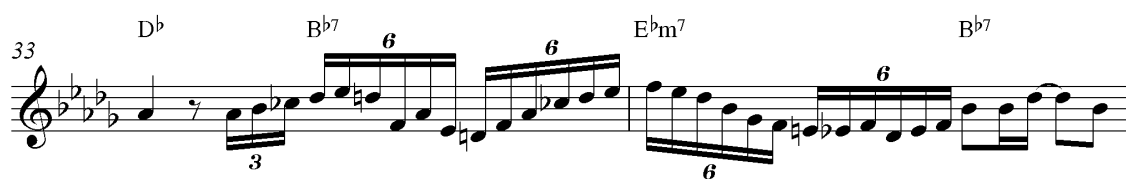
8

11

14

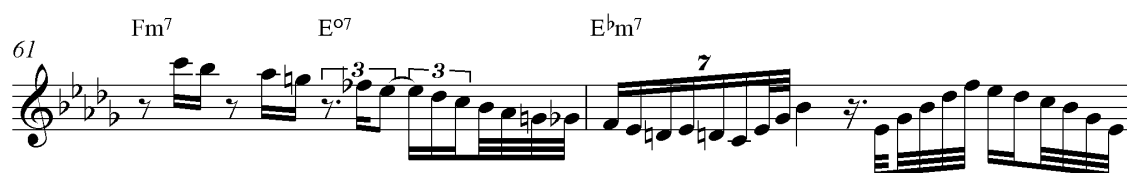
17





55 C E^b7 Dm7 G7





Libre



Rainbow Mist

440222

Coleman Hawkins

Saxo Tenor

Chord markings above the staff:

- Staff 1: $E^b m^7$, $B^b 7$, $E^b m^7$, $A^b 7$
- Staff 2: D^b , $F m^7$, $E^{\circ 7}$, $E^b m^7$
- Staff 3: $C m^{7b5}$, $F 7$, $B^b m^7$, $A^b 7$, D^b , $B^b 7$
- Staff 4: $E m^7$, $B^b 7$, $E^b m^7$, $A^b 7$, D^b
- Staff 5: $F m^7$, $E^{\circ 7}$, $E^b m^7$
- Staff 6: $C m^{7b5}$, $F 7$, $B^b m^7$, $A^b 7$, D^b , $A 7$
- Staff 7: D , $E m^7$, D , $G m^7$, $F^{\#} m^7$, $A 7$

21 D Dm⁷ G⁷ C E^bo⁷ 3

24 Dm⁷ G⁷ C⁷ B⁷ B^b7



Example 10 continues with measures 24-28. The key signature changes to one flat (B-flat major or D minor). The chords are Dm⁷, G⁷, C⁷, B⁷, and B^b7. The melody consists of eighth and quarter notes, with a double bar line at the end of measure 28.

26 $E^b m^7$ $B^b 7$ $E^b m^7$ $A^b 7$ D^b

29 Fm7 E^o7 E^bm7 Cm7^b5 F7

32 B^bm A^b7 D^b B^b7 Em^b7 B^b7

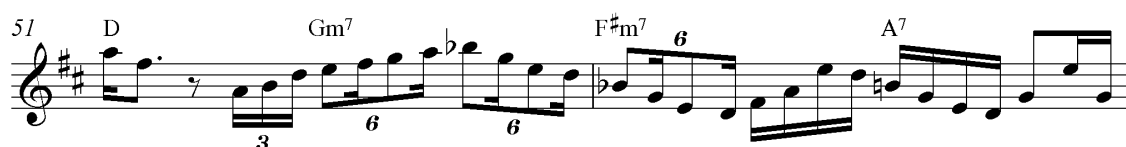
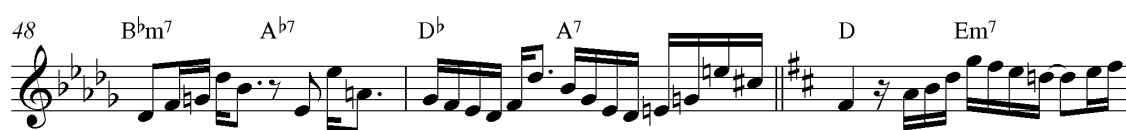


3

35 Em^{b7} A^{b7} D^b

Musical notation for measures 35-38 of 'The Sound of Silence'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 35 starts with a treble clef and a key signature change to three flats. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 36 continues with an eighth note C5, a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F5. Measure 37 starts with a quarter note G5, followed by an eighth note A5, a quarter note B5, and an eighth note C6. Measure 38 continues with a quarter note D6, an eighth note E6, a quarter note F6, and an eighth note G6. The notation includes various accidentals and ties to indicate the specific notes and their durations.

37 



58 E^bm⁷ B^b7 E^bm⁷ A^b7 D^b 6

The musical notation for measures 58-62 is written on a single staff in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 58 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 59 contains a quarter note C5, an eighth note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. Measure 60 begins with a quarter rest, followed by a quarter note F4, an eighth note E4, and a quarter note D4. Measure 61 consists of a quarter note C4, an eighth note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. Measure 62 starts with a quarter note F3, an eighth note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. Chord symbols are placed above the staff: E^bm⁷ above measure 58, B^b7 above measure 59, E^bm⁷ above measure 60, A^b7 above measure 61, and D^b above measure 62. A '6' is written below the staff at the end of measure 62.

[illegible]

Libre

64

[illegible]

68



6

Body and Soul (I)

4403I3

Ben Webster

Saxo Tenor





Body and Soul (II)

4403I3

Ben Webster

Saxo Tenor



16 D^b A^7 D Em^7

18 D Gm^7 $F\sharp m^7$ A^7 D

21 Dm^7 G^7 C $E^b\circ$

23 Dm^7 G^7 C^7 B^7 B^b7

25 E^bm^7 B^b7 E^bm^7 A^b7 D^b

28 Fm^7 $E^{\circ7}$ E^bm^7 Cm^{7b5} F^7

31 B^bm^7 A^b7 D^b

Body and Soul

440626

Roy Eldridge

Trompeta

Chords and measures:

- Measure 1: $E^b m^7$, $B^b 7$, $E^b m^7$, $A^b 7$
- Measure 4: D^b , $F m^7$, $E^o 7$, $E^b m^7$
- Measure 7: $C m^7 b^5$, F^7 , $B^b m^7$, $A^b 7$, D^b , $B^b 7$
- Measure 10: $E m^7$, $B^b 7$, $E^b m^7$, $A^b 7$, D^b , $F m^7$, $E^o 7$
- Measure 14: $E^b m^7$, $C m^7 b^5$, F^7 , $B^b m^7$, $A^b 7$
- Measure 17: D^b , A^7 , D , $E m^7$, D , $G m^7$
- Measure 20: $F^{\#} m^7$, A^7 , D , $D m^7$, G^7
- Measure 23: C , $E^b o 7$, $D m^7$, G^7

25 C⁷ B⁷ B^{b7} E^bm⁷ B^{b7} E^bm⁷ A^{b7}

28 D^b Fm⁷ E^{o7} E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

32 B^bm A^{b7}

35 E^bm⁷ B^{b7} E^bm⁷ A^{b7} D^b Fm⁷ E^{o7}

39 E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷

41 B^bm⁷ A^{b7} D^b B^{b7} E^bm⁷ B^{b7}

44 E^bm⁷ A^{b7} D^b Fm⁷ E^{o7}

47 B^bm⁷ A^{b7} D^b A⁷ D

Body and Soul

450300

Coleman Hawkins

Saxo Tenor

Sheet music for Saxophone Tenor, featuring Coleman Hawkins. The score is written in 4/4 time, key of B-flat major (three flats). The melody is presented in a single staff with various chordal and melodic annotations.

Chordal and melodic annotations above the staff:

- Measures 1-4: E^bm⁷, B^b7, E^bm⁷, A^b7, D^b
- Measures 5-8: Fm⁷, E^o7, E^bm⁷, Cm^{7b5}, F⁷, B^bm⁷, A^b7
- Measures 9-11: D^b, B^b7, E^bm⁷, A^b7
- Measures 12-14: D^b, Fm⁷, E^o7, E^bm⁷
- Measures 15-16: Cm^{7b5}, F⁷, B^bm⁷, A^b7
- Measures 17-19: D^b, A⁷, D, Em⁷, D, Gm⁷
- Measures 20-21: F[#]m⁷, A⁷, D, Dm⁷, G⁷

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and accidentals (sharps, flats, naturals) indicating specific melodic and harmonic details.

23 C E^bo7 Dm⁷ G⁷

25 C⁷ B⁷ B^b7 E^bm⁷ B^b7

27 E^bm⁷ A^b7 D^b Fm⁷ E^o7

30 E^bm⁷ Cm^{7b5} F⁷ B^bm A^b7

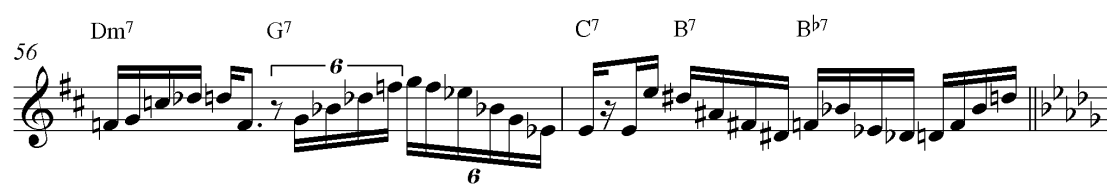
33 D^b B^b7 Em^b7 B^b7

35 Em^b7 A^b7 D^b

37 Fm⁷ E^o7 E^bm⁷

The score is written for guitar, featuring a variety of chords and melodic lines. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) and then to two flats (Bb, Eb). The score includes various chords and melodic lines with fingerings and accents.





Trancripciones Parciales

Body and Soul

3507I3

Teddy Wilson

Piano

00'44"

1

Em A⁷ 6 6 D

01'34"

2

B^bm A^{b7} D^b

Body and Soul

36II05

Henry "Red" Allen

Trompeta

04'25"

3

E^{b7}

Body and Soul

370I06

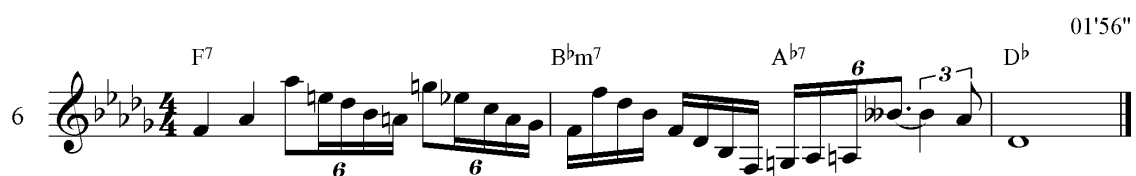
Teddy Wilson

Piano

01'08"

4

Em A⁷ 6 3 D



Body and Soul

370226

Art Tatum (A)

Piano



9  01'37"

Chord progression: E^bm⁷, A^b7, D^b, A^b7, D^b. The notation includes triplets and a 3-measure rest.

10  01'57"

Chord progression: A⁷, D. The notation includes a 6-measure rest.

Body and Soul

370226

Art Tatum (B)

Piano

11  01'19"

Chord progression: A⁷, D. The notation includes a 6-measure rest.

12  01'39"

Chord progression: A^b7, D. The notation includes a 7-measure rest.

13  01'57"

Chord progression: A⁷. The notation includes a 7-measure rest.

14

E $\flat$ -7 B $\flat$ 7 E $\flat$ -7 A $\flat$ 7 D 02'10"

Body and Soul

3703I6

Teddy Wilson

Piano

15

D A7 D 00'43"

16

Cm7 $\flat$ 5 F7 B $\flat$ -7 01'31"

Body and Soul

370422

Django Reinhardt

Guitarra

17

Fm7 G $\flat$ o B $\flat$ 7 E $\flat$ 01'06"

21 

22

E^bm⁷ A^b7 D^b 01'30"

Musical notation for measure 22 in 4/4 time, key of E-flat major. The measure contains a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and ending on a whole note G5. Chords Ebm7, Ab7, and Db are indicated above the staff.

23

E^bm⁷ A^b7 D^b 01'53"

Musical notation for measure 23 in 4/4 time, key of E-flat major. The measure contains a melodic line starting on G4, moving to A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and ending on a whole note G5. Chords Ebm7, Ab7, and Db are indicated above the staff.

Body and Soul

38083I

Django Reinhardt
Guitarra

24

G E⁷ Am 01'49"

Musical notation for measure 24 in 4/4 time, key of G major. The measure contains a melodic line starting on G4, moving to A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, and ending on a whole note G5. Chords G, E7, and Am are indicated above the staff.

Body and Soul

380800

Art Tatum
Piano

25

D[#]m⁷ F[#]7 B 01'26"

Musical notation for measure 25 in 4/4 time, key of D major. The measure contains a melodic line starting on D4, moving to E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, and ending on a whole note D5. Chords D#m7, F#7, and B are indicated above the staff. A '6' is written below the staff under the F#4 note.

Body and Soul

390805

Roy Eldridge

Trompeta

26

27

Body and Soul

390810

Teddy Wilson

Piano

28

Body and Soul

400226

Earl Hines

Piano

29

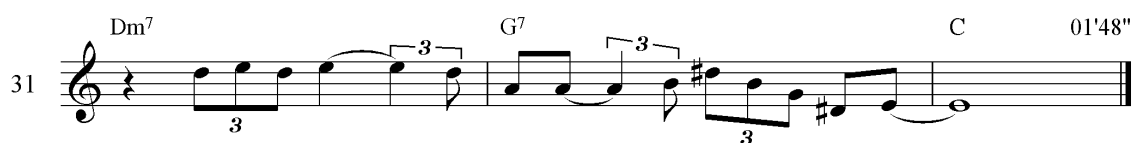
Body and Soul

400229

Roy Eldridge
Trompeta

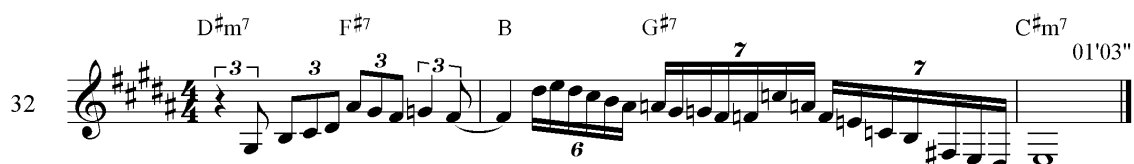
Body and Soul

400623

Bobby Hackett
Trompeta

Body and Soul

400700

Art Tatum
Piano

Body and Soul

40I007

Teddy Wilson
Piano

33

D^b A^{b7} D^b A^{b7} 01'01"

Body and Soul

4I0000

Joe Guy
Trompeta

34

B^bm⁷ A^{b7} D^b 02'18"

35

A^{b7} D^b 05'05"

Body and Soul

4I0000

Don Byas
Saxo Tenor

36

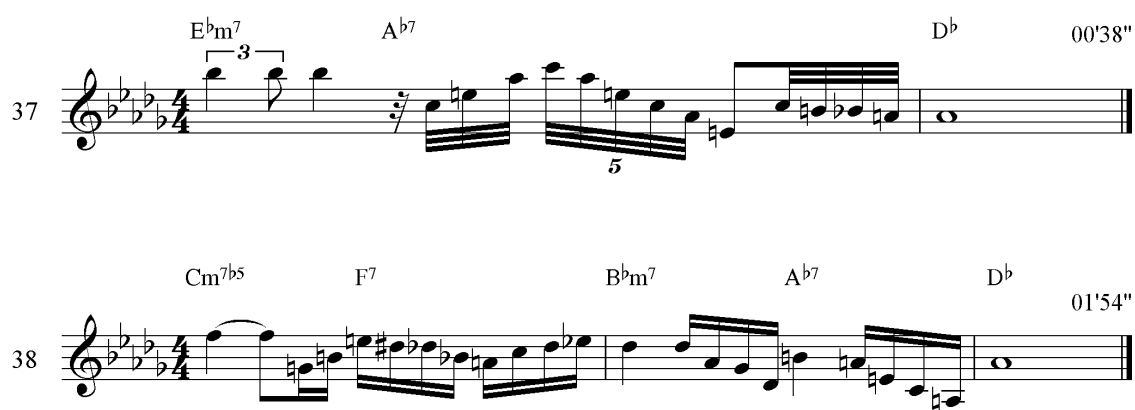
Cm^{7b5} F⁷ 06'17"

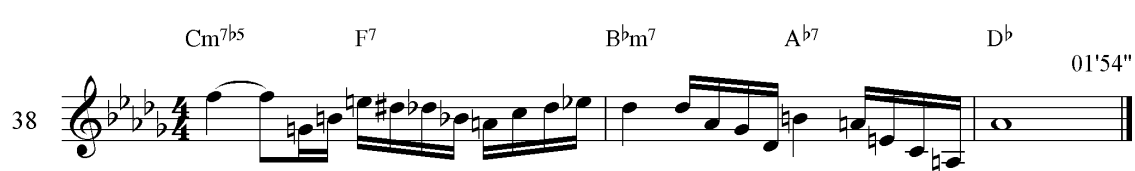
Body and Soul

4I04II

Teddy Wilson

Piano

37  00'38"

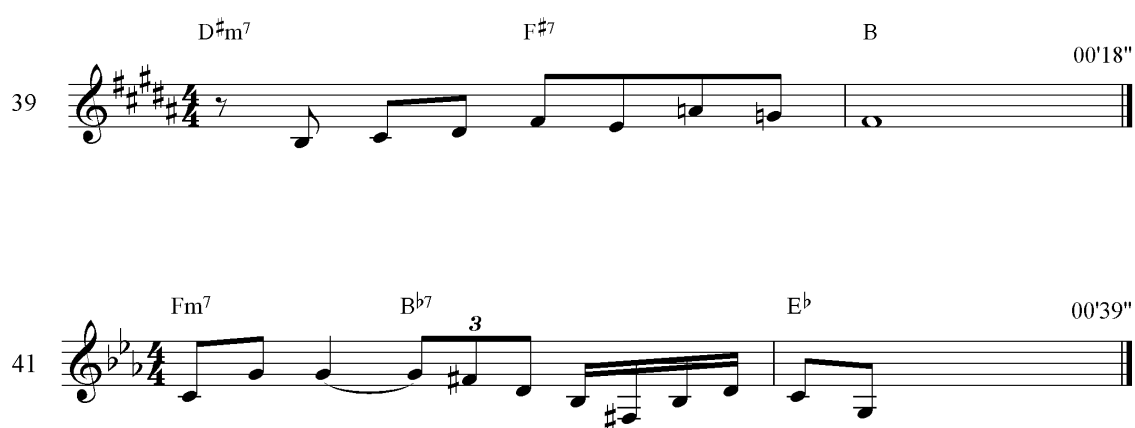
38  01'54"

Body and Soul

4I0726

Art Tatum

Piano

39  00'18"

41  00'39"

Body and Soul

430200

Benny Carter

Saxo alto

42

Fm⁷ B^b7 02'06"

43

Fm⁷ B^b7 E^b 03'23"

Body and Soul

430200

Jefferson

Saxo alto

44

C⁷ F 04'18"

Body and Soul

430228

Charlie Parker

Saxo alto

45

Fm E^o E^bm⁷ 00'56"

46

Measure 46: Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The measure contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the staff, the chord F7 is indicated above the first two notes, and Bbm is indicated above the last two notes. Fingering '5' is written above the G and F notes. A time signature '01'03"' is at the end.

Body and Soul

43I200

Art Tatum

Piano

47

Measure 47: Treble clef, key of D major (two sharps), 4/4 time. The measure contains a descending eighth-note scale: D, C, B, A, G, F, E, D. Above the staff, the chord D is indicated above the first two notes, and A7 is indicated above the last two notes. A time signature '01'03"' is at the end.

48

Measure 48: Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The measure contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the staff, the chord Ebm7 is indicated above the first two notes, and Bb7 is indicated above the last two notes. A time signature '01'37"' is at the end.

2

Measure 2: Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The measure contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the staff, the chord Ebm7 is indicated above the first two notes, and Ab7 is indicated above the last two notes. Fingering '6' is written above the G, F, and E notes. A time signature '00'06"' is at the end.

Body and Soul

4403I3

Ben Webster

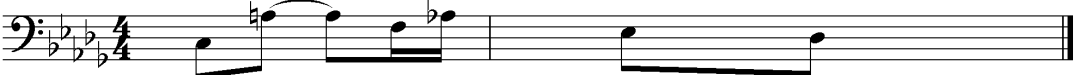
Saxo tenor

49

Measure 49: Treble clef, key of B-flat major (two flats), 4/4 time. The measure contains a descending eighth-note scale: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. Above the staff, the chord Eb7 is indicated above the first two notes, and Ab7 is indicated above the last two notes. A time signature '00'06"' is at the end.

50

A^b7 D^b 00'19"



51

Fm⁷ Eo 00'24"



52

B^b-7 A^b7 D^b 00'35"



Body and Soul

44050I

Tiny Grimes

Guitarra

53

D^b A^b7 D^b 00'47"



Body and Soul

44050I

Art Tatum

Piano

54

B^bm⁷ A^b7 D^b 02'30"



55

02'34"

Body and Soul

440507

Teddy Wilson

Piano

56

01'53"

Body and Soul

4I0825

Teddy Wilson

Piano

57

00'51"

58

00'56"

59 01'08"

Cm^{7b5} F^7 Bbm^7 A^{b7} D^b



60 02'17"

Dm^7 G^7 10



2 C D^{b0} 5



3 Dm^7 G^7 7



61 02'33"

A^{b7} D^b



Body and Soul

44II00

Teddy Wilson

Piano

62

63

Body and Soul

44II00

Red Norvo

Vibrafono

64

65

Body and Soul

44IIIOO

Remo Palmieri

Guitarra



Body and Soul

450II3

Tommy Dorsey

Trombón



Body and Soul

450204

Teddy Wilson

Piano



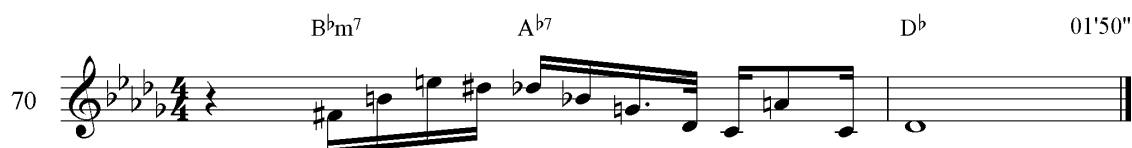
Body and Soul

450204

Teddy Wilson

Piano

69  00'51"

70  01'50"

71  02'10"

2  7

Body and Soul

45053I

Bobby Hackett

Trompeta

72  02'34"

Body and Soul

45I026

Art Tatum

Piano

73

Dm7 3 3 G7 3 3 C 02'20"

Stardust (I)

4I0000

Dizzy Gillespie

Trompeta

1

Ab7 A7 Ab7 Db 02'03"

2

Ab7 Bb7 Ebm7 02'22"

3

Bb7 Ebm7 Bb7 Ebm7 02'41"

02'58"

4

B^b7

3

E^bm7

3

3

3

04'59"

5

B^b7

3

E^bm7

05'07"

6

A^b7

A7

A^b7

3

D^b

Stardust (II)

4I0000

Dizzy Gillespie

Trompeta

02'11"



02'27"



03'11"



Swing to Bop

4I0000

Charlie Christian

Guitarra

01'05"



01'33"

2

B⁷ E

4

A⁷ D F⁷ Bm

02'09"

3

B⁷ E⁷

3

A⁷ D F⁷

02'51"

4

F⁷

The image displays a musical score for guitar improvisation in D major, consisting of five systems of melodic lines. Each system is marked with a measure number (2, 4, 3, 3, 4) and a time marker (01'33", 02'09", 02'51"). Chord changes are indicated by letters with superscripted 7 (B⁷, A⁷, D, F⁷, Bm, E⁷, F⁷). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and slurs, representing improvisational ideas.

Entrevistas

Dan Morgenstern

080420. Newark, NJ. USA

Do you really thing that Armstrong, as we can read in most of the books, is the first soloist?

Well, Armstrong and Sydney Bechet, could certainly be the first we know of who created what is recognisable as a true, you know, improvised solo. Bechet is a little older than Louis, and probably a bit more, already a bit more set when they get to record together which was very exciting. They recorded together and of course we have the two versions of *Cakewalking Babies from Home* which were recorded within days of each other and with practically the same personals like different and where the first one is one where Bechet gets the better of Louis and the second it turns around, because Louis is ready for him and, you know, really plays that...

Of course in that you don't so much hear... solos at the breaks are really the most important part. And breaks are really as you probably know, and is not something that's original with me but, it's in the breaks are probably what solos eventually develop from because it is in the breaks which were part of the repertoire that you had in early jazz where, you know, the musicians did really express themselves, and a famous example of that is the much talked about duet breaks the King Oliver and Armstrong get together with the Creole jazz band which, of course, by the time, they make the records, we can be pretty sure that they knew what they were going to do, exactly, but when they were performing live of course part of the excitement was that they seemed to do this spontaneously but Louis has explained how that worked for King Oliver would play the phrase that he was going to use in the break in the ensemble just before that and Louis

would pick that up and then he would know what his second part would be instantly, they did it that way.

But I think, you know, I think we can truly see how Armstrong develops because fortunately did quite a bit of recordings and they're early part of his life, so we can see how that develops. And Bechet, of course, Bechet had this very dramatic way of playing and he is also somebody who really has found a way to express himself.

Now you said something about solos and solos being something that was repeatable. And this is of course, you know, the whole question of improvisation is something that can be discussed at great lengths. The probably, the only thing that would be truly improvised is if a musician just sits down and starts playing something off the top of his head and that's not what we're dealing with. Even when you get thru the free jazz age and all of that, simply to, you know, simply to play something that is totally unpremeditated would not make much sense if you are in a collective musical environment. You got to have some ideas of structure or something.

But what happens with solos, of course, is, first of all, recording is a very important element here because I think we can probably really theorize that if it hadn't been for the phonograph record, jazz wouldn't have spread as quickly as it did and also spreading from the U.S. to Europe and all that; 'cause ***** once you get the really good jazz musicians recording and you get the ability to, you know, to play a recorded solo over and over again, and you can copy it, you can study it and all of that. But also what happens with recordings is that, if a recording is reasonably successful with the public, at least during the 20s already when records becoming popular, and then certainly in the swing era, when a solo became a hit with, you know, with the public or part of a successful record then the musician would be expected to repeat it.

Yes, that happens with Ben Webster, right?

Sure! And it happened with, you know, famous examples, Bunny Berigan's *I Can't get started*, which was***** to play over and over again, you know... He makes light adjustments. One big exception to that, an interesting exception is Coleman Hawkins and *Body and Soul*, was a great success, but Hawk always refused to repeat his solo. He always tried to play something different.

Why do you think he was like, playing every night a different solo? Maybe because that day when he recorded, he really was improvising?

By the time he got to record it? Well, we know that, and I've actually written about that and some liner notes and things... We know from a thing in Downbeat that he himself says, you know, the record was not, you know, it was something that was done at the last moment and so. It's not true. I knew Coleman pretty well and he liked to say things like that. He was put people on a little bit because in this Downbeat, before the record was made, there's a picture of Hawkins, and it mentions in the caption it says he's Coleman Hawkins and he is playing *Body and Soul* at, that was the club where he was playing, Kelly's Stable. And it is clear that, the little thing there says that this has become, you know, his big hit there in the club. So obviously, it's not that I don't think he had been prepared note for note, but certainly the general approach that he was not going to actually more than hint at the theme in the beginning, first few bars and then, go into improvising that the band would, he would be back by the rhythm section for the first chorus and the second chorus, you get the, you know, the organ background with the horns, and that, and then you get a little cadenza at the end. Clearly, I think he had done this way in the club, by the time he recorded it.

But the interesting thing again is that once this record became a success, and it did very quickly, which I think is an unusual record because in the days of 78s it was a really limited in time, unless you had a 12-inch which was rare for jazz and even there you only get maybe tops five minutes. Tops on a 10-inch 78 is three minutes, you can go, the better labels like Victor and in some cases Columbia could go to 3'20'', maybe 3'25'' but most of

the time you're just around the 3-minute mark. So, if there're several people playing your solos are short of necessity. But this particular recording is nothing but Coleman Hawkins playing two choruses at a fairly relaxed tempo. It's quite unusual. That's one of the reasons why it was such a success. I think also, of course, because he's playing beautifully.

So, yes, what we realize and also know we have, of course, a great deal of live performance, recordings, from even, from not from the 20's, it's too early but certainly from the 30's and early 40's from broadcasts and live, also, live recordings that were made maybe. It was harder then because you didn't have portable recording equipment, but people took stuff off the air and so and so we get that as a supplement and we get a little more stretching out.

So I think we can see how you know, how this solo develops and how certainly the better musicians all have a shared vocabulary that they use to create. And also, by then, at that time, your repertoire is based on standard popular songs, and the blues to an extent, and then you already fairly early on get things like first one is *Tiger Rag* and then *I got rhythm*, which are favourite sequences that you use to improvise.

That's very interesting. So, do you really think that we have like some degrees of improvisation? For example, a soloist, in the 30's is different than a soloist in the 40's, right? There's a line between those two points?

Well, it's different to the extent that the musicians become more sophisticated, harmonically and rhythmically to some extent, although there are great people who, you know, already in the, you know, in the 30's are very advanced, we'd take somebody like Lester Young. We don't get Lester until 1936, and he's been playing for a while before then but, then comes in, you know, those first recordings of Lester Young, *Shoe shine swing* and *Lady be Good*, I mean, that, he is already, you know, very developed then, and some of the things, some of the more, well, you know, take something like Roy Eldridge double timing *Body and Soul*...

With Chu Berry, right?

With Chu Berry, yeah. So you don't get, we still have to consider the fact of when you're dealing with the 1930's, especially, because of the time limitations of recordings, we don't get a full picture of what musicians were capable of doing because you hear about Jam sessions. I mean, people have told me and others, you know, that the famous Kansas city jam sessions, you know, Jim Raney, the bass player who later worked with, with Charlie Parker, he was in the Jay McShann band and then worked with Bird also in New York... Just to give an example, I mean, he said that in Kansas City, which was famed for its jam sessions, and of course what you see in that silly movie Kansas City... (laughs) That's not the way it was but, what Jim said, you know, at the Rhino Club which is where Lester was, you know, with Basie there and something... When there was an important jam session when some famous tenor player was in town, whether it was maybe Chu Berry with Cab Calloway, or Coleman Hawkins or Ben Webster or somebody who would, you know, be a contender for Lester. They would keep Lester in the, they had a, at the Rhino Club, they had a little kind of, they had a little garden there in the back, you know, where they could sit, so, they would get Lester, they would get him high and all, smoking, and they'd give him his favourite drink and when he was really primed, let's say is like getting a fighter ready to go on the ring. Then, they would send him in, and then, Jim said, you know, Lester was capable of playing, you know, like fifty choruses on Honeysuckle Rose or I've Got Rhythm or something like that, you know, but he would play, you know, for twenty minutes and completely wipe out anybody, you know what I say. But we don't, we don't have any, you know, other than hearsay we have no evidences of that. But I think that having been around, I wasn't around in the thirties, I mean, I was a kid (laughs) But, in the, you know, in the after around late forties when I did get to hear some real jam sessions, it's a different thing because there is a certain feeling and a certain atmosphere and a certain kind of thing that you truly really haven't captured on records, no matter what they say. I mean, jazz at the philharmonic was Norman Grant's attend to do that on stage, and sometimes it really works very well, and other times musicians go thru the motions

staying all the day, suppose to create excitement, they can do that, specially somebody like ***** (sings)

But when it's the real thing, you know, there is something special to that. And that was where musicians sort of honed their skills, so that they could find out, discover things, when they were jamming or when they were playing informally and when they could really stretch out that they could then condense and use in their solos and, within the big band context. That's somebody... Roy was very good at that, and Dizzy learned from him a lot of this. And Lester, of course was a master of that, that you take the little bit of space that you have to really make a statement that, you know, that is very effective. But, you know, Hodeir, Andre Hodeir, who I think is one of the better critics of it in terms of analyzing things, and one of the few... well, now we have lots of dissertations and things but I think, for instance, his analysis of the Dickie Wells solos...

In the Jazz, it's evolution and essence?

Yes. I think that gives you an indication of just how sophisticated some of that playing was already in the thirties, you know, because you get there, you know, you get some real original thing. So I think it develops as a language by the time you're arriving, this again is also Hodeir thesis, he picks the year 1935, this is by 1935, the jazz language has matured to the point where, you know, you really have this well developed, ***** developed musical statements. It takes something like, I don't know if you know this record by, it's really Benny Carter record but is under the name of the Chocolate Dandies, a thing called *Once Upon a Time*, where Benny plays trumpet. It's a beautiful trumpet solo, very influenced by Armstrong. But is also the first recording, because Benny is the one who brought Teddy Wilson to New York, who had already recorded a little bit with Louis Armstrong, where you can hear much in the way of soloing.

He was in 1930 in California, right?

Yeah, was 1934 that, 33 or 34, but at that time they made this record in New York, and the reason why I mention it is that the Teddy Wilson piano solo and that, is a full chorus, the tune is an original by Benny, it's a very pretty tune. But that to me is like, that is such a great solo, that piano solo and, so, you know, it is on a very high musical level. So that's an example, I think. But then you have, you know, the pianists are lucky because they could play though by themselves, so you already have Tatum isn't quite mature yet by the time he makes his first records, but by 1934 with Decca, you know, it's really... And wonderful stuff by James P. Johnson, by Fats Waller. James P. Johnson has a thing from 1930 called *You Gotta Be Modernistic*. That's an amazing song, I mean, I remember I played that for a young pianist many years ago, maybe twenty years ago, who had never heard it, you know, and he was not too familiar with older ones and he couldn't believe it, you know he actually literally fell on the floor when I played it (laughs)

It looks like pianist sound like more advanced, always, right? Because, maybe is like you said they can play by themselves they don't need anyone.

Well, you know, the piano is such a complete instrument, what you can do and you have the two hands, you know... With the horn you are confined to a single line and that's it.

You are more focused in the melody in the horn.

Right. Guitarists can do some things too...

I'm a guitarist... (laughs) Oh, that's right. Is not the same thing, I mean, in the piano you have more possibilities.

Right, right. But you know I mean there're certain people that we think very highly of them in terms of this solo, you know, soloing, who never made it vary far into, you know, into the thirties. For instance Bix Beiderbecke, but there once again, Bix's piano playing, you know, in a mist is a complete beautiful statement. His cornet solos are frustrating because

they're so short, but when he has a chance to play at greater length like a *Way Down Yonder in New Orleans* or *I'm coming Virginia* and so, and then you can, you can see that there is something very special there.

So anyway, I mean I think what we are after is that what, when we say improvise also, what we are talking about, in the way of the soloist that is a personal statement by the musician that, if he is, you know, if he is a great musician it has that personal quality which is not only a matter of the notes that he plays, but also, the tone, the time, you know, the phrasing everything, you know, and if you put it on paper, if you copy that you don't get all of that.

Yeah, you lose a lot of information.

That is very important, I mean, the tone alone, I mean, when you take somebody like Armstrong, you know, is the really, the sheer, monumentality of his sound, you know, and the swing, you know, that's right.

So no doubt once you get into the bebop era, well, the tempo speed up, and the harmony becomes much more challenging and the, you know, instead of having a fairly even beats, the rhythm is behind you, things are chopped up...

I don't know, it's seem to me sometimes that, maybe, although Gunther Schuller says it's limited what they do, but the Count Basie, classic Basie rhythm section as a springboard for soloist, I think in terms of, you know, really swinging jazz is something that is unmatched, I mean that is like the perfect carpet. It's almost like, you know, you can do all kinds of things when you have that foundation underneath.

So, but that's not what, you know, *****later, musicians are looking for something else, and then is Charlie Parker, who my absolutely love is Charlie Parker, is, you know, unbelievable. And I don't think still that Charlie has been, you know, equalled, just in terms

of imagination and execution. When he is at his best, is, you know, is a kind of magical thing that happens there. But I'm not sure that, you know, we have Charlie Parker saying to, writing to his friend, the drummer in Kansas city, he is tired of all the drummers dropping bombs behind, and then he says, why don't you come to New York? So we can play. (Laughs).

And of course Dizzy is another phenomenon because of what he was able to, just, rhythmically so sophisticated that I think a lot of trumpet players who are heavily influenced by Dizzy but can't do what he was able to do in terms of that, well, also was that, very, very rapid execution, so, he can do things in terms of placing the notes rhythmically, you know, which almost nobody else has been able to do. And what happens there, I don't know, you know, we have a lot of fine musicians today but we don't seem to have anybody who is quite on that level, but that happens in every art form that you have, periods of great creativity, and then things kind of level off, and then something happen again.

So you really think Parker and Gillespie were like the main guys who changed everything, right? Especially Parker?

Especially Parker because he had, well, Parker and Dizzy together. Is a pity that they didn't do more things together because when they'd do things together, like the kind of unison playing that they'd do on a thing maybe short enough is the best example of that because is just, so tight. That's was unique. But, yes, I think Charlie's influence is probably greater because of his, he had a kind of soulfulness, not that Dizzy couldn't sometimes achieve that too, but there was more, over, kind of , I don't know, there was more of a soulful message in Charlie Parker. He's also such a great ballad player.

Anyway, he, you know, Armstrong... Armstrong, Lester Young, Charlie Parker. I think those three, those three you know they really have the biggest thing. And then you come to more complicated stage, you know where. People would say, Coltrane, but Coltrane to me

is a, is a complicated phenomenon, and I'm not sure that his influence was so beneficial necessarily. And I'm not sure that he himself, you know, is somebody who is constantly looking for other ways to express himself, and if he had lived longer... How old was he? Forty-two? That's young... Not as young as Charlie Parker, I mean, Charlie was amazing. He managed to accomplish in that very short time.

Then, we, you know, Art Tatum we haven't mentioned Art Tatum, well we mentioned Tatum briefly, but... I was doing some teaching, I don't do that much, you know, fortunately. There's nothing wrong with teaching if you, but, you know, it becomes very repetitious. But I did a couple of summers, I tried at the summer institute that Gunther Schuller ran in Idaho, that was very nice because it was a sky resort where nothing was going on in the summer because there's no snow... (laughs). So they had this advanced students who were studying with, Joe Lovano was teaching there one summer, you know, other people who, you know, and I did a little history course and... I realized very quickly that... I had about maybe fifteen, sixteen students, you know, they were all very accomplished, they were not kids. They were in their fringing from early to late twenties, maybe one or two maybe even slightly older, so they were sophisticated, all of them were there because they were particularly talented, but, hardly any of them knew anything about Tatum, so I played (laughs) a couple of hours of Art Tatum and they were totally, you know, flabbergasted because, not only his technical accomplishment but also what he was doing harmonically. So I guess he is one of the precursors of modern jazz, certainly.

So there, again, you have somebody who, but is also with Tatum, it's tricky because the surface, he always keeps, what his the tune, he keeps the tune in view, but what he does underneath, what happens underneath is really, very, very advanced in terms of...

And what about, we never speak about Earl Hines, what do you think?

Hines? It's a funny thing, Art Tatum always said when he was asked about influences, he always mentioned Fats Waller. Well, one thing about Fats is certainly true that Fats was wonderful and undoubtedly was an influence, but by the time he was saying those things,

Fats Waller was dead. He never mentions Earl Hines, and Earl Hines is still alive. (Laughs) But Earl Hines I'm sure Earl was absolutely an influence in Tatum, in terms of, because Hines is so amazing, with what he does with time, you know, I mean, he, you always think that he 's lost the beat, but he always comes right back, you know. So that suspension what he can do when he suspends the time, and also Hines is really... Hines said that he had a photographic mind for chords, for harmony, so that he could keep of... And that's what it sounds like... because he can go into all kinds of strange harmonic areas where he always does come back. I think absolutely he was a big influence on Tatum, but is a funny thing that musicians sometimes don't mention the ones who are their biggest influence, maybe because there's a little bit of jealousy (laughs).

Well, before you were talking about jam sessions that we don't have. I found here in the Institute an album from... In one side you have Charlie Christian, and in the other side you have Dizzy Gillespie, I think is 1941, at Minton's? It's supposed to be a jam session, Do you think is (a real) jam session?

Yeah. Those are the things that were done by a man named Jerry Newman, who was a Columbia student at the time, who had recording equipment. And in those days, before tape, was a disc recorder which is kind of clumsy but... you did have 33 and a 1/3 speed on those things, so you could record a little longer, you know, you still have, only had a, you know, a certain amount of time. But he went to Minton's and he had the musicians' permission to do this cause he also gave away a lot of things that he recorded. The musicians liked to hear themselves, but those things, you know, of course are gone, because, in most cases, they weren't preserved. But it's a blessing that he did that, and I remember when he first decided to bring these things out, and the first was the Charlie Christian's stuff, which came out still in 78". It's a label called Vox, you can find them, the 78" album with those things that later came out on LP and CD. But that was quite something, because they, you got to hear Charlie really stretching out. So, yes, I mean, those are important recordings. Is wonderful stuff with Hot Lips Page, and, who was a great jam session player, and he just had a special knack for that. But, you know, there're

things like musicians would do which you don't even get on this things, which is sometimes, when they were doing stuff for their own enjoyment, there was no audience, and those things at Minton's you do have an audience, and some of the things that Newman recorded were private parties. His parents had a big apartment on Fifth Avenue, they were well-to-do, but when they were away for the holidays and stuff he would have, he would, invite, there is a piano there, so he would invite musicians to his house and he would record them, so some of the things that have come out, all those jam sessions things are actually recorded at the, at Jerry's home, but what I was going to say is that musicians would do stuff for their own, enjoyment. Roy Eldridge told me that he and the piano player Klyde Hart, who was pretty advanced player but Klyde was in Roy's band and they were good friends. He said that they would do things like, they would start playing in different keys, just the two of them, you know, so they would play in different, not playing in the same key, and try to do something (laughs). You know, this is we are talking 1940, 1939, 40, 41... Minton talks about Dizzy, you know, going or going up to the, when they're playing with Cab Calloway and they'd go up to the, in the intermission they'd go up on the rooftop of the hotel where they play and they, you know, fooling around with different things. So, that's how, Earl Hines says that when Dizzy and Charlie Parker were in his band, which unfortunately never recorded, and I don't think will ever find anything 'cause it's too late now. I mean, things do keep turning out. There was this great Dizzy and Charlie Parker that turned up just recently, you know. So you never know but I don't think so. But, he says, and Dizzy confirmed that, he said that, Dizzy and Charlie in their spare time, almost you know, warming up in the dressing room and stuff. They used to play exercises like, they would have a book of flute exercises and they want, would play that (laughs). So they were really into, you know, developing, facility, speed...

But, you know, it's a... it's a wonderful language, jazz, and you, you know, you learn how to speak it and then you can tell your own story. That used to be an expression that musicians used pre bebop and has, was telling story, you know, your supposed to tell a story when you play, so that's it.

You know what amazes me the most is how they develop that language in the thirties, and now you can communicate if you try to play jazz and you have your own vocabulary but, you have your own, but you are borrowing other people's vocabulary, do you know what I mean?

Right, but that's what makes it a shared language, and that's how, you know, people can play together, because one of the remarkable things and we still have fortunately is we do have a tradition so you can get, you know, three or four musicians who never played together before but they can, you know, they can find a commonalty, they can find, they share a language. So it's like communicating with people who are not, you know, your English is not your first language but... (laughs)

I'm trying to do my best...

You do fine...

Thank you... Is recorded!! Right!! (Laughs) Well, you know, this is amazing, I'm enjoying this time a lot... I just want to make you one small question and then, you know, it's up to you. I was here checking the interviews, and I was checking the Benny Carter's interview that you guys have here, and I found in one part that he speaks about a guy, and Benny says, OK, that guy, whose name was Cuban Bennet...

Cuban Bennet, yes.

I've been trying to look for him...

Cuban Bennet was never recorded, unfortunately. Benny isn't the... He was Benny's cousin actually, they were related, but Benny is not the only one who mentions Cuban Bennet. There're other musicians who were around at the time. Apparently he was really amazing, and very, you know, ahead of his time, especially I guess harmonically.

But I was just curious because I saw you one day here and I was this near of ask you like, What do you know about Cuban Bennet? I've been looking on internet, in the.... Nowhere.

Nowhere. There was another trumpet player named Walter Bennet who recorded, but is not the same guy, is not even interesting (laughs)...

So, that's unfortunate, but he apparently also was not you know, very disciplined and the, you know, didn't play with, didn't stay in any bands for any length of time and so and so, that was, he was kind of a, you know... Well, which fits in with, if he was so, you know, so great and so different, maybe he was a little crazy... (Laughs)

Who knows!!! At least, we have the name!!

You can ask, you know, Ed, Berger was so close to Benny and, whether Benny had anything more to say about Cuban Bennet than there is in that interview, but it's very hard, you know, after so many years, I guess, he stopped playing sometime in the early thirties, and whatever it was of him to remember exactly what, you know, it was that made him so special.

There are other some interesting obscure people, you know, are mentioned here and there. Almost every musician somewhere along the line, is going to talk about somebody from where grew up wherever he first, you know, got into the music.

Dr. Henry Martin

080416. Newark, NJ. USA.

What does the word improvisation mean to you?

Well, improvisation obviously in popular sense means extemporaneously composing. Playing what you don't... what you can't completely predict, from, you know, is just start to play. It's composition in real time in some sense. So I would like to say in some sense it's real time composition, but, that needs requalify because I think when you basically say while you're composing, while you have as much time, well, basically you're creating as you're composing, moment by moment. I think it's important to remember the virtually all improvisers have studied and practiced so that what they are playing isn't full spontaneous. So, in a sense what I think of improvisation is as a way of composing and expressing oneself in real time using simultaneously certain kinds of patterns that have been developed over the years of practice while at the same time incorporating a spontaneity with respect to figuring out how to put those together. So it's no full spontaneous, nor is it fully thought out and planned.

Ok, that's great. So, you know, maybe you answered already to this one, but, do you think this is an alternative way of composition or maybe an alternative way of musical creation? Do you know what I'm trying to say?

Well, I actually think of, it's been allied to composition. That's because of the fact that I've done both, I don't consider myself a really good improviser, but I have played in contexts where I improvised, and, on the other hand I do compose obviously a lot infrequently, and when I compose I often feel that what I'm doing is I'm actually improvising slowly and editing as I'm going along. And so, from that perspective I think of improvisation as a form of quicker composition. You can turn that around and say composition is edited form of

improvisation. But I like, and maybe it's because of my approach to both, but I think of them is really wide, is suppose to a totally different kinds of operations.

Perfect, ok, let's move on, ok. So, how would you define the soloist, ok, concept in the thirties?

The 1930's, officially we are thinking about the swing era as popularly understood. If really, really in the thirties, in a lot of ways, I think of ... this doesn't hold true for everyone, but for a lot of soloists I think of the thirties has been a time when improvisation is such, was a little bit more closely linked to popular songs than it was later on. Now that's not true in obviously every case. You look at, for example, Count Basie and small band recordings with Lester Young, the great Teddy Wilson recordings with Billie Holyday, all kinds of things. And clearly, in some of these contexts, the popular song is not necessarily the focus of the recording; it's the performing and the interpretation of the popular song. But, I think that in a lot of ways those are unique. Even if you look at Duke Ellington in the 30's, so much if it is focused around the composition, in Duke's case need to be like a composition composition or could be a popular song with lyrics, and I think in improvisation in 1930's as more closely allied to those compositions than, say, the way that we like think of improvisations since bebop.

So is not to say that it's, that it can't be spontaneous, but spontaneity is more controlled than in 30's, you know, because of the limitations of the fact that almost always you're dealing with kind of a popular basis.

Yes, in a popular context also, right?

Right, exactly.

Ok, ok. Well, so, we are trying to say here that we have soloists in the 30's but, do we have improvisers?

Yes, I think so. Again, it's... It really becomes kind of a, as usual one of the problems with these kinds of things is you develop a sliding scale. So, I mean, you know, from one perspective you look at... You kind of standard big band performance in 1930's, and you say ok, the saxophone solo has eight measures in the middle of this chart, is that really improvisation? Well, yes it is, but on the other hand, as we know, in many cases, the eight measures might have been played really well by particular soloist and so he starts repeating it, night after night. Ok, now no longer is improvisation in that sense. Ok, so from that perspective, that's the really, the compositional side of improvisation. Now you have a sliding scale, that gets kind of looser and looser until you look and say something like the, you know the Count Basie small group before it influenced Lester Young, in which, there is a considerable amount of improvisation and it seems unlikely that those kind of things should be duplicated from night to night.

So in other words, it really does depend on context. When you think of the 1930's we tend to think in more of a popular swing oriented milieu, and in those kinds of situations, I think, it's reasonable to think that most of these soloists tend to stay closer to the song or if they're working in the context of an arrangement, stay closer to what they might have thought of previously that worked out very well. There's famous famous instances of this, where soloists repeat, you know, the same solos all all, you know, every time they play.

That's more comfortable.

Even Charlie Parker did that.

Ok, that's interesting. Ok, so, what are the differences and the similarities between the soloists in the 30's and in the early 40's?

Well, I think in the early 40's, you know, obviously again the benchmark is Charlie Parker and the bebop, innovators, I think at that point soloists become a little bit less ***** of

the popular song. In other words, you know, again, is not completely a new practiced, but of course in the bebop era you get soloists now, completely rewriting songs with the, new be bop tunes with the same chords. And, you know, the integrity of the original song is less significant. Of course it was done for a variety of reasons, some of them to avoid copyright, and things like that, but nevertheless, for whatever reason they were doing, the original popular song in some context might not be as significant, so this left the soloist opportunity to develop a repertory of playing that might be more specifically oriented toward their own formulas and melodic ideas. Again Charlie Parker is the case, you know, main example. My book does talk about how Charlie Parker relates his solos to the themes, but that tends to be kind of in a deep way. From the surface perspective, Charlie Parker is very happy using his own formulas, and interchanging them no matter what popular song he was playing. So I think you can argue that in the early 40's improvisation starts to become a little bit more stylistically focused on a single, on how the soloist was approaching the music, as opposed to an earlier time where the, where the song might be the more featured item

So we can say we have like a transformation, or a development from the early 30's to the 40's, early 40's, so the guys begin to improvise, you know, 'till they have the context, in the beginning of the 40's, you know, because there is a lot of factors, right? Like you told me, like social, like economics, all the different factors.

Sure, absolutely

So, what do you think about, because you know, every time you open a text book, and, not a text book, a history book, and you see, "Louis Armstrong, the first soloist" Do you think that statement is appropriate?

Absolutely.

Yes?

Because the thing is it isn't so much the significance of improvisation, because I think we have to distinguish between soloing and improvising, because I think Louis Armstrong could be playing Rock and Chair or even, you know, When It's Sleepy Time Down South, and there may be a fairly small amount of improvisation in his performance, see, may play the song, you may play When It's Sleepy Time Down South a fairly similar way each time he plays it. But, you know, he is ***** I think concerned with feeling of the song and the song itself, rather than the idea of his own personal ingenuity, in playing the song, whereas I think when you get to the early 40's, the beboppers were a little bit more ego oriented, you know they, you know, Charlie Parker, again he is always my benchmark for the early forties and the bebop transformation. You know, he, not only developed his own personal formulas, but his formulas were also things that listeners began to recognize. So, the, when, you know, Charlie Parker would play them, people would not do each other a recognition, "Ah, there is that, he always plays that on All the things you are". And so I think from that perspective, we're taking, we're taking the attention off of the song, All the Things You Are, and putting it on the Charlie Parker licks, and whereas with Louis Armstrong is obviously gonna have stylistic ticks, stylistic quotes, or stylistic trademarks, but, nevertheless, he's still he's trying to put across the song as a song.

Ok, is more like a *****

Right, he is soloing. So I think is still very, is reasonably valid to say he was, you know, the first important jazz soloist, although I can get ***** qualify, but ***** Earl Hines... you know, but whatever... how about James P. Johnson?

Ok... Who were for you the most important pre bebop players, I mean, in terms of improvisational skills?

Lester Young. Coleman Hawkins. Earl Hines. Definitely Earl Hines. I think he is actually even underappreciated as a pianist. You listen to his solo recordings from the late 20's, if, you know, as I said I mentioned him with respect to Armstrong and first great soloist,

that's of course again Armstrong can front a band as, you know, trumpet is kind of the signature lead instrument in all of that, but you know, a guy like Earl Hines, in my opinion ***** is a jazz pianist, I mean, just absolutely brilliant. James P. Johnson, another one of my very favourite. Certainly Bix Beiderbecke. Well, you know, again these are, yeah, this are just, you know, I think in terms of defining a soloist side looking a lot of these kinds of players, that's where the action is.

And do you think they all have the same kind of improvisational skills or...?

No I think, again, stylistically I think they are gonna be distinct, but... I mean, you're looking for example Lester Young. Lester Young certainly one of, almost, you know, one of the truly wonderful pre bebop players in terms of stylistic development. You know he was very much influenced by the idea of the formula and the solo, and I think that had the fact that he can really, he really did have a certain kind of pattern and trademarks with respect to his own improvisational formulas. I think that that, probably would separate him somewhat from Louis Armstrong only and so far as I don't think of Louis Armstrong is having the kind of improvisational formulas in the same way as Lester Young. Again, probably because Armstrong tends to stay closer to the melodies, tends to, there are plenty of... you know, I look at one of the great Louis Armstrong, one of the late, great 1920's recordings of Armstrong sound like fireworks, and, you know, it's really a solo, it's really a solo, in the modern sense of the word, is brilliant. But, somehow I don't think of him as a formula oriented player quite in the same way as I do Lester Young. But again, that's might be just the case I haven't analyzed in the ***** Armstrong solos. That would be interesting to look after in that perspective. And also it depends on the speed, because I think one of the other... one of the other things that are absolutely true is, this is true Charlie Parker, this is true Lester Young is, is the fact that, the slower you play, the fewer formulas you play. And so the thing is if Lester Young is playing a ballad with Billie Holiday he's not gonna use the same kind of formulas in his playing as he would, you're playing on a temple tune, with Count Basie's small group, something like that.

So, so I think there probably is a reasonable variety of distinct approaching to soloing, but I think probably, you know, since we know later on, the idea or personal melodic formulas becomes an important aspect of the soloist, I think probably an interesting thing to do in earlier jazz would be, would be to see the extent to which that was the case. With Lester Young I think, it would be a lot. Someone like Louis Armstrong I don't think it would be as much.

But that would take a lot of analysis, you see the thing is really only Tom Owens has ever really done this, and that's of course with Charlie Parker.

We are near Charlie Parker's. How determinant was the 1939 recording of body and soul for that evolution we are speaking about?

Oh, I think is significant. Parker, Parker himself, knew the recording of Body and Soul because there is one point in a couple of early Charlie Parker Body and Soul recordings where he quotes the Coleman Hawkins recording. And, so he clearly knew it. And, beyond that... the amazing thing about Coleman Hawkins recording of Body and Soul is how little it states the melody. And, so, giving that, and giving of course the connection between Coleman Hawkins and his association with Dizzy Gillespie, the early bebop recordings with Dizzy and Coleman Hawkins, the fact of Hawkins liked to think of himself even though he was twenty years older, he's kind of hanging out with the new great players like Parker and Gillespie, you know, given all that, there's no question, that Coleman Hawkins seemed to be moving in that direction. Scott Deveau, of course, looks at the interesting case of the, of the non transitional Coleman Hawkins on the bebop as a really sort of the case in point, with respect to him as a transitional figure into bebop, and I think, you know, he makes an excellent, you know, excellent argument for that respect to getting bebop watched.

Well, How, I mean, you told something before, but, How Charlie Parker changed all that context a few years later?

Yeah, what I see with Parker I think now we do really have a scenario where the player is not afraid to develop a heavily oriented personal book, if you will, of trademarks, licks and formulas, and make that, in a sense almost feature of his playing. And I think that, that kind, and from that perspective of course Parker vastly influences almost everybody that comes after him, and of course, it's not that Dizzy didn't do that as well, but, then of course you have the other players too. But I think the fact of Parker was clearly understood, I mean, Dizzy even talks about Parker's melodic focus, whereas Dizzy himself was more harmonically focused. I think, that becomes something now that, you know, players begin to realize that if they wanna play the way Charlie Parker does, part of it means learning large numbers of licks, developing their own personal style, as a reflection of those licks, and I think Parker arguably is kind of a person more than almost anyone else, probably is moving in that direction. Again, you know, it's so difficult, you know I think about tempo Benny Goodman from late 1930's and there're definitely licks. He plays them, you know... Say well, wasn't Benny Goodman a lick oriented player? Not the same way, not the same way...

Is more like a classical way, right?

Yeah, but on the other hand Benny Goodman played up tempo, excellent, swing up tempo, swing and the, you know, to be able to play fast eight notes, up tempo you have to have certain melodic formulas on your fingers, you just need this. So from that perspective, you know, all these guys had something of that, but I think with Parker, it's taking to another level in some way, it's difficult to define.

Yeah, yeah, I know what you mean, but we have a point there, right? Something ends, something begins at that point, right? Ok, I'm going to make you the last one unless you have a comment or something... Do you think that change was an answer to the rigidity of the swing era arranged style or was just a new thing happening?

Both. Because the thing is I think that, the rigidity of the swing style is the fact that most of it was big band oriented, at least that of course we would see into on records nowadays. But even beyond that, the more significant thing I think is the fact that we talked about earlier kind of the greater focus on popular songs. With something that kind of, tide the players to the perspective that they were playing songs for the public, they are playing songs and creating dance music for the public.

Popular stuff, right?

Doing popular stuff. And I think that, you know, that, automatically is gonna be a certain rigidity. On the other hand, I also think it's the case that, music changes, and so the thing is, there was just a kind of, you know, a natural progression, I think, If you look at, kind of what happens on bebop, from the stylistic aspect of tonality, and harmony, then what happens on bebop is an immediate extension of what happens on swing, so the thing is as long as you have players who are interested in exploring new roads, they are gonna have to go somewhere and not gonna play just the same thing forever. So from that perspective it's a natural evolution, from another perspective of they are saying ok, I'm tired to play blue moon, I wanna do something that's a little bit more interesting from the perspective of expressing myself as a musician. And that actually gets back to earlier comment about improvisation and composition, because, in a sense, that's my, this is overstating it, but there may be some kind of argument to the effect of, you know, the swing era, jazz musician was still performing the song, while improvising, often, often. Whereas the bebop jazz musician was composing. And the composition, as I said in my Charlie Parker book, the composition could in fact have a significant amount to do with the original song, but the surface aspect of the composition is gonna be about what the players are doing. And so from that, you know from that angle, you know Charlie Parker, you know one of my early teachers once said to me "well Charlie Parker only play Charlie Parker" And, where is Louis Armstrong would play When It's Sleepy Time Down South. And you can say "well, Charlie Parker plays All the things you are" Well, yes and no, you know, yeah, and that's not to say that he didn't love the song and is not to say that there is no relationships

between what he plays in the song, but there's a sense in which the focus is on Charlie Parker whereas Louis Armstrong, well, you know, obviously had tremendous ego, as any outstanding entertainer would, but nevertheless, I think, Louis, he was still, there was still focused on that song. The song, you know, try to make the song something people would like. As opposed to, "It doesn't make any difference what I play, I'm Louis Armstrong, just listen to me play". He wouldn't do that.

And that's I think of, that's the thing that in part characterizes the changing temperament.

So we have like a strong change of mentality in that point, right? Because of all the factors we've been talking about.

**Ok, so that was the last one, you know I have a lot of information...
...and a lot of transcribing to do now.**

Wow, yeah.

And thank you again for everything, for this interview, and for letting me being here, I really appreciate it.

It's a pleasure to have you, there's no problem. I'm glad to help.

Dr. Wolfram Knauer

090526, Jazzinstitut, Darmstadt

What does the word improvisation mean to you?

Improvisation is so many different things. The word itself simply means... it is "to live". To live you have to improvise. You wake up in the morning, you have to improvise. You go through all the day, you have to improvise. So that's the one thing. And then there is the music, where improvisation for me is about surprise and unexpected things happening and risk, and chances to go, to change ways and go somewhere where you did not expect to go. So those are, I guess, two of the explanations I would have for the word. Everybody somehow knows how to improvise, even the people who think that they have no idea, but they are able to talk, they are able to interact. Thus, they know how to improvise. And in music it's the same, but there is also a structuring element in which improvisation is actually part of the structuring process. So apart from just talking, you also know where you are going, you have a dramaturgic idea. That's more an aesthetic thing, then.

So do you think improvisation is an alternative way of composition or an alternative way of musical creation?

Well, that is kind of difficult to answer. I mean, there are those people who say composition is just slowed-down improvisation and vice versa. I do not think that the two are so different from each other. When you put composition and improvisation on these different sides of the spectrum, and say "Do you think one or the other", then that leads more to an aesthetic discussion about composition, being a very fixed system where you always have to obey the composition and the fix notes and improvisation being much more open. But I think the difference is not so huge. I'll give you an example. I remember I had to write an essay for the International Dictionary of Black Composers. And the one

essay that was the most difficult to write was the one on Cecil Taylor. Because basically what the editors wanted was for me to choose three or four compositions of his that I would discuss more in detail. But, of course, with somebody like Cecil Taylor, it is very difficult to talk about composition in the first place because the whole concept of composition (as understood in Western music) is completely different from composition in Jazz, in the Jazz tradition.

You might speak of an "alternative way of composition" or better maybe of an "alternative way of musical creation". No, both belong together. You need a basis to improvise upon, and if the basis is only notes or an idea, that alone is a composition. Both add to each other, both enhance each other.

I do not think, though, that I would say it is an "alternative way of composition" because that would be too strong of an aesthetic decision or judgement, so I wouldn't say that. "Alternative way of musical creation": I think improvisation is natural, and should be natural. Composition is a little more unnatural, because it's a brain thing, and is something that evolves through the history. It's not so much of an opposite as people always tend to think.

How would you define the "soloist" concept in the 1930's?

As opposed to the 20's, as opposed to the 40's, I think. The 1930s in Jazz was a time where Jazz was popular music. So there is one aspect about the soloist, that he was the star who shone, who was playing up above everybody else. He also, maybe, was the name that people recognized and came to hear. What is your question about? Is it more about the music or what is it?

All the questions are around improvisation, so maybe the question would be: How much improvisation was in soloists in the 30s?

Well, that question implies that there is a degree of more or less improvisation in a solo. So there are those who say that, for instance, that somebody like Mezz Mezzrow in the 20's who was basically playing chords, or chordal notes, that he was improvising "less" than some musicians from the thirties, or people like Charlie Parker. I don't think that is true. I think it's simply a different approach to how to relate to the basis you improvise upon, be it either the melodic basis or the harmonic basis. So how would I define the soloist concept in the thirties and how it differs? Well, that depends on the musicians. Somebody like Art Tatum was a soloist who was extremely interested in changing harmony, in adding to the basic harmony, putting some harmonic changes in between the usual changes. There are other musicians who still were more adherent to a melodic concept of improvisation. Of course Lester Young is somebody who uses the melodic concept in a different way than people in 1920's – even though he is more of a melodic player, which means that he was playing motives and phrases more than just improvising above the harmonies. He is doing it in a different way than, say, somebody like King Oliver or other musicians in the 1920s did. Is there one definition of a soloists' concept in the 1930s? I don't think so. It's a lot of different concepts, a lot of different musicians. Take Art Tatum: When people were complaining that he was always basically playing the same thing, or using the same structure, repeating it, he said something to the effect of: "Well, if I finally arrived at the right thing to play, why should I change it?" So that's a way to look at it. And why should he? I mean if you arrive at the true statement that you want to make about a certain tune, why should you change it? I mean, you only should change it or you only have the feeling that you should change it if you have the aesthetic idea that jazz improvisation always should present something new. So then you should. But if you don't have that feeling, if you strive for perfection, for instance, like he did, that might not be necessary.

What do you think that changed in that period between the soloist or the role or the soloist in the thirties and the soloist that we find in the forties, especially after 1945?

Well, actually I go back to question 4 (What were the characteristics of that 30's soloist?) One of the things that is important about 1930s solos is that the individual voice was becoming a more important thing, so you have to be recognisable. This started in the 1920s with the whole concept, with the whole idea of being a soloist as opposed to being part of the group of soloist. And being a soloist also meant that the respective musician wanted to be recognisable. So this sound thing is something that is very, very important for the 1930s. I mean, it stayed important in jazz at all times, but it became important in that time as a solo concept. You needed to have your sound and you needed to be recognisable. I'm trying to think about 1920 soloists who were recognisable after one note. Armstrong, Bechet, maybe Beiderbecke, very few others. With pianist is getting even harder. But in the 1930s you suddenly hear of a lot of soloist who actually are recognisable after very few notes. And it's not just the usual ones, the wind blowers, but it's even people like Teddy Wilson. There is certain attack, a certain way of voicing that becomes part of the personal style so that you actually hear one chord and you say "Oh! That sounds like Teddy Wilson." You hear some kind of changes or progressions where you recognize who is playing. That is one of the main characteristics of the 1930s soloists that they become individuals, and they want to be individuals. As for differences and similarities between soloists in the 30s and in the early 40s: Well, there is definitely a similarity. Differences... Again, it's such a general question; you have to go back to specific examples. Whom do you mean when you speak of early 1940s soloists, whom are you thinking about in that question?

Well, I'm looking for people like Charlie Christian, early Gillespie, maybe early Parker, the recordings we have from Hawkins and Roy Eldridge... all that kind of things.

Ok. So, the similarity is basically is the same: musicians who played something in the 1930s idiom and now play something else in the 1940s idiom. That's a similarity, just by them being the same persons. Differences, of course, are the environment in which they are playing. There is big band playing, there is playing for dancers, there is playing for the sake of the experiment, for the sake of improvisation, for the sake of playing together, for

the sake of finding something new, for the sake of taking risks, for the sake of competition. So that's a difference, but it is not really such a difference because that was there before. Only it has finally been recorded. I mean, you do have the recordings from Monroe's Uptown House from the early 1940s but you don't have similar recordings from the 1930s, even though it's been reported everywhere that people were coming together after hours to play. All of that was going on before, but in the 1940s you suddenly have proof of it, documents.

So, apart from differences and similarities that can be seen and heard, one has to, I guess, keep in mind that our perception of jazz history is transported through the medium of the record. We only know what has been recorded, we don't know what has not been recorded. We sometime think, "Oh, that's the first". Well, maybe it wasn't.

So maybe, all that things you were saying before about looking for the single player personal voice, I want to play and once I've played a few notes, I want to be recognized. Can we call it the emancipation of the soloist?

To emancipate yourself, you have to be non-emancipated before. So why has he been not emancipated before?

Maybe because in that period, especially inside the jazz age, not because of the singers or the leaders, but in the swing era, there were leaders, and leaders, sometime, they weren't playing. But at some point, there were musicians who really wanted to make other kind of music. They had to go to other places after hours, and maybe that's new.

Well, I have a problem with the word "emancipation", simply because there are too many connotations connected to it. So, I wouldn't say that. I see history more as a development, and emancipation implies that somebody had to emancipate himself, because, that's the implication, he was oppressed before. So, yes, it is true, if you look at big bands, that soloists in those big bands could not play too much, and they were happy if they could play

a little more in small ensembles, in the 1940s, in the upcoming bebop, they could experiment more... yes, all of that is true, but I have a problem with the word emancipation.

How would you call it?

I would not call it anything, I would describe what is happening. I would describe... There is what you read in the history books about musicians who say "Oh we've got bored in the big bands so we got together after hours to play somewhere else with musicians friends and we took risks and we experimented ...You can describe that. But then, you can also describe the social situation that musicians were in, that they have to earn money, that they made a lot of money in the big bands. You can describe the fact that the idea of the big band was not necessarily a master-slave relationship at the beginning. But the industry forced it into more and more becoming part of the industry. So, you can describe that, that some musicians were no longer satisfied with their part in this industry and wanted to do something else. All of that wouldn't be emancipation. It's more like a multi-leveled description of what is really going on in the music.

I am giving an example: Basie is something different than Ellington, something different than Benny Goodman, something different than Glenn Miller. For, Ellington, the soloist, the solo itself is part of the sound. If he changes the soloist he changes the sound, even if they play the arrangement note for note. Whereas if you exchange a soloist in the Glenn Miller Band you will not change its sound itself. Because they basically are streamlined in their sound.

So it's very difficult to generalize. I would try to explain the different levels of the transformation, of the development, and see how the different levels actually relate to each other. Musically, socially, industry-wise and so on.

Not only under musical terms, there are more things involved on that.

Yes, I think there is, I think there always is. We don't live in a world where from day to night we think about music. Everything else – and especially at that time – had an influence on the music you were doing. You don't have the European kind of artist that is living in a world just dedicated to music, but you have to make a living with it, and you are actually living in a world – especially at that time – where you are playing pop(ular) music. You are playing to an audience. And that not only means that you are selling music, but it also means that you are part of the pop music movement, and you actually need it, because it gets something back to you. That, by the way, is another thing which many musicians who were active during that time always say: "It's so beautiful to play for dancers, because I could play differently". It was a give and take. All these different levels are related to each other.

Dou you think the statement Armstrong the first soloist is appropriate?

No and yes. Because definitively, apart from Sidney Bechet, he was the one who developed his own solo language in a way so much more convincing than anybody else at that time – on all musical levels: melodix, harmonic, rhythmic, the formal aspects of his phrasing, the sound aspects, everything. The way he voiced, the way he used his trumpet as a voice, in a way. I don't like to talk in superlatives like this, I would never say he was the first soloist, but I would definitely say "Armstrong, one of the first"

This is the key question for me. Who were for you the most important pre bebop players, especially in terms of improvisational skills?

Coleman Hawkins, Lester Young, Armstrong, Roy Eldridge, Earl Hines. Benny Goodman was a pretty good improviser. So those are the "name" people, those are some of the most important pre-bebop players, I think. Sidney Bechet, yes, but he was... again, you know... I'm always questioning the words in your questions, so I'm asking, what do you mean with "the most important"? We get a lot of phone calls from people asking "Who is the most

important jazz musician?" And I usually say, well, that's difficult to answer. I don't know, I don't know. Because you always have to ask what do you mean by "important", what kind of importance. So, do you mean important as in "influential"?

I mean, important in terms of improvisation, advanced improvisation, language... all around improvisation. And maybe, about their role in the evolution of jazz language.

You noticed my problems always evolve around the fact that these words have some kind of judgemental character. Like, most important, less important – it seems to equal "better", "not as good".

Maybe just, names. From your point of view, who of them would be inside that ...

Well, I understand what you are trying to get is some kind of a list of musicians: On the one hand, there are musicians who are more adventurous, on the other hand there are musicians who are maybe a little less adventurous as far as their improvisational skills go. Or let say as far as the results of the improvisational skills go. Art Tatum definitely was a highly skilled improviser, and yet, he is not the most risk-taking musician in the 1930s. So, as for your question, I would not know whether I should put Art Tatum on that list or not. I would definitely put Earl Hines above him in a way, because he takes more risks. I might not name Teddy Wilson, because he is very predictable. Does the concept of improvisational skills imply that one has to be less predictable? All these things need to be defined before I can answer the question, before I can give you the obvious names that you will get from everybody. But to give you names or examples of things that I find important, I would really first have to define exactly: what do you mean by important? What do you mean by pre-bebop? Where does that stop? What do I mean by improvisational and what do I mean by skills? Are you talking about one of the most important examples of improvisation? That's different from the most important players in terms of improvisational skills.

Ok, I understand, maybe that is a little bit general. What we are looking for is musicians who really create like new melodic – harmonic applications, create them or use them, at least, that we can later find in the bebop times. Do you know what I mean?

Ah! So, that's what you mean by important? That's exactly it, I did not even think about that. Ok, so, that's what you mean by important. Then you get a different answer from the first answer. Because there would be people like Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Lester Young. I would probably exclude Earl Hines at this point, maybe name Thelonious Monk instead. Here, then, I actually might exclude Armstrong and I would exclude certain musicians from the 1920s whom in the question that as I had originally understood it I would have named.

How determinant was the 1939 recording of *Body and Soul* for that evolution, melodic-harmonic evolution?

I guess it was very important, simply because it was one of the first prominent examples of a musician not stating the theme any longer, but just going into his improvisation. By that, he made it clear that improvising and, giving your improvisation at the beginning, can be a very interesting musical statement and be popular at the same time. That's the most intriguing thing about that solo: Here is somebody who blows his ass off, who is improvising from the first note. He only plays the first notes of the melody and then goes somewhere else, and still the record was pretty popular, not just among musicians. The one thing then, I mean, apart from all the inner-musical things happening, the way he uses harmony, the way he plays the melodic fragments, the way he plays with motives, the way he plays with the rhythmic scope, one of the things that he showed was: I can play a solo, all by myself, with the rhythm section just playing oompah-notes, and I can actually achieve a dramaturgic increase, a dramaturgic bow, in a way. At the end there is going to be some kind of climax and then that's it. He shows how you can do that. Before that, a lot of soloists in the 1930s, they were just soloists within a band context. The usual thing was that: The band is playing and you play your solo and somebody else plays a solo, and that was it. Maybe one chorus, maybe two choruses. Maybe if you played live, and no

recording machine was near, you play three or four choruses. But it was still part of the band context. And what he did was basically play a complete solo all by himself. And that's it. So, that was something fundamentally different, by somebody who came out of the old system to apply this different approach to the music. He showed everybody how it could be done, and in a way that everybody just said: "Yeah, that's right!" I mean, that's what art is about, that the degree of abstraction that was present in his improvisation did not sound abstract to even laymen listeners who realized, "I don't know what it is, but everything is in the right place". Something like that happens in *Body and Soul*, with Coleman Hawkins.

We are almost done. We change a little bit, how did Charlie Parker change the entire context, a mean, the melodic harmonic context, a few years later?

Well, apart from all the things that you read in the history books, which I don't have to repeat. What do you do in that context? He actually continued that context or this idea of ... not a solo, but improvisation is the basis of what I'm doing. The themes that I use, can be reduced to just that, to very short themes and very short focus points, that you depart from, and you might at the end go back to again, but they are not more. The improvisation is the most important thing in his music. So he evolved, he develop that idea of what Hawkins did in *Body and Soul*, even further, in that context. And what he changed was, together with other musicians, he changed certain things in the harmonic, in the rhythmic and the melodic language, but more important, he changed something in the aesthetic language of jazz. With Coleman Hawkins' *Body and Soul*, even though he did not play the theme, what he played was still something "singable", it was something very melodic. Just the fact that Eddie Jefferson could make a song out of it, tells you how melodic it was. You hear the song and you actually realize it's very singable. Whereas Charlie Parker's music became more of the abstract thing. The melodic qualities, the singable qualities took a step a little further back, they were not as important to him as the experimental, as avant-garde, the experimental quality of his music.

Ok, so the last question is, what's the change, (and when I say change I mean the change from the swing era soloist point of view to the bebop new harmonic melodic concept) an answer to the rigidity of the swing arranged style or just was something new happening in that time?

Well, both. Of course, it had to do with the fact that musicians are artists, and musicians want to express themselves, and they couldn't do as much as they wanted to do within the framework of the orchestra, of the swing orchestra, and the arranged style that was part of the popular music system. So it was in a way an answer, a response to the fact that they were caught in that style. But on the other hand, it is a human condition that we want to change – I hope. So it's a human condition that we want to develop, that we want something new to happen. That we have an idea, and then we have a dream that we aspire to and then we try to make that dream a reality. So, apart from all of this reaction thing, I believe, that it simply was... this is a young art still. Jazz is still a very young art, it's only 1940, it's only 20 years old, really. I mean, the first jazz recordings occurred in 1917/1918. The musicians realize that there was a lot of ground to be covered yet. A lot of white area to be discovered. And I think that's the most important thing. In my mind that's more important than just that reaction thing. Reaction, that's a nice way of explaining history. You know, there is swing to here, a swing to there... But I think at the basis of it all there is a human curiosity and the wish to develop and the newness of this art form, where the musicians simply realize "we've got something here". You know, and this is something that has not ended, to this day. (Even though there are musicians around today who may feel frustrated because they have the feeling that "all we can do is, we can shuffle what already have been done around and try to find something".) But at that point in the development where you knew exactly (and simply): "Wait a moment, let's make it more complex. Let's make harmony more complex. Let's see if we make some harmony that nobody played before, let see how that works. Let's see if we can play a melody which is nearly unsingable, and yet make it swing. Let's see how we can change the concept of the rhythm section and the melodic groove around a little bit." So there was more of this experimental thinking, where you realize, that you may have discovered something, that this can lead to something else, and that you are completely overwhelmed with that feeling that there is a lot to do yet. I think that's more what's happening there.

Dr. Scott DeVeaux

Entrevista realizada vía email, 2009.

1. What does the word improvisation mean to you?
2. Do you think it is an alternative way of composition or maybe an alternative way of musical creation?
3. How would you define the “soloist” concept in the 1930’s?
4. What were the characteristics of that 30’s soloist?
5. What are the differences and similarities between the soloist in the 1930’s and the soloist in the early 40’s?
6. Where do you think we can find the division of those two concepts, the soloist emancipation?
7. How did this transformation happen? What factors were involved?
8. What was the role of Louis Armstrong in that process?
9. Do you think the statement “*Armstrong, the first soloist*” is appropriate?
10. Who were the most important pre bebop players, in terms of improvisational skills?
11. Do they all have the same kind of improvisational skills?
12. How determinant was the 1939 recording of *body and soul* for that evolution?
13. How Charlie Parker changed all that context, a few years later?
14. Was that change an answer to the rigidity of the swing arranged style or just a new thing happening?

1 and 2. This is a very complicated question, and I’m going to answer it in a number of ways.

First, I don’t believe in the way the terms “composition” and “improvisation” are normally used. They don’t represent different things. They are extremes on a spectrum. At one end is the performance of a piece with no options—for reasons that may be musical, or maybe

not (e.g., ritual use). But normally performance has choices. In classical music, of course, it's not permissible to mess with the pitches. But in most kinds of music, less constrained by convention, there are lots of options. People often take them for the sake of variety. (I know this when I sing to my children.) Options are also useful for showing musical intelligence: if you know many options, you've learned many possibilities.

Within this context, it matters whether the "composition" has any authority. Obviously, in the West it does, thanks to two factors: notation (the technology for instantiating music into print) and copyright law. We know what "the piece" is because it has been published, and its use—or more appropriately, its abuse—is governed by law. The second factor no longer works for classical music (once it has passed out of copyright), but ever since the early 19th century, the idea of "the composer" has a sacred value that overrides what the performer might want to do. (I remember that Berlioz used to sit in an opera by Gluck with his score, hissing whenever anyone made any changes.)

But in jazz, it's the legal definition that counts. The composer makes the money: ASCAP (American Society of Composers, Authors, and Publishers) has been enforcing that since 1914, and it has been joined in more recent years by BMI and other performing rights organizations. Musicians are "mere" laborers whose only job is to perform the official score. This is nonsense, as jazz musicians know; but when they perform a tune by Gershwin, it's Gershwin (or his estate) that gets the money.

But there are other angles to consider. In folk music generally, compositions have little value (literally) because there's no money involved. Someone created a folk song; they get nothing for it. It passes into an oral tradition, becomes transformed in various ways, and is used by whoever wants to use it. After a while, certain versions carry some weight; or people learn a certain version and perform it exactly thereafter. But nothing compels us to use that version, or not to mess with it if we so choose. People say folk musicians "improvise." I say they perform within an aural tradition.

In some performing traditions—North Indian music, for example—compositions can be attributed to non-human (i.e., divine) sources. But the crucial thing is performance—or performance traditions. The only way you can hear a raga is when someone plays it. There may be agreement about some of the basic aspects of the raga (mood, time of day, basic scale, certain patterns), but all of these things are passed on aurally from teacher to teacher. What does improvisation mean here? Or what does composition mean? The terms are useless.

I also think people misunderstand how music works. They claim improvisation is impossible—some people can do it, but not them. But I often ask, what about speech? We learn vocabulary; we learn grammar; then we improvise. Everything we say is created, on the spot, to suit the situation. Yes, there are moments when you feel you need to craft your words into something like a composition (e.g., a formal speech). But the important thing to think about is how fluid we are on the spot. Making music is more complicated than speech—people don't know the vocabulary or the grammar—but the basic concept is still there.

So it depends on the musical system. In African music, there are all kinds of possibilities—and all kinds of restraints, some stylistic and others social. In fact, what people learn is how to interact with others, whether it's fellow musicians, dancers, or the broad culture that includes the ancestors. Jazz has made a particular specialty out of improvising, mostly in contradistinction to classical music. But I point out to people that the vocabulary (licks) and the grammar (the nature of harmony/melody) constrain what's possible. Some people can do it well, others less well. And again, there are social constraints. Nobody likes a loud drummer. Nobody likes a bass player that can't keep time. (And nobody likes an answer that goes on for seven paragraphs...)

3 and 4. As far as I can tell, the idea of the soloist emerged out of commercial dance music and entertainment. In small groups, musicians have a lot of room to improvise. In larger groups, where notation is needed to keep people playing together, the idea of the soloist

emerges. It's not necessarily improvisation: brass bands had soloists that did well-rehearsed pieces. But in the 1920s, a few people did the improvised thing so well that they established a musical role that other people were eager to fill. And the entertainment industry liked having "stars" to feature (you can see this in Armstrong's early career—the gigs he played in Chicago while recording with the Hot 5/7 band).

By the 1930s, that role was pretty well established. A soloist had to be able to create a concise, well-played phrase within the space available in the dance band arrangement. But those solos never went on very long: the modern conception, exemplified by Coltrane, of an artist capable of holding the stage for hours at a time didn't exist. The solos were understood as decorations on the main object—the popular song. (All these bands were part of a larger system—songwriters, bands, recording companies, radio, distributors, etc.)

The soloist had to be a good musician (trained in sound production, with good intonation, knowing how to blend in a section). On top of that they had to solo. Of course, many soloists developed a particular routine for a tune that became settled over time. Sometimes recordings helped freeze a routine. (I just watched a video of Coleman Hawkins performing "Body and Soul" in 1967: as always, he had to refer to his hit recording.) It was a specialty gig, and within the band it was no more important than the lead player, the arranger, the copyist, or the guy that ran rehearsals.

5, 6, and 7. I've obviously thought about this for some time, and have written a book about it. Let me try to summarize.

First, there's the idea of the jam session. This was originally entirely backstage, not for public consumption. After hours, musicians would gather to play for their own purposes—sometimes artistic, but also fulfilling other roles, like practicing improvisation. On these occasions, a solo could go on as long as it wanted to go on. Tunes went on for half an hour. The only people listening were the musicians and those cool or skilful enough to find their way in (other performing artists, the in-crowd, etc.)

Over the course of the 1930s, more people became interested in jam sessions. This created problems. The musicians' union, for example, insisted that any public performer had to be paid union scale (and normally, musicians would jam for nothing). The compromise, over time, was to hold sessions in a small club (e.g., on 52nd Street) and charge money for admission to pay the musicians. A new audience emerged that liked hearing long, involved improvisations, and that didn't expect the musicians to play specifically for them.

And in the 1930s, many black musicians became frustrated by the big-band format—not musically (they were tough professionals), but on the business front. Black musicians had crappier gigs, tough road conditions, and the ever-present threat of violence. Top soloists dropped out, preferring to play in New York City waiting for a better gig. Or (like Charlie Parker) they spent most of their time looking for (and using) heroin, which left them little time to do anything other than jam sessions. It's in this context that bebop arises.

And I should say that over the course of the Swing Era, soloists continued to push against the limits of audiences. Musicians were fascinated by technical challenges: how to play over chord progressions, how to alter them, how to play rhythmic tricks. Most audiences didn't care—they wanted to hear the melody. It used to be that you did your job on stage and saved your technical things for after the gig. But some new devices were hard to contain. The most famous was the "liberation" of the bass drum pedal—a cool idea, but hard to fit within the Swing rhythmic framework. It thrived in small combo performance, and eventually everywhere. (It's hard to hear any large swing band with a drummer who doesn't play in a modern style!)

Once you had enough talented musicians working up these new ideas, and finding the normal gig hard to bear (again, not for music, but because they couldn't stand touring in the segregated South), then it's not hard to see that some new form of the music would

emerge that could be played in the small jam-session clubs. That's what happened in the 1940s.

8 and 9. I think of Armstrong as the one who started the whole "soloist" thing back in the 1920s. He's not the only one (Sidney Bechet had as much talent, if a less charming personality), but his combination of talents (singing, trumpet playing, physical behavior) made him irresistible to both audiences and musicians.

On the other hand: I don't think he had much direct influence on the bebop generation. By then, there were plenty of more modern musicians to fixate on—Art Tatum, Coleman Hawkins, Duke Ellington. A lot of musicians had started because of Armstrong, but were not likely to pay attention to him in the 1930s or 1940s. It takes a longer view (and a longer life!) to make such connections. Historians can do that; young musicians often don't.

10, 11, 12. I've already listed some important pre-bop musicians, and each of them has different skills. Tatum was technically the virtuoso of virtuosos, but his real claim to fame among bebop musicians was his ability to substitute harmony. I still marvel at it today. No one could play like Tatum (or has ever been able to since), but people like Dizzy Gillespie helped to pull out some basic ideas that musicians could learn to use in a small group setting.

Ellington did the same thing with arranging. Again, no one can play like him, but he set the standard for complex harmonies and timbre combinations. Basie set the standard for a loose, relaxed rhythm section. Lester Young set the standard for a relaxed soloist, capable of shifting gears at a moment's notice.

And Coleman Hawkins was the leader of harmonic improvisation. I spend a lot of time in *The Birth of Bebop* explaining this, but he realized that rhythm could be translated into harmonic dissonance. The more complex dissonances you use in your music (assuming

they're resolved correctly), the more tension you build. "Body and Soul" was the prime example of that: audiences loved it (a best seller) and musicians learned from it (among other things, that you can substitute a bii7 chord for a V7 chord). Hawkins was a key ingredient to bebop. Just take those long, convoluted lines and give them a rhythmic twist (one that Hawkins never developed).

I'd also add Charlie Christian, who had a Lester Young flexibility but combined that with a razor-sharp understanding of harmonic progressions. I've always felt his rhythmic thing came from the region—that flat, straight-eighth note feeling undoubtedly has something to do with Western Swing. Had he lived for even another decade (i.e., as long as Parker), he would have been a dominant figure.

13. It's hard to say what Charlie Parker did: his skills were superhuman. But he developed a skill at harmonic improvisation that never let him down. He learned to play at extraordinary speed. And he linked together the complex harmonies with down-to-earth blues playing (and later in life, with Romantic pop song) into an exceptional blend. I'm just sorry he became consumed by his vices. Imagine if he had lived. (He'd be 88—Benny Carter lived to be 95!)

14. Not to duck a question, but I think I've already answered this. Bebop emerged from factors that went far beyond a distaste for certain clichés of Swing arranging.