

LA METAMORFOSIS DE LA MÚSICA POPULAR AMERICANA: EL ESTILO DE TEDDY WILSON: 1935 – 1940

Juan C. Zagalaz

Facultad de Educación de Albacete
Universidad de Castilla-La Mancha

Recibido: 07/02/2011

Aceptado: 28/02/2011

Resumen:

Este artículo pretende ofrecer una perspectiva del estilo de improvisación Teddy Wilson, a través de la transcripción musical y del estudio analítico de sus solos. El objetivo principal es aclarar ciertas cuestiones relativas a la existencia de improvisación o no en sus interpretaciones, así como conocer los recursos melódico – armónicos utilizados por el pianista. También se busca revisar la posición que la historiografía del Jazz ha dado a este músico, históricamente asociado a la Era del Swing.

Palabras clave: Jazz, Teddy Wilson, swing, improvisación, recursos Melódico – armónicos, Benny Goodman, análisis musical, transcripción musical

Abstract:

This article seeks to offer a perspective of Teddy Wilson's improvisatory style, using a methodology focused on music transcription and the in – depth analysis of his solos. The main objective is to clear up certain questions about the existence of improvisation in his performances, and to know the melodic – harmonic resources used by the pianist as well. It is also important to revise the position of Teddy Wilson in Jazz historiography.

Key words: Jazz, Teddy Wilson, swing, improvisation, melodic – harmonic resources, Benny Goodman, musical analysis, musical transcription

Introducción

La improvisación siempre ha sido considerada como uno de los elementos que definen al arte jazzístico, aunque los límites del término nunca han sido objeto de consenso. Sin embargo, son relativamente pocos los estudios que se basan en la transcripción y el análisis musical comparativo dentro de la literatura especializada

sobre esta forma de arte americano, más centrada en estudios de tipo cultural, social y antropológico.

El significativo aumento de grabaciones de este tipo de música durante el segundo lustro de la década de los años treinta vino dada por la enorme popularización del Swing, que se convirtió en un fenómeno masivo, llegando a todos los rincones de la sociedad norteamericana y sobrepasando las propias fronteras del país. El Jazz, entonces, gozó de una popularidad sin precedentes, que tampoco se ha vuelto a repetir posteriormente, alzándose como elemento principal de la música comercial de la época (HOBBSAWM, 1998:275). Puede que esa fama, junto con la gran cantidad de material audiovisual generado y conservado, haya condicionado la percepción actual del periodo. Precisamente, en esa etapa, la improvisación dio paso a la rigidez de los arreglos para las *Big Bands*, aunque siempre fue una realidad subyacente. De hecho, pocos años después, la aparición del *Bebop* trajo también el nacimiento del vocabulario moderno de improvisación jazzística. Este hecho no pudo producirse de forma espontánea, y la participación en ese proceso de músicos pertenecientes a la tradición del Swing, que tocaban tras sus compromisos profesionales en pequeñas salas neoyorquinas en las conocidas *Jam Sessions*, fue determinante para su génesis.

Teddy Wilson, pianista destacado de la Era de las grandes orquestas, acompañó al *responsable* nominal de la explosión del Jazz como realidad comercial, Benny Goodman, siendo además el primer músico afroamericano en aparecer en público en una banda de blancos. Su formación académica, junto con un estilo cargado de reminiscencias clásicas al tiempo que en fase con la estética de su periodo, han ofrecido una perspectiva histórica de Wilson como un pianista conservador, tanto a nivel estilístico como en términos melódico – armónicos¹.

Goodman, que sí era un músico mucho más estático en términos estilísticos, no utilizaba la improvisación a niveles avanzados, sino que se limitaba a variar levemente las melodías de los temas populares que tocaba con su orquesta, lo que hacía aún más comerciales las distintas grabaciones que produjo. Este hecho también ha contribuido a asociar a Wilson con la repetición/memorización² de solos en las diversas interpretaciones recogidas durante la Era del Swing.

Este artículo se propone, por tanto, analizar tanto el lenguaje de improvisación de Teddy Wilson, como el grado de improvisación en sus interpretaciones. Para ello, se han utilizado versiones conservadas del tema *Body and Soul*³, en cuya grabación participó el pianista tejano, entre 1935 y 1940, periodo en el que el Swing se elevó como música internacional de consumo masivo y obtuvo su mayor reconocimiento comercial y social.

¹ Por aspectos melódicos – armónicos, nos referimos a trazados melódicos no concordantes con la armonía propuesta en la base. Estas estructuras producen una realidad armónica flotante y generalmente de tensión, que el improvisador debe dirigir hacia una resolución satisfactoria.

² Contrario a la naturaleza esencial del concepto “improvisar”.

³ Este tema, compuesto por Johnny Green en 1930, ha gozado históricamente de gran aceptación por parte de los músicos de Jazz, al tener una estructura interna compleja y retadora de cara a realizar improvisaciones sobre su secuencia de acordes.

Teddy Wilson, el *sideman* de la era del Swing

Teddy Wilson (1912 – 1986), nació 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 inició su carrera como músico profesional de Jazz con la banda de Speed Webb, en la que coincidió con Roy Eldridge (ROBINSON & KERNFELD, 2008). 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 Hammond (PAULEY, 2010), 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 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 blancos (ROBINSON & KERNFEL, op. cit.), aunque la consolidación oficial de la banda ocurrió en 1936. Gracias al establecimiento de este trío, se produjeron grabaciones históricas que supusieron el reconocimiento de Wilson como un excelente pianista de Jazz.

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*⁴, una del tema *Who?* y otra del clásico *Someday Sweetheart*.

Body and Soul: 13 – 07 – 1935

En esta interpretación de *Body and Soul*, en lo que fue la primera sesión grabada por el trío de Benny Goodman (PORTER, 1992: 140), 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:

⁴ Aunque ambas fueron grabadas el mismo día, no ha sido posible localizar la versión alternativa.

- **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.

Esta nueva concepción 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 Mi menor, 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:

EJEMPLO 1: Compás 19, 13 de julio de 1935.

19 E- A7 D

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:

EJEMPLO 2: Compás 39, 13 de julio de 1935

Aunque el Si doble bemol esté fuera de la zona de influencia del Ab7, es más 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.

Body and Soul/Dinah: 06 – 01 – 1937

*“...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...”*⁵

En 1937, el trío de Benny Goodman se había convertido, en ocasiones, en un cuarteto, al incorporar al vibrafonista Lionel Hampton, también 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. Esto no sólo ocurría sobre el escenario, sino 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

⁵ “...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).

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:

EJEMPLO 3: Compás 10 segundo solo, 6 de enero de 1937

Tríada aumentada de La

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 tiempo fuerte de la tercera menor, Si bemol:

EJEMPLO 4: Superposición de terceras M/m, 6 de enero de 1937.

Si b (b3) en el segundo pulso, coincidiendo con la entrada del acorde de G7

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*⁶ sobre Sol 7:

⁶ 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

EJEMPLO 5: Posible aplicación de Superlocrio, 6 de enero de 1937.

The image shows two staves of music. The top staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a Dm^7 chord and a melodic line. A G^7 chord is indicated above the second measure. Below the staff, a sequence of notes is shown: $b6$, $b3$, 2 , $b2$, and 1 . Arrows connect these notes to specific notes in the melodic line. The bottom staff shows a sequence of notes: 1 , $b2$, $b3$, 3 , $b5$, $b6$, and $b7$. A '6' is written below the $b5$ note.

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, culminando la frase al compás siguiente con el uso de la novena menor sobre el acorde de dominante de A^7 , recurso que repite en el compás 47:

EJEMPLO 6: Compás 38, 6 de enero de 1937.

The image shows a single staff of music in a key signature of two flats. It starts with a F^7 chord. Below the staff, there are two groups of notes, each with a '6' written below them, labeled $Bbm7b5$ and $Am7b5$. A large bracket spans across these and the following notes, labeled 'Arpeggio Bb'. The staff continues with an A^7 chord, a '6' below it, and a '3' below a note. The piece ends with a D^b chord. An arrow points to a note with a $b9$ label.

EJEMPLO 7: Compás 47, 6 de enero de 1937.

The image shows a single staff of music in a key signature of two flats. It starts with a $B^b m^7$ chord. Below the staff, there is a group of notes with an arrow pointing to them labeled 'Arpeggio Bbm7'. The staff continues with an $A^b 7$ chord and a D^b chord. An arrow points to a note with a $b9$ label.

hablemos del séptimo modo de la escala menor melódica y *alterada* cuando aparezca enfrentada a un dominante.

Body and Soul: 16 – 03 – 1937

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 intercomunicación (SCHULLER, 1989:209), 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 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. Wilson se concentra en su vertiente más triádica, ya que añade exclusivamente la quinta aumentada a la tríada diatónica del dominante:

EJEMPLO 8: Compás 19, 16 de marzo de 1937.

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation represents a melodic phrase starting on a D note. It features a chromatic descent from D to A, indicated by arrows and the label "Descenso cromático hacia La". This is followed by an augmented triad of A (A, C#, E#), labeled "Triada de La aumentada". The phrase concludes with a D note, labeled "Triada de Re Mayor". A "6" is written below the staff at the end of the phrase, and a "3" is written above the final note, indicating a triplet of eighth notes.

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*:

EJEMPLO 9: Compás 39, 16 de marzo de 1937.

Probablemente, los músicos (más avanzados) 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 armónicas horizontales con bloques de acordes en la mano izquierda propició su mayor desarrollo en esta etapa inicial.

Body and Soul: 20 – 10 – 1937

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, *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. Tal y como analizamos en el compás 19, este caso es ligeramente distinto al acceder al inicio 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:

EJEMPLO 10: Tríada aumentada superpuesta en el compás 19, 20 de octubre de 1937.

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:

EJEMPLO 11: Compás 21, 20 de octubre de 1937.

21

C#m7 F#7 B

9 6 9 b9 5 3 b9

Triada de Sol Menor

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):

EJEMPLO 12: Extensiones relativas a C9.

Gm → Em^{7b5} → C⁹

Body and Soul: 16 – 01 – 1938

“How long do you want for intermission? - Goodman was asked before the performance – I dunno, - he replied – how much does Toscanini have?”⁷

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 (1997: 152), este planteamiento revitalizó el mundo del Jazz durante los siguientes años e impulsó un *revival* de los

⁷ “Cuánto quieres que dure el intermedio –le preguntaron a Goodman antes de la actuación – No lo sé, – replicó – ¿cuánto tiempo tiene Toscanini?” (GIOIA, 1997:152)

antiguos estilos de Nueva Orleans y Chicago. 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 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:

EJEMPLO 13: Tríada aumentada sobre el dominante A7, 16 de enero de 1938.



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:

EJEMPLO 14: Compás 42, 16 de enero de 1938.



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:

EJEMPLO 15: Superposición de la tríada de Fa Mayor sobre Ab7, 16 de enero de 1938.

Esta escala simétrica se repite cada tres semitonos, por lo que solamente existen tres 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:

EJEMPLO 16: 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 de la base, 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 un contexto de uso a tiempo real como es un solo improvisado.

Body and Soul: 10 – 08 – 1939

Ocho meses 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; aunque puede que el poder de atracción mediática de su compañero en el cuarteto, Lionen Hampton, propiciara su salida, al haber sido desplazado a un segundo plano (SCHULLER, 1989: 509).

Pese a que la banda de Wilson no disfrutó de mucho éxito entre el gran público (ROBINSON & KERNFELD, op. cit.), 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 de Ben Webster, aunque este saxofonista 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 y ordenada, 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:

EJEMPLO 17: Descenso cromático de tríadas aumentadas, 10 de agosto de 1939.

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.

Conclusiones

La figura de Teddy Wilson es esencial para comprender la eclosión y el posterior desarrollo de la Era del Swing. Sin embargo, su papel como figura transicional del Swing al *Bebop* no está suficientemente contemplado por el mundo académico. La serie de hechos de índole histórica en los que participó, de forma directa o indirecta, han encasillado de forma clara a este pianista tejano, si bien un estudio analítico y detallado de sus grabaciones pone de manifiesto su avanzado concepto de aplicación de armonías complejas a tiempo real.

El primer hecho destacable es el contenido musical de sus solos grabados sobre *Body and Soul*. Cada grabación muestra una interpretación distinta, mientras que el líder habitual de la formación, Benny Goodman, permanece adherido a la melodía original, añadiendo puntualmente ciertas variaciones. Por lo tanto, podemos hablar de improvisación, más allá del concepto de reproducción mecánica. Además, se observa la utilización de recursos melódico – armónicos distintos de forma sistemática, lo que denota una intelectualización a la hora de improvisar, así como una preocupación estética y estilística por no permanecer encasillado en el ámbito exclusivamente diatónico.

En términos más analíticos, el recurso más utilizado para generar tensión en un contexto de dominante es la superposición de tríadas aumentadas construidas sobre el

propio dominante. De esta forma, más allá de la utilización de la extensión #5 (o b6), la atracción contenida en la estructura triádica parece estar asociada al empleo de la escala de tonos enteros, un recurso conocido en términos compositivos pero mucho menos frecuente en improvisaciones a tiempo real.

Otro recurso utilizado de forma transversal en la mayor parte de los solos analizados es la escala disminuida u *octatónica*, la cual aparece aplicada de una forma avanzada sobre algunos dominantes en forma de sucesión melódica. De esta escala simétrica se desprende el uso de una serie de tríadas mayores y menores que, aplicadas sobre el correspondiente dominante, pueden generar complejas situaciones armónicas. Este tipo de recurso, mucho más habitual en épocas posteriores de la historia de la improvisación jazzística, pudo llegar al mundo del jazz a través de la obra de Stravinsky, ya que éste gozaba de gran popularidad dentro del mundo de los jazzistas. Lo que resulta de gran interés es su aplicación melódico – armónica dentro de un contexto de improvisación, lo que vuelve a denotar el avanzado concepto musical de Wilson.

En esta misma dirección se encuentra la utilización de sonoridades próximas a la escala *alterada* sobre las dominantes. La no presencia de la totalidad de las notas que la componen en los ejemplos disponibles tras la transcripción de los solos seleccionados, hace que no se pueda afirmar con rotundidad si Wilson estaba utilizando la mencionada aplicación o si estaba desarrollando movimientos melódicos paralelos al sustituto de tritono y a la escala *mixolidia* asociada a éste. En cualquier caso, se observa una tendencia a la utilización de determinadas sonoridades próximas a la escala *alterada* en una época muy anterior a la en que generalmente se acepta el uso de esta aplicación. Si bien el concepto musical de los pianistas facilita la utilización de recursos complejos antes de ser asumidos estos por el resto de instrumentistas monofónicos, sigue sorprendiendo la evidente búsqueda de sonoridades no diatónicas ordenadas según parámetros armónicos complejos.

Por último, cabe resaltar la no concordancia del concepto histórico de la figura de Teddy Wilson con lo desprendido tras el análisis en profundidad de algunos de sus solos en un marco temporal concreto. La necesidad de continuar avanzando en el estudio del Jazz a través de uno de sus elementos más definitorios, la improvisación, se hace cada vez más evidente conforme surgen más estudios de tipo analítico – musical. De este modo, Teddy Wilson, músico central en Era de las grandes orquestas, presenta una serie de conceptos avanzados objetivamente contrastados que, sin duda, ejercieron una fuerte influencia en épocas posteriores del desarrollo de la improvisación jazzística en concreto, y del Jazz, en general.

Referencias bibliográficas:

ALPERSON, P. *On Musical Improvisation. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 1. (Autumn, 1984)

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

- BERLINER, P. F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHILTON, J. (1989): *Who's who of Jazz. New & revised edition*. London: Papermac.
- COKER, J. (1964): *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster.
- DEVEAUX, S. The Emergence of the Jazz Concert, 1935 – 1945. *American Music*, Vol. 7, No. 1, Special Jazz Issue (Spring, 1989).
- GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- HOBBSAWM, E. (1998): *Uncommon People. Resistance, Rebellion, and Jazz*. New York: The New Press.
- 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. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall
- 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.: "Wilson, Teddy [Theodore Shaw]", Grove Music Online ed. L. Macy (Último acceso 13 de marzo de 2008), <http://www.grovemusic.com>
- SCHULLER, G. (1989): *The Swing Era. The Development of Jazz, 1935 – 1945*. New York: Oxford University Press.
- TIRRO, F. (1977): *Jazz, a History*. London, Melbourne & Toronto: J.M. Dent & Sons LTD
- WILDER, A. (1972): *American Popular Song. The Great Innovators, 1900 – 1950*. London, Oxford, New York: Oxford University Press

Referencias discográficas:

- 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.
- TEDDY WILSON AND HIS BIG BAND 1939 LIVE!!! (1977). Fanfare Records 14 – 114.
- 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.