

El *postbop* desvelado a través del análisis: compositores entre el cambio y la continuidad

Iván San Miguel Álvarez
(Conservatorio Superior de Música de Navarra)
ivan.sanmiguel.alvarez@gmail.com

Keith Waters: *Postbop. Jazz in the 1960s. The compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock & Chick Corea*. Nueva York: Oxford University Press, 2019, 169 pp. ISBN 978-0-19-060457-8.

El término *postbop* no ha gozado hasta el momento de un amplio consenso académico y su significado no ha sido definido suficientemente como para ofrecer un uso inequívoco. En ocasiones lo encontramos como sinónimo de *hardbop* o del jazz de los años 50 en sentido amplio; se usa para englobar a todo el jazz moderno posterior a la muerte o declive de Charlie Parker; se asocia al jazz *mainstream* de los años 60 que no ha caído en la ruptura total de los cánones que profesa el *free jazz*; por último, se confunde en ocasiones con "jazz modal" al usarse para destacar el cambio a una concepción lineal de la improvisación frente a la vertical.

En *Postbop. Jazz in the 1960s. The compositions of Wayne Shorter, Herbie Hancock & Chick Corea*, Keith Waters hace un compendio de todos los estudios que, durante casi tres décadas, viene haciendo en torno a un repertorio al que trata de definir y delimitar desde un análisis musical muy objetivo. Los estudios sobre la improvisación y/o composición en temas de Booker Little, Herbie Hancock y Chick Corea, sobre la repercusión de John Coltrane, los análisis del segundo quinteto de Miles Davis, o los esfuerzos por clarificar el "jazz modal", son la más que probable causa de que fuera el encargado de aportar la entrada "Postbop" en el *Grove Dictionary of American Music* (2010), estando el término hasta entonces ausente de las principales fuentes documentales a pesar de su uso habitual.

Sus tesis parten de las tensiones evolutivas que, a finales de los años 50, se manifiestan ante el agotamiento de los cánones vigentes, destacando la publicación de *Kind of Blue* y *Giant Steps*. Sostiene que surgen una serie de compositores con preferencias estéticas e intereses compositivos afines que se inspiran en las mismas fuentes, de tal modo que se puede describir un repertorio sobre unas coordenadas orientativas. Es consciente de la dificultad de lograr una definición coherente ya que los músicos están menos preocupados que los críticos, aficionados y académicos en establecer distinciones, de tal modo que advierte de que sus tesis no son extrapolables a todos los temas coetáneos de los mismos autores. Estos compositores crecen musicalmente en el *hardbop*, pero son sensibles a las tendencias modernizadoras. En consecuencia, su obra es un constante diálogo entre la tradición y la modernidad, a diferencia de la reacción radical practicada por los músicos del *free jazz*.

Desde el punto de vista musicológico, el autor es conocedor de la tradición del análisis clásico, pero al mismo tiempo es un pianista experimentado en el jazz, de modo que es consciente de la peculiar relación que en esta música se establece entre el ítem sonoro y la partitura, cotejando las registradas por los autores con las transcripciones propias. Esto último hace que sea imprescindible leer el libro auxiliado de un reproductor de música. El autor recurre a cuadros, esquemas y reducciones de partituras, y sobre ellos realiza extensas descripciones y explicaciones que sustentan sus tesis estilísticas.

Los análisis saltan constantemente desde el dominante estilo neutro, según el cual se clasifican y definen características musicales objetivables, a los estilos *poético* y *estésico*. El primero lo muestra a través de referencias a entrevistas o *liner notes*, que aportan al esquema conceptual los propósitos del autor, las circunstancias previas a la creación, o las estrategias compositivas. El último de los estilos analíticos lo hallamos en el hecho de recurrir constantemente al oyente para sacar conclusiones sobre estrategias de ruptura de la expectativa auditiva.

El libro comienza con un glosario y una introducción, donde se aportan importantes datos sobre la nomenclatura usada. El cuerpo se ordena en seis capítulos: en el primero se introduce el término *postbop*, su problemática historicista, los conceptos armónicos que van a surgir a lo largo de los análisis y los precedentes musicales (con especial énfasis en John Coltrane); los tres siguientes capítulos están dedicados respectivamente a Wayne Shorter, Herbie Hancock y Chick Corea, analizándose en profundidad tres composiciones de cada uno, más otros temas tangencialmente; el quinto complementa los ejemplos anteriores con temas de Booker Little, Joe Henderson y Woody Shaw; el último se divide en una sección donde propone ideas complementarias sobre temas expuestos y nuevos ejemplos, y otra en la que diserta sobre el concepto de cambio estilístico, con destacables analogías con la lingüística y la biología.

A pesar de plantear los análisis separados por autor, los contenidos son expuestos de manera transversal. De hecho, hubiera sido perfectamente factible, y quizás más comprensible, ordenar los capítulos por recursos compositivos e ilustrarlos a través de las diferentes obras de los autores implicados. Estos se pueden englobar en cuestiones formales y armónicas.

En cuanto a las primeras, Waters pone especial atención en tres aspectos: la circularidad, la forma simple y la flexibilidad.

La circularidad en las composiciones es un efecto recurrente en las obras de los años 60, con un claro precedente en "Blue in Green". Según este recurso, a través de supresión o desplazamiento de cadencias, elaboración de bajos pedales y adelantados o retrasos en recursos interpretativos como el *walking*, se confunde al oyente en su percepción de final y comienzo de tema.

En cuanto a la estructura compositiva, rara vez se perciben partes recurrentes, tal y como se suelen organizar los *standards* (AABA, ABAC, etc.). De nuevo bajo el influjo de "Blue in Green" y, sobre todo, de "Giant Steps", gran parte de los temas analizados se corresponden con forma simple, sin repeticiones de partes literales o perifrásticas. Si acaso, se pueden percibir subsecciones gracias al uso de recursos armónicos (pedales de bajo, efectos con el ritmo de acordes, etc.) o bien a través de la organización melódica interna (frases, semifrases, etc.). El autor descifra los recursos de elaboración melódica, las líneas intrínsecas y otros recursos para demostrar que no necesitan las recurrencias formales para expandir y dar coherencia a los temas.

La flexibilidad domina el repertorio a nivel melódico y formal. Las frases que perfilan las secciones que dan forma al tema se ordenan de manera no mecánica. Cuando una composición muestra partes repetidas a la manera más convencional, la flexibilidad surge al no recurrir a estructuras típicas (múltiplos de 4 compases), sino a todo tipo de conjuntos, o bien al usar partes de duración variable.

Armónicamente se producen ciertas tensiones evolutivas con respecto al jazz precedente: progresiones axiales, inestabilidad del centro tonal, modos cambiantes sobre bajos pedales, armonías por cuartas/pentatónicas/acordes sus4, y un amplio abanico de acordes provenientes de los catálogos modales (eólico, frigio, lidio, menor melódico) y sintéticos.

La repercusión de "Giant Steps" es ampliamente tratada por Waters. Denomina a las progresiones armónicas sujetas a una fórmula simple y regular (por ejemplo: M7 por 3as mayores descendentes) como "progresiones axiales", o "movimientos axiales" referido a líneas de bajo o melódicas. El recurso de Coltrane es reinterpretado: la prioridad es no convertirlo en una fórmula mecánica y predecible, recurriendo a diversas estrategias como sustituciones de acordes, inversiones, bajos pedales, diferir los acordes relacionados introduciendo otros auxiliares, etc. El uso más habitual desde "Giant Steps" implica que los movimientos armónicos axiales

conlleven acordes de la misma calidad (todos M7, m7, 7, etc.). Sin embargo, Waters destaca una serie de situaciones en los que esta regularidad se rompe, de nuevo haciendo menos predecible su efecto. El recurso se desarrolla hasta las progresiones axiales dobles, con fórmulas por pares que se mueven internamente con un intervalo, y entre sí con otro (por ejemplo: BM7 - GM7 / EM7 - CM7, formándose un patrón que internamente incluye un salto de 3ª mayor descendente y que se repite a una distancia de 5ª justa descendente). Los movimientos axiales también se dan en la melodía, pero a diferencia de Coltrane, los compositores presentados tienden a romper el paralelismo de los axis melódico y armónico a través de notas comunes, movimiento contrario, etc.

Gran parte de los temas del *postbop*, si bien pueden mostrar a nivel local ciertas relaciones convencionales entre acordes, a nivel global muestran una consciente indefinición del centro tonal. No obstante, se pueden producir flexiones a una tonalidad pasajera, prontamente abandonada, así como ciertas recurrencias en las fundamentales de los acordes o cadencias en puntos relevantes que suscitan una ligera sensación de centralidad.

En cuanto al ritmo armónico, se combinan partes estáticas (como en "So What") con otras más dinámicas (como en "Giant Steps"). Se desarrolla la técnica de bajo pedal, usado frecuentemente para contrapesar una sección del tema armónicamente viva. Sobre este puede descansar un solo modo, o bien puede servir como base para la sucesión de diversos acordes sobre una fundamental estática (como en "Naima").

A lo largo de los análisis, se muestra la propensión hacia el uso de los intervalos de cuarta, usado ampliamente en las melodías y en los *voicings*. Los acordes sus4 se hacen omnipresentes y son usados de manera no necesariamente cadencial. Como casi ningún recurso coetáneo, el uso de las pentatónicas no es invención del *postbop*, pero sí que se observa un mayor conocimiento de las posibles relaciones con los modos: uso de pentatónicas sobre grados diferentes a la fundamental y uso extendido de una sola durante varios acordes.

Los avances armónicos de los años 50 y los recursos propios del jazz modal son integrados en el léxico armónico del *postbop*, lo que se ejemplifica a través del análisis de acordes o progresiones eólicas, frigias, lidias, relativos a modos procedentes de la escala menor melódica o de los catálogos simétricos (semitono/tono y tonos enteros). Por último, Waters advierte de la presencia de acordes no convencionales y prácticas armónicas complejas (resoluciones de "picardía", notas ajenas, progresiones súper-estructurales, etc.). En ocasiones, la nomenclatura de acordes disponible no puede abarcar ciertas combinaciones de notas, de modo que los compositores registran partituras con secciones donde se despliega el *voicing* (piano o vientos), solución adoptada por el propio autor ocasionalmente.

La combinación de transcripciones, esquemas, descripciones y referencias a los audios dificultan la lectura, sobre todo cuando las explicaciones se extienden tanto que las partituras y cuadros quedan en páginas pasadas. A este respecto, considero que un estudio de análisis denso y profundo es actualmente más legible en formato web interactivo que en libro de bolsillo. Todo lo expuesto, junto con el esfuerzo que requiere entender los recursos compositivos avanzados, convierten a esta obra en objeto exclusivo de académicos y músicos suficientemente formados.

En este libro, Waters sintetiza sus conocimientos sobre el repertorio *mainstream* de los años 60, escasamente comprendido y frecuentemente desplazado por el *free jazz* y el *jazz rock*, géneros que suscitan un mayor interés historiográfico debido a que propician narrativas históricas rupturistas. Asimismo, ayuda a disociar el repertorio *postbop* de la omnipresente figura de Miles Davis y su quinteto, a menudo expuesto como prototipo estilístico sobre la base de las prácticas interpretativas (interacción, libertad, etc.). En este aspecto difiere del enfoque de la obra más importante hasta el momento sobre este repertorio: *Miles Davis, Miles Smiles, and the Invention of Post Bop* (Jeremy Yudkin, 2008). Frente a una definición que pone el foco en un inventor particular y en un disco concreto, Waters propone un proceso coral y dilatado en el tiempo; frente a términos descriptivos como “enfoque abstracto e intenso”, “espacio para el batería” o “independencia colorista”, expone técnicas compositivas concretas.

Se concluye de su lectura que a principios de los años 60 y a lo largo de toda la década, tras la sacudida producida en el 1959 por diversos discos, varios compositores vinculados mayormente al *hardbop* y conocedores de la revolución modal, comienzan a integrar todas aquellas tendencias modernizadoras en un esquema musical más continuista que el del *free jazz*.