

¿INFLUENCIA DEL JAZZ? Por Alvaro Menanteau

Extracto de la ponencia presentada en el VIII Congreso IASPM-AL, Lima 2008.

1. El pretexto.

En 1967 la cantante chilena Sonia la Única ya se había radicado en México, donde grabó la canción *Influencia del jazz*, compuesta por el autor brasileño Carlos Lyra. Los arreglos fueron realizados por el músico mexicano Nacho Méndez, y la cantante fue acompañada por el trío El Río 3.

En el disco compilatorio en que aparece esta grabación (BMG, 1999), ésta es clasificada como “bossa nova”. Su autor la definía como “canción protesta”, debido a la naturaleza de su texto, que parte diciendo: “Pobre samba mío. Se fue mezclando, se fue modernizando, y se perdió”. Seguramente esta declaración hace parte de la crítica inicial que recibiera la bossa nova, en cuanto a “no era samba auténtico” (Medaglia 1966:74).

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

La influencia del jazz puede ser rastreada en varios aspectos, tales como formato instrumental (*jazz band* según Pérez Prado u Orquesta Huambaly), patrones rítmicos (empleo de *walking bass* y corchea de swing), o recursos melódicos (uso de *blue notes*); pero deseo centrarme en el parámetro específico de la armonía. ¿Hasta qué punto la influencia del jazz en otra música se basa en una práctica armónica específica? ¿Qué define a la praxis armónica del jazz? ¿Existe una “armonía de jazz”?

Un lugar común en el discurso académico sobre música popular tiende a vincular al jazz con el resto de la música popular a través del tratamiento armónico. En una ponencia presentada en el III Congreso de IASPM-AL, Jorge Kent Biswell planteó que la bossa nova “se nutrió de la complejidad armónica del jazz”, tomando el “arquetipo de acordes complejos con muchas variantes en sus tensiones, sus sustituciones y sus poliacordes” (Biswell 2000). Ese análisis nos llevaría a considerar la existencia de una armonía de jazz característica. Dicho de otro modo, existiría una armonía característica del jazz, la cual estaría definida por el uso de acordes complejos, con tensiones incorporadas en su disposición.

No es mi intención negar la influencia del jazz sobre otras músicas en el plano armónico, sino más bien deseo poner en discusión el alcance de afirmaciones como la anteriormente citada. Deseo además centrar el análisis musical en el tratamiento dado por la armonía en el jazz, más que en los acordes propiamente tales.

2. La armonía del jazz ¿o la armonía en el jazz?

El jazz ha sido estudiado profusamente en el plano histórico, consignándose en él un discreto progreso en el plano armónico. Un riguroso historiador del jazz como Joachim

Berendt asegura que el jazz es relativamente conservador en su armonía (Berendt 1986:278). Aún así, es posible establecer un interesante progreso en este plano, que va del uso inicial de acordes tríadas, al empleo de tétradas y finalmente al atonalismo.

En lo relativo a cadencias características, tenemos que desde la década de 1930 en adelante proliferó en el jazz el empleo de la cadencia II-V-I, en reemplazo de la secuencia tradicional I-IV-V-I; en realidad se trata de un reemplazo del IV por el II, en donde se conservan nota comunes y se enriquece la sonoridad al incorporar un acorde menor (el II) en reemplazo de uno mayor. Esta cadencia tan cliché del jazz (que luego pasó a ser parte de las armonías de la canción pop) podemos encontrarla en los corales de J.S.Bach.

En cuanto a la construcción de acordes en el jazz, tenemos que de las tríadas y especies mayores, menores y disminuías del estilo de Nueva Orleans y del estilo de Chicago (en la década de 1920), el uso de la armonía se expandió al empleo de tétradas en el estilo swing, bebop y cool jazz, a partir de la década de 1930 en adelante.

El tránsito del empleo de la tríada a la tétrada puede graficarse en el hecho que en la Era del Swing (1930-1946) se practicaba el jazz en *big band*. A diferencia de los primeros estilos de jazz, que poseían una textura contrapuntística o polifónica, en las *big bands* se impuso una textura homofónica. En este formato masivo existían secciones de instrumentos (cañas, bronce y sección rítmica), en donde las cañas habitualmente estaban constituidas por 4 saxofones. Esta agrupación de saxos normalmente se movía en paralelo, de modo que la armonía tetrádica resultaba adecuada para el tratamiento de esta sección.

¿De dónde provenían las tensiones de la armonía que ampliaron las tríadas a tétradas? Inicialmente del blues rural. El blues, como folclor negro del sur de Estados Unidos, empleaba las armonías principales del sistema tonal (tónica, subdominante y dominante), herencia de la cultura de los amos blancos en el período del esclavismo. Pero estos acordes, en el contexto del blues en modo mayor, eran transformados en dominantes, de modo tal que derivaban en I7, IV7 y V7. ¿Cuál es el origen de esa transformación? Básicamente se produjo por la superposición del modo mayor occidental con el pentafonismo menor propio de la cultura africana occidental.

escala pentátona menor

escala modo mayor

armonía modo mayor

seudo dominantes

I IV V I7 IV7+ V7

13 V7

El resultado de esta superposición fue que los acordes de I y V, de ser tríadas mayores, a poseer estructura de dominante. Melódicamente, la aplicación de la tercera y la séptima bemolizadas (en un contexto de armonía mayor) gestó el recurso denominado *blue notes*, aplicación que implica un conflicto entre la tercera mayor de la armonía con la tercera menor de la escala pentátona menor; lo mismo puede decirse del séptimo grado. La tercera menor de la escala, aplicada al acorde sobre el V grado, generaba además una V con 13 bemol, acorde muy habitual en el jazz (Strunk 1988:493). Esa misma nota aplicada al acorde de I genera un conflicto con la tercera mayor del acorde original, derivando en un acorde de dominante con novena sostenida. Así entonces, los arreglos jazzísticos incorporaron tempranamente las funciones de I7, I7 #9, IV7, V7 y Vb13, junto a las características sonoridades de las *blue notes*.

Sin embargo, la forma blues de 12 compases de origen rural no se prestaba para los complejos arreglos de *big band* debido a su limitada variedad de acordes y de escalas asociadas a tales secuencias de acordes. La solución a esto provino de la adaptación al jazz del repertorio proveniente de la canción popular norteamericana, de la comedia musical y del mecanismo de producción de canciones denominado *Tin Pan Alley*. Este cancionero popular norteamericano tuvo entre sus figuras más importantes a George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin o Rodgers y Hart. Todos ellos compusieron canciones populares, de gran masividad, en las cuales aplicaron un criterio armónico más elaborado, con acordes con séptimas, novenas y treceñas. El antecedente inmediato a esta práctica se halla en las armonizaciones de canciones folclóricas realizadas por Béla Bartók.

A través del repertorio *Tin Pan Alley* el jazz recibió la influencia de la armonía impresionista francesa, y de lo que en general podríamos denominar “armonía moderna”. Esta se identifica con el empleo de acordes con tensiones, enlaces en paralelo, sustituciones de acordes, poliacordes, politonalidad, disonancia directa y modulación instantánea, entre otros recursos. George Gershwin posee una importancia especial, puesto que agregó dominantes secundarias y cadencias del tipo II-V-I en sus composiciones, recurso que fue denominado *rhythm changes*.

En la práctica, al momento de ocupar tétradas en los arreglos de *big band*, los jazzistas incorporaron no sólo los acordes de dominante provenientes del blues, sino que aplicaron el criterio impresionista de agregar notas a la tríada como elemento de color más que como elemento vinculado a la armonía funcional. En el terreno de la música docta, este criterio fue iniciado por Eric Satie y sistematizado luego por Claude Debussy y Maurice Ravel.

Los enlaces de acordes usados por Satie en 1887 dieron inicio a la “armonía no funcional”, en donde los acordes enlazados no estaban obligados a resolver según los criterios la armonía funcional de antaño (Ej: Satie/ *Sarabanda N°1*, 1887)

Otro ejemplo: el acorde inicial de la *Suite bergamasque* (1890, ed.1905) de Claude Debussy actúa como acorde de dominante, pero no contiene la tercera del acorde, lo cual evita el característico intervalo de tritono que debe poseer cualquier acorde de dominante. Este nuevo tipo acorde fue asumido (y cifrado) en la armonía moderna como acorde de dominante con novena y cuarta suspendida (V9sus4). En el jazz, este acorde resultó una alternativa al clásico acorde de dominante heredero del blues, que contenía el característico tritono (Ej: Glenn Miller/*Pennsylvania 6-5000*, 1940).

La masividad del jazz y su exportación al resto del mundo occidental a partir de la década de 1920, llevó a que la experiencia particular del jazz en términos armónicos e instrumentales fuese un referente de la modernidad del siglo XX. Así fue como las músicas populares de otras latitudes cayeron bajo el influjo de las orquestaciones y del tratamiento de la armonía que eran sistematizados por los exponentes del jazz norteamericano (Ej: Claude Debussy/*Cuartas*, 1915; Miles Davis/*So what*, 1959; Víctor Jara/*Doncella encantada*, 1962, grab.1973).

Lo anterior conllevó a que los análisis, en una primera instancia, tendieran a identificar con el jazz tanto el formato de gran orquesta como el empleo del saxo, la corchea de swing y el uso de armonía moderna. El empleo de tales recursos fueron asociados al jazz, y sin duda que ellos constituían procedimientos pioneros en los territorios de la música popular, pero no es menos cierto que su impacto en el resto de la “música popular internacional” descansó en el hecho de ser el jazz una música gestada en Estados Unidos y exportada masivamente al mercado del mundo occidental, el cual empezaba a ser controlado por el país del norte.

3. Conclusiones

De este análisis técnico e histórico se pueden deducir dos situaciones. Primero. En el plano estrictamente técnico y musical, el tratamiento de las *blue notes* es el único aporte original del jazz en su praxis armónica. De la aplicación de las *blue notes* derivan especies de acordes habituales de una sonoridad característica del jazz, como son los acordes con estructura de dominantes pero sin la funcionalidad armónica de dominantes; lo mismo ocurre con los acordes de dominantes con novena sostenida.

El resto de las armonías empleadas en el jazz tienen su origen en la música docta, con especial influencia del impresionismo francés en tanto al empleo de acordes con tensiones (disonancias, en la jerga clásica) como elemento de color.

El jazz sistematizó e hizo propio el tratamiento de la armonía moderna y, al difundirse masivamente, pasó a ser un modelo de cómo trabajar la armonía en el contexto de la música popular.

Segundo. Como es bien sabido, el jazz es una práctica musical generada en suelo norteamericano que ha formado parte de la cultura popular de Estados Unidos. En la medida que ese país se instaló como la potencia hegemónica del mundo occidental a mediados del siglo XX, y al carecer de una “alta cultura” que exportar, fue su cultura popular la elegida por el mercado y la industria cultural como representante de la cultura estadounidense ante el mundo (Brünner 2002:153).

Al imponer sus músicas en el mercado internacional, Estados Unidos también impuso su discurso sobre la música. Así fue como a fines de los años 60 el término fusión fue definido como “la combinación del jazz con cualquier tipo de música popular” (Gridley 1988:609), definición que en el contexto latinoamericano no es operativa porque está hecha desde el particular punto de vista norteamericano (Menanteau 2003). Lo mismo ocurrió con el cifrado de acordes, mal llamado “clave americana”; y algo similar con la armonía. En la medida que la experiencia del jazz en el plano armónico era difundida por las redes del mercado norteamericano que se internacionalizaba, se produjo la identificación de la práctica armónica del jazz (basada en su aplicación de la armonía moderna) como si ésta fuera la “armonía del jazz”. Es decir, se confundía el procedimiento con el objeto.

En la medida que los estudios sobre la música latinoamericana insistan en entender la aplicación de la armonía moderna como sinónimo de “armonía del jazz”, estos estudios seguirán siendo un reflejo del colonialismo discursivo y un freno a la autonomía del pensamiento generado en la periferia. La audición desprejuiciada de *Arauco*, una de las últimas composiciones grabadas por Víctor Jara en 1973, debería ponernos en alerta ante el impulso (¿natural?) de clasificar su concepto armónico como una influencia del jazz.

Álvaro Menanteau

Santiago de Chile, 17 de junio de 2008.

BIBLIOGRAFÍA

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

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

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

Gridley, Mark C. 1988. "Jazz-rock". *The New Grove Dictionary of Jazz*. Barry Kernfeld (editor). Londres: MacMillan Publishers Limited. vol.I, p.609.

Medagli, Julio 1966. "Balance(o) de la bossa nova". *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Augusto de Campos. Buenos Aires: Vestales.

Menanteau, Álvaro 2003. Hacia una redefinición del término "fusión".
www.purojazz.com/articulos/articulos/redefinicion_fusion.html (21.3.2008).

Strunk, Steven 1988. "Harmony". *The New Grove Dictionary of Jazz*. Barry Kernfeld (editor). Londres: MacMillan Publishers Limited. vol.I, p.485-496.