

Mucho es lo que se ha teorizado acerca de las posibilidades de relación de la música tonal desde su perspectiva sistémica partiendo de la base de que, como sistema, fue creado, evolucionó, desarrolló su crisis y agotó sus posibilidades en el marco de las necesidades culturales entre mediados del siglo XVII y finales del XIX respectivamente.

De Bach a Ellington

Una idea de la gestualidad musical

Todas y cada una de las visiones teóricas al respecto sostenidas por un marco sonoro que es pretérito a esta perspectiva son y fueron indispensables para elaborar un pensamiento dinámico como dialéctico que propongan un estado de hermenéutica permanente tomando este fenómeno como la relectura permanente de una obra según su evolución y que esté al servicio de la misma: sintetizando, poder pensar miradas que generen diversas reflexiones, que hagan que la obra crezca en el sentido estricto de una obra de arte. Un espacio abierto. ▶

A mi entender, la idea de ‘gestualidad’ es un elemento vital para acercarse a la comprensión de esta dinámica porque es, desde este punto de vista, donde se generan fenómenos en obras del mismo tenor histórico estilístico como de diversos momentos que no los aúnan, lo que da una posibilidad de conocimiento a la comprensión de ideas que enriquecen la visión del artista.

Si tomamos la idea de una definición aproximada de gesto “Un acto, hecho o rasgo notable de carácter en el marco del movimiento”, podemos deducir entonces que ‘gestualidad’ es “un fenómeno dinámico que representa al gesto”.

Dicho esto es sabido que la tonalidad toma el atajo de las músicas étnicas del siglo XX la cuales se apropiaron de sus principios fundados 200 años antes que fueran concebidas.

Es por eso que muchas músicas logran “parentescos” en cuanto a ideas, porque es el gesto de las mismas el que las lleva a establecerse con parámetros conocidos por el sistema y, lo más interesante, es que se pueden hacer lecturas donde del cóctel de ideas que pueda surgir dé la posibilidad de aportar elementos renovadores a un fenómeno musical.

Se podría decir, sin temor a equivocarse, que Johann Sebastian Bach y Edward Kennedy Ellington son dos gigantes de la historia de la música. Uno como el hacedor de la idea del proceso sistémico de la tonalidad y el otro como pilar fundamental de la música más importante del siglo XX, el jazz.

Qué los diferencia es más que obvio, no vamos a entrar en esas nimiedades de tiempo, lugar y proceso histórico. Lo que nos interesa a efectos de nuestro trabajo es el pensamiento que los emparenta más allá de esto. El elemento constitutivo es la representación que tienen sobre la música de formato vocal. Es bueno aclarar que ésta es una de las aristas de su vasta obra la cual es mucho más rica y amplia.

Para situarnos en el nudo central del trabajo tomemos la idea de un concepto fundamental en este tipo de música: el contrapunto. Podríamos definirlo como composición de líneas melódicas con fuerte entidad de sus voces y su propio peso como línea. El foco se centra en la idea de sucesión no de simultaneidad como en el acorde que todos conocemos. Podría decirse que el acorde en el contexto del contrapunto es la resultante en el tiempo de las voces que confluyen a ese punto. Es considerada una forma de armonía más compleja porque hay que leer auditivamente la permanente interacción de los movimientos melódicos que dan distintas resultantes. Ya en la etapa previa a la concepción de los corales eclesiásticos existían composiciones de autores como Carlo Gesualdo, Da Palestrina o Guillaume de Machaut donde la complejidad sonora de su música era realmente de un quehacer altamente elaborado.

Para ir situándonos en lo que nos compete, hagamos una breve reseña de los orígenes del coral como proceso de un estilo claramente eclesiástico y de la música sacra del siglo XX instalada por los negros.



* CORAL: ORÍGENES

Situado históricamente entre los siglos XVI y XVII se da por una necesidad a partir del conflicto instalado en el mundo católico y luterano (pensemos que la de Lutero es una de las primeras escisiones de la iglesia católica tomando esta institución como una tendencia vertical monolítica en su constitución).

Lutero planteaba la idea de melodías populares fáciles de cantar, con armonizaciones sencillas, bajos armónicos, donde la rítmica tuviera preeminencia de redondas, blancas y negras como movimiento más complejo. La idea de Lutero era la participación masiva de la gente volcada al canto. Esto se contradecía con los preceptos de la iglesia en un conflicto verdaderamente político dado que no consideraban ni tenían en cuenta toda música que no fuera elaborada con corte eclesiástico dejando clara su postura como entidad al respecto.

Bach es el representante de la idea del coral en el mundo eclesiástico. Lo instala en el mundo de lo tonal sobre melodías que no siempre tenían esa lógica constructiva. El coral aparece en los rituales católicos, en las cantatas o motetes de la época, hace más compleja la sonoridad a partir de la totalización: concepto de sensible tonal criterio de tensión direccional. Proceso gestual, ni más ni menos, donde la música es el fin tomando lo sistémico como medio, de ahí la idea de gestualidad, en dicho proceso se establecen los primeros postulados sobre estabilidad e inestabilidad del campo tonal.

En síntesis, el coral toma elementos del contrapunto y los organiza básicamente a cuatro voces (bajo, tenor, contralto y soprano) donde las melodías tienen un fuerte contenido en cuanto a su propia identidad.

* AMERICAN NEGRO: ORÍGENES

La canción popular conocida como American Negro no ha experimentado un crecimiento sin obstáculos como ha ocurrido con la mayoría de las canciones populares de otros grupos. El esclavo negro de África fue introducido en una cultura completamente ajena a él y, en consecuencia, debió cambiar constantemente y sufrir las modificaciones que le imponía. En este nuevo entorno es realmente notable que el American Negro, en un período de desarrollo tan relativamente corto, pudiera retener su carácter racial único y, por ende, llegar a ser tan prolífico.

Se hace difícil determinar el período por el cual asumió por primera vez un carácter definitivo en América debido a que los intentos de reunir canciones de este género fueron infructuosos hasta 1840 y, por otro lado, porque las primeras cartas y artículos que describían este tipo de canción no se conservaron cuidadosamente.

La música desempeñaba un papel tan importante en la vida africana que resultaba natural que los negros continuaran cantando tras su llegada a América. La tristeza causada por su esclavitud probablemente los incitaba a cantar

más de lo que lo hacían antes. Es razonable suponer, no obstante, que si bien cantaban, al llegar a las costas del nuevo mundo no poseían un género uniforme de canción.

Reunidos como estaban en tribus del este, del oeste y del sur de África, sus costumbres, hábitos, idiomas y tipos de música eran diversos. Pero el intercambio general de esclavos entre las colonias y la uniformidad de las condiciones sociales parcialmente desarrolladas y fomentadas por el cristianismo los aunó en un grupo de algún modo homogéneo del cual emergió un tipo de canción relativamente uniforme. Dejar al descubierto descripciones y ejemplos precisos del American Negro durante este período debería ser de valiosa ayuda para el estudio de la música americana.

Se hace difícil estimar cuánto del estilo africano permaneció en el nuevo American Negro. La separación total del africano de su tierra natal así como la separación de individuos de la misma tribu y la repentina inserción dentro de una cultura ajena trajo como consecuencia la interrupción inevitable de la cultura africana en América.

Las opiniones entre los estudiosos del tema varían considerablemente con respecto a cuánto de esa cultura africana sobrevivió en la vida del negro americano. Algunos piensan que prácticamente nada quedó de ella. Otros, incluyendo al Dr. Lorenzo D. Tuner, quien ha estudiado mucho el tema particularmente desde el punto de vista del lenguaje, afirman que lo que ha sobrevivido de esa cultura es vasto. Sin adentrarnos en un debate al respecto, es importante hacer referencia a la influencia y supervivencia africana en el American Negro.

* ANÁLISIS

Analizaremos el coral de J. S. Bach que lleva por título *Quien di ha profanado*, obra que se encuentra en un compás de 4/4 forma típica del estilo.

La característica gestual más importante del coral es la idea de frases que culminan en los llamados “calderones” donde se producen cadencias que desembocan en otro proceso de similares características y donde se va desarrollando la idea de obra. Textualmente son cuatro melodías que van intercalando roles e importancia teniendo en cuenta la línea principal, o sea la melodía de soprano. En síntesis, frases cuyo “gesto cadencial” nos va dando la pauta de la forma de funcionalidad de la armonía de acuerdo a los parámetros ya mencionados donde la idea de acorde queda subordinada a la gestualidad de las líneas que la componen. Es importante aclarar cómo pararse frente a este tipo de obras para su análisis y posterior comprensión.

Los calderones producen cadencias que configuran una señal determinada desde el punto de vista de la sonoridad. Hete aquí que suele ser conveniente una escucha global de cada uno de los calderones y escuchar qué tipo de cadencia posee, sea ésta auténtica (V-I), desvío (V-VI), semicadencia (IV-V) como las más usuales. Difícilmente se escuche una cadencia rota por una mera cuestión estilística.



En síntesis, visto de esta manera se le da un nombre práctico al tipo de análisis que es “analizar para atrás”, o sea, ir de la cadencia hacia algún punto de conflicto anterior hasta llegar al punto de partida de la obra. Es bueno aclarar que ésta es una manera y no “la manera” de analizar ya que de hecho hay elaboraciones lo suficientemente claras como para realizarlas en forma directa.

Tomando el coral en cuestión, vemos que está constituido por seis frases con seis calderones correspondientes. Es bueno observar que este coral es de forma reexpositiva si se observa la melodía, cosa poco común en estas obras.

La idea de primer calderón es una idea instalada en Fa mayor sobre todo por el final de la cadencia del compás 2 que hace IV con sexta agregada -V6-I.

Si vamos configurando para atrás vemos que en un principio las líneas más que establecer una idea de cuatro voces en equilibrio se ordenan tipo 2 y 2 (anacrusa y compás 1) donde la tónica Fa está presente en su comienzo en forma de acorde completo (fundamental-tercera y quinta) con la tercera como melodía o voz de posición.

El compás 1 ya plantea una idea de contrapunto interesante sobre el tiempo 2 dado que “el acorde” (la-do mi-la) no funciona como tercer grado de Fa sino que las notas del bajo y tenor ofician de apoyaturas de las notas (sol y si) que configuran un acorde de V omitido para volver al primero y abordar el compás 2 en la forma arriba mencionada. Es bueno aclarar que a medida que transcurre el discurso lo que eran voces tipo 2 y 2 ahora son 4 bien definidas.

La llegada y salida de los calderones es de suma importancia dado que el discurso puede seguir estableciendo una lógica formal o modificarla no sólo desde su funcionalidad sino también desde su configuración como acorde dado que el calderón nos da la idea de cierre de frase, cuestión que enriquece las posibilidades del discurso.

Hacia el 2do calderón continua la idea sobre Fa mayor con una suerte de contrapunto imitativo en el bajo que se produce a la octava del mismo hasta llegar al compás 3 donde vuelve a aparecer un acorde de La menor que, a diferencia del primer acorde visto, tiene otra jerarquía dentro del discurso dado que sí esta funcionando como III grado, con la inestabilidad que este grado conlleva en el espectro tonomodal, pero es precisamente el acorde apropiado para llevarnos a estos espacios donde lo discursivo entra en un terreno de inestabilidad melódico-armónica como por ejemplo subir el 4to grado de la escala en la voz de tenor de Si bemol a Si natural y reforzándolo dos tiempos después en la voz de soprano produciendo una suerte de dominante secundaria del tipo del II efectivo para cadenciar sobre el V grado.

Es bueno detenerse aquí porque uno de los principios fundamentales de estilo está dado en la fuerte independencia de las voces.

Si cantamos las cuatro voces por separado vamos a ver que tienen mayor o menor estabilidad de acuerdo a su con- ►

► figuración y, en este caso, podemos ver que las líneas de tenor y soprano pueden generar una inestabilidad funcional en sí misma por el peso melódico que tienen. La voz de contralto puede percibirse con una suerte de sensación perceptual hacia el ámbito de Do, lo que no quiere decir que todo el conjunto de las voces lo estén y ahí está la riqueza del contrapunto, cuando uno suma las partes por lo general da otra cosa. En este caso la configuración del acorde Do es semicadencia del V de Fa no tónica de sí mismo.

Hacia el tercer calderón Bach aprovecha la posibilidad que éste le otorga para reinterpretar el acorde dominante en forma tétrada, o sea, no prepara la 7ma (no tiene necesidad, es comienzo de frase) amén de producir un cruzamiento entre las voces de soprano y contralto con fines estrictamente melódicos. Dicha función V7 se dirige por medio de la candencia atenuada (desvío) al VI grado (Re menor) para instalar claramente con los acordes pilares de I-IV y V quedando nuevamente la semicadencia que deja en estado suspensivo la idea perceptual haciendo del ámbito de Fa mayor una tónica implícita.

Hacia el cuarto calderón aparece otro acorde de características efectivas (III^{ef}) que por ciclo de quintas se dirige a su tónica natural (VI) volviendo a pasar por la dominante principal y escuchar el paso por el primer grado hacia la “región tonal” sobre la cual está instalada la idea de la rearmónización que comenzó con el III^{ef}.

El acorde de D7 en primera inversión actúa como bisagra de lo que venía y hacia donde vamos porque entre el último tiempo del compás 7 y todo el compás 8 se establece una pequeña pero clara región tonal sobre Sol menor que tiene su identidad y funcionalidad propia por ser región tonal propiamente dicha, pero sabemos que sigue subordinada a la tónica principal que es Fa. Observemos el detalle que tanto en la entrada como en la salida de la región se

¿QUIEN, DI, HA PROFANADO?

J. S. Bach

configura la dominante principal de la misma (D7), es lógico ya que en la concepción tonomodal de tensión direccional la idea de tónica es la presencia de una dominante que la geste.

Hacia el quinto calderón se insensibiliza el Fa sostenido para transformarlo en Fa natural y generar en la melodía una apoyatura que da como resultado acórdico una función de IV grado. A partir de aquí vuelve a configurarse Fa mayor con una suerte de juego de bordadura entre bajo y tenor a distancia de terceras para concluir de una manera similar que en 2do calderón con la aparición del Si natural en la voz de contralto y la posterior cadencia al V grado.

Hacia el final Bach retoma la idea de proponer el acorde tétrada dominante como función que precede a la tónica pero con la particularidad de que la 7ma del mismo se encuentra en el bajo y junto con el tenor nos dan el tritono cuya resolución “como marcan los libros” está dada ya que las sensibles resuelven a sus correspondientes sonidos.

(Solo) 88. **COME SUNDAY** —DUKE ELLINGTON

Si bemol a La y Mi a Fa en voces de bajo y tenor. Es bueno tener en cuenta que en la funcionalidad de la armonía tradicional los acordes dominante con 7ma en el bajo resuelven a su correspondiente tónica en primera inversión. El final plantea la cadencia 6-5/4-3 de doble apoyatura con un juego de bordadura en el bajo y articulando la séptima en la voz de tenor para resolver a la tercera del acorde de tónica el cual se instala en forma de estructura completa.

Para finalizar, diremos que es una forma de coral en 4/4 reexpositivo con una tónica principal Fa mayor y una región tonal al segundo grado de la escala (Sol menor), volviendo a la forma inicial sobre la cadencia final.

* ANÁLISIS TRADICIONAL Y ANÁLISIS Y REARMONIZACIÓN TIPO BARROCO DE *COME SUNDAY* A PARTIR DE SU LÓGICA GESTUAL DEL PLANO MELÓDICO.

Análisis tradicional. Básicamente tiene la estructura tipo

canción del siglo XX con forma AABA, o sea que estamos en el marco tipo canción de la música de jazz siendo B el puente de la misma.

Observemos que su construcción melódica está dada bajo idea de la forma frase período (antecedente-consecuente) configuradas de dos en dos en los primeros cuatro compases, “respondiendo” como una frase expandida en los segundos cuatro compases con su correspondiente reexposición.

La armonía está dada por compás en su mayoría donde el tinte de la sonoridad blues se impone inmediatamente. Se instala en Si bemol como tónica principal, el VII grado eólico (Eb 7) con color de dominante para articular sobre la dominante propiamente dicha F7 en el tercer compás y resaltar sobre el cuarto tiempo de este compás un movimiento del ritmo armónico D7 con quinta aumentada (el signo más así lo amerita) y resolver por ciclo de quintas hacia G7.

Observemos lo interesante de la relación de ese acorde de G7 con respecto al C-7 que si bien literalmente la escolástica indica que sol es dominante do, en este discurso la gestualidad impuesta no necesariamente nos aproxima a esa idea ya que la relación de G7-C-7 no está pensada como enlaces de armonías sobre un discurso continuo sino como final de una idea y principio de otra.

No tomemos esto como un detalle al pasar sino como un elemento vital para el posterior análisis de esta misma obra desde la perspectiva barroca dado que ya que en este tipo de análisis tradicional los sonidos sugieren una característica del pensamiento que el compositor le impone a su obra.

El segundo sistema indica la clásica cadencia II-V-I donde el final tiene el color estilístico típico de una obra canción gospel de reminiscencias del American Negro con el final I-IV-I como estructuras de dominante.

Su reexposición como se observa se hace en forma literal.



- El puente se instala sobre el relativo menor de la obra (Sol menor) estableciendo un juego de bordadura armónica entre el V grado y el Sexto grado de la región (D7-Eb7-D7) para articular en la tónica transicional G-7 y cerrar el discurso sobre la dominante por ciclo de quintas C7.

El cuarto sistema nos pone frente al dominante principal de la obra nuevamente F7 reiterando que, a mi juicio, la idea de relación que se produce entre el C7 anterior y éste F7 instalado como continuidad discursiva sigue la idea de pensamiento: “principio de idea -final de la misma y continuación” como gesto que ciñe el pensamiento de la obra donde las armonías deben subordinarse a este pensamiento independientemente de lo que sus relaciones indiquen.

Este trozo de la obra nos muestra quizá la mayor densidad y a su vez sencillez del genio de Ellington para armonizar una melodía típica del gospel básicamente por grado conjunto. El proceso nos instala en la relación F7-C-7 para volver a F7 y articular en el compás 2 del cuarto sistema un proceso de densificación del ritmo armónico con los acordes de Ab7 y G7 quinta aumentada. Obsérvese que sobre este acorde suena la nota Eb que si bien en la lectura más fina del discurso sería la 6ta bemol, el cifrado americano, como ya dije cuando realicé el análisis de la obra de Monk (*) no siempre da respuestas al tipo de sonoridad imperante sino una lectura práctica del mismo. De ser puntillosos con la escritura se debería haber puesto G7 13b o 6b.

Se continúa la idea sobre un C7 que cadencia a la dominante principal F y aquí sí las relaciones armónicas están más establecidas sobre su configuración de ciclo de quintas tradicional dado que el gesto es sobre la cadencia final y la melodía lo permite.

Para finalizar se toma el último A como reexposición (tener en cuenta esto para saber por qué elegimos el coral de Bach Quien di a profanado y no otro), donde la cadencia final es modificada por la relación VI7 descendido cromatismo armónico a A7 (la nota larga si bemol lo permite) y cadencia final sobre Bb tríada.

* ANÁLISIS CON LOS ELEMENTOS DEL ESTILO BARROCO

Si especulamos con la idea gestual de la melodía de la obra podríamos pensarla como un coral “símil barroco” dado que sus finales de frases se producen en valores largos, especialmente de blancas y redondas, o sea configurarlos como si fueran lo calderones del antiguo coral eclesiástico y veremos que en su idea global cierra perfectamente este tipo de gestualidad más allá de las diferencias estilísticas necesarias producto del tiempo en que está instalada la obra.

Podríamos pensarla como obra de ocho calderones sin contar la reexposición de la forma canción del jazz AABA sino tomar la última A como reexposición de la misma y a partir de esta especulación estilística poder dividirla en frases de 2 compases los dos primeros, frase de 4 el tercero,

frase de 4 compases el cuarto, quinto, frase de 2 el sexto y séptimo para cadenciar en 4 compases el octavo. Pues bien, hecha “la especulación gestual” lo trataremos como una obra melódica símil barroca.

Observaremos que hacia el primer calderón se produce una fuerte marcha dinámica de las voces donde el movimiento de bajo tenor y soprano tiene un enorme peso en su configuración observando tres ideas internas en las distintas voces que le dan el carácter constructivo. Primero el abordaje melódico de la 7ma diatónica en el 2do tiempo del 1er compás realizado no escolásticamente (7ma diatónica o la 7ma efectiva resuelven por grado conjunto descendente) sino por grado conjunto ascendente operando como una apoyatura del E bemol.

Sobre ese mismo tiempo el tenor densifica su movimiento al de semicorchea para lograr que la resultante melódica se instale en la dominante más como movimiento de las voces que como acorde en sí mismo recorriendo un camino hacia el II efectivo (C7) como puntal de la semicadencia al calderón que es el V grado.

Hacia el segundo calderón se dispone el acorde de Fa mayor en 1ra inversión con apoyatura 6-5 en la melodía estableciéndose un juego dinámico muy interesante y muy típico del estilo barroco que es ir instalando densificaciones armónico-melódicas que se van desfasando en las distintas voces y el producto resultante es la escucha global de una idea de funciones pero no siempre asibles perceptualmente en el plano de la verticalidad.

Sobre el tercer compás se da un juego interesante entre bajo y tenor donde el tenor entra en un Sol como apoyatura 6-5 de Si bemol pero el bajo densifica en semicorchea la idea de estabilizar el acorde porque se mueve por grado conjunto del Si bemol al do-re. (Obsérvese que la idea de densificación en semicorchea es un elemento pregnante, el la constitución de la obra no un producto aislado por falta de elementos constitutivos de la conducción). El Fa del tenor está ligado como una anticipación de un posible Vto grado de Si bemol en el que aparece la séptima nuevamente abordada por grado conjunto ascendente producto de la línea melódica del bajo (si-do/re-mi): observemos que ese supuesto Vto grado no posee tercera, o sea que es una sonoridad de ámbito además sin cadenciar hacia el Ier grado sino que opera hacia el IV grado donde la anticipación se produce en la voz del bajo que de pasar a ser una supuesta séptima de un posible Vto grado pasa a ser la fundamental de un IV grado bien definido: obsérvese que la duplicación de tercera (cuestión evitable en líneas generales en el contrapunto) es totalmente menor dado que la necesidad melódica impera por sobre una regla que puede y debe ser trasgredida con criterio y rigor estilístico en tanto la música lo pida. En este instante se produce una cadencia plagal (IV-I) donde el grado conjunto de notas de paso del



tenor y el bajo llevan el discurso a la estabilidad armónica del acorde de V grado. Quiero detenerme aquí y hacer una pequeña reflexión con respecto a la “estabilidad” de un acorde de V grado.

A priori se dice que las estructuras tensionantes generan inestabilidad y deben ser resueltas: cierto, pero en este caso existe otro nivel de inestabilidad que es el sucesivo que, a mi entender, es mucho más complejo que el simultáneo en este tipo de texturas, por eso en la escucha global se percibirá que cuando se llega al V grado del segundo calderón esa “estabilidad” que se da es más producto de la detención del movimiento que de la estructura en sí, que obviamente sigue manteniendo sus principios.

La anacrusa al tercer calderón nos muestra al acorde de Sol menor (relativo de Si bemol) como acorde que tendrá una importancia preponderante en los próximos momentos de la obra. Por lo pronto se dinamiza en la voz de contralto con la sexta alta para instalarse en el cuarto compás la dominante efectiva de Sol menor III efectivo en 1ra inversión que al volver a aparecer como acorde dominante en estado fundamental genera un corrimiento de la tónica principal para instalarse en Sol menor como una región tonal donde la configuración del acorde es tácita dado que hay un movimiento de cadencia atenuada hacia E bemol (VI grado de Sol menor) y luego la subdominante Do menor.

Observemos el movimiento del bajo en este tramo de la obra. Recorre la línea de la escala menor descendente con la séptima y la sexta alta (Sol, Fa sostenido, Mi natural Re); esta idea escalística es de la que, en la época barroca, Bach se nutría para generar discursos que pudieran atenuar disonancias propias del estilo. A esta escala se la denomina “escala menor bachiana”. Esto nos da la pauta de cuánto nos hemos adentrado ya en el lenguaje estilístico del barroco sin alterar en nada el proceso melódico típicamente del tema original gospel.

El acorde de do menor en el cuarto tiempo funciona como bisagra para la cadencia final de la exposición temática ya que la vuelta al relativo mayor en el sistema tonomodal es de configuración sensorial muy notoria. Dicho acorde funciona como IV de Sol y II de Do yendo hacia el final apuntalando las funciones V-IV-V-I y aquí sí entra en juego el proceso estilístico de la obra en particular ya que el rango de la melodía amerita la sustracción de las voces femeninas dando paso a las masculinas en exclusividad con mucho cuidado en su conducción observando que puede o quizá debe haber apuntalamiento registral de bajo y tenor.

A partir de ahora la posibilidad de especular con la idea del calderón más las posibilidades que nos da la armonía original (al finalizar haremos una lectura del mapa original de la obra), nos sitúan en un ámbito del relativo menor concretamente. Se puede observar cómo con la función dominante, tónica casi exclusivamente, se va armonizando dón-

dole el “gesto” barroco que se necesita estilísticamente en la obra para su devenir. Obsérvese la direccionalidad del bajo en el compás nueve con la escala menor melódica en la voz del bajo siguiendo la línea de terceras la voz de contralto donde el tenor se observa con menor movimiento dándole un equilibrio constructivo al discurso. Desde el compás diez en adelante el bajo va de Sol agudo a Sol grave definiendo bien la calidad de la escalística natural del sol menor descendente para llegar a la cadencia final del dicho calderón con un salto de quinta hacia el final del mismo con la sexta alta como levare del acorde de V grado en primera inversión. Aclaremos aquí que ésta es una transgresión estilística dado que por lo general en los corales no se articulan calderones en inversión pero considere priorizar la idea melódica del bajo sabiendo esta posibilidad. En esta sección podremos observar un claro juego entre la melodía y el bajo produciéndose un interesante movimiento de una cadencia 6-5/4-3 casi imperceptible en el tercer tiempo del compás 10 donde a tiempo de corchea se articula dicha sonoridad pero que en la escucha global pasa desapercibido por la fuerte interacción del dinamismo de la obra apuntalada por las funciones I y V, o sea que se especula con una forma de apuntalamiento de éste I V y es desde este lugar desde donde se puede decir que hay una idea de macro gestáltica sobre el acorde 6-4/5-3 que no es de cadencia sino de proceso en movimiento. El final nos lleva a una idea de una semicadencia al quinto grado operando el II efectivo como acorde de preparación.

Los siguientes cuatro compases continúan con la misma idea donde la escala menor melódica se hace presente claramente en su tetracordio superior en la línea del bajo con ascenso y descenso de la manera tradicional. Hasta la mitad del compás 14 el discurso reviste características similares a la semi frase del calderón anterior produciéndose aquí una suerte de pequeña región del III grado (relativo mayor) para articular nuevamente el Sol menor que oficia de bisagra entre ser VI grado de Si bemol y Tónica de sí mismo volviendo al ámbito de región (obsérvese cuan importante es la idea de lo formal en relación a lo temporo-espacial de la obra que la región de sol menor es tan amplia que subordina a su relativo mayor a ser “su región”). La llegada a la cadencia de este calderón plantea un interesante juego de estilos que se complementan y quizá sea el lugar de mayor importancia en la obra.

Primero el final melódico de características tritonales totalmente fuera del estilo barroco y segundo la posibilidad que nos da el estilo barroco paradójicamente de llevar el discurso a través de la escalística de re menor melódica a escuchar por estricta decisión del contrapunto una fuerte cadencia en Re menor. Y es éste el punto más álgido de la idea de “gestualidad compartida a partir de una complementación estilística”.

-DUKE



► El gesto melódico dista mucho de ser barroco pero su armonización no es cualquier acorde que consone con lo dado melódicamente sino que es un proceso a Re menor que no es ni más ni menos que el V grado menor de Sol menor. Y, dada la importancia que posee Sol menor como macro región del coral, estamos en condiciones de decir que estilísticamente el germen del barroco sigue su curso porque cuando se produce una región de una tonalidad menor y esa región es de V grado el quinto grado debe ser natural.

Bien, nos hemos instalado en Re menor y al igual que en el coral de Bach su reexposición se hará sobre una rearmonización de la melodía en la tonalidad de Re menor apuntalado por las funciones I- IV-V cadenciando nuevamente en la dominante de Re en primera inversión; a esta altura ya no podemos hablar de transgresión estilística sino de lógica constructiva; donde nuevamente aparece la idea de escala menor melódica sobre la cadencia del acorde de A7ma. Redistribuímos el acorde de V7 en V omitido densificando el proceso armónico en su funcionalidad Vo – I en tiempo de corchea llegando al compás 19 a un acorde de Re menor en primera inversión donde el movimiento del bajo estructura casi toda la línea de la escala de re menor antigua hasta la dominante de la misma.

Para terminar sale del calderón por grado conjunto hacia un acorde de Vo de re según su proceso previo pero que se resignifica en su función porque lo que viene no es un acorde de re menor sino la vuelta a Si bemol mayor para cadencia final. En síntesis: el Vo de Re no es tal en lo que viene porque es la necesidad del movimiento melódico lo que le quita entidad armónica como proceso funcional. Estaríamos casi en un momento de lectura más compleja de este acorde que si bien es de características disminuidas no tiene la funcionalidad de un V omitido, o sea no es dominante sino que por sensibles se puede decir que el bajo va de Do sostenido a Re, el tenor se mantiene en Si bemol, la contralto va de Mi natural a Fa y la soprano efectúa un salto de sexta hacia el Re de la melodía produciendo una apertura interválica entre las voces de contralto y soprano que abre. (3ra a 6ta). La cadencia final con una pequeña variación conlleva las mismas características que el comienzo de la obra.

Síntesis: obra gospel armonizada con los parámetros del barroco donde la tónica principal se instala en Si bemol mayor siendo sus regiones Sol menor (su relativo) y Re

Come Sunday Duke Ellington

Arreglo: Jose 'Pepe' Angelillo

menor el V grado de sol. Haciendo una macro lectura de los polos tonales estamos en condiciones de aseverar que el gospel *Come Sunday* armonizado como coral barroco posee en su marco gestalt las notas pilares de Si bemol mayor. Esto se desprende del desarrollo de las regiones tonales Si bemol mayor -Sol menor- Re menor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Sergio Pujol el enorme aporte bibliográfico que me ha obsequiado para poder acercarme más a las ideas histórico estilísticas de la música negra americana.

A la traductora de inglés Ana Angelillo, a esta altura compañera de trabajo inseparable, que aporta desde su enorme conocimiento del lenguaje traducciones de una impecable lectura.

Al músico y amigo Sebastián Castro, sin su valioso aporte técnico en términos de organización de procesos de texto hubiera sido más trabajosa mi tarea.

BIBLIOGRAFÍA

Historia de Canciones gospel, negro spirituals y American Negro
Duke Ellington: *La música es mi amante*
Paul Hindemith: *Tratado de armonía tradicional*

WAYNE SHORTER Quartet
con **TERRY LYNE CARRINGTON**,
JOHN PATITUCCI
y **DANILO PÉREZ**

LOVANO EUROPA Quartet
NILS PETTER MOLVAER Group
KURT ROSENWINKEL Standards Trio
CHARLES LLOYD NEW Quartet

Blue Note Records presenta:

Piano Ibérico

CHANO DOMÍNGUEZ
ESPERANZA SPALDING
Chamber Music Society

Jazz

31 Festival Internacional de Jazz de Granada

Noviembre 2010

GRANADA BIG BAND

con **TONI BELENGER**

Grandes éxitos

PARKERLAND NONET

con **PERICO SAMBEAT**

DIEGO AMADOR Trío

POTATO HEAD JAZZ BAND

PAUL STOCKER Cuarteto

Organiza:



Produce:



www.jazzgranada.es