

Capítulo III

1.- John McLaughlin

1.1 La expansión del jazz

En los dos capítulos anteriores sólo me he referido a guitarristas relacionados específicamente con el jazz tradicional -entiéndase esto como los intérpretes que siempre ejecutaron *standards* de jazz y que más allá de sus brillantes ejecuciones y aportaciones a la forma de tocar su instrumento, jamás pretendieron experimentar de fondo con la sonoridad general y el rumbo del género-. Ahora me referiré a un guitarrista ajeno al jazz tradicional, pero no así a la tradición del jazz, ya que ocupa un lugar privilegiado en la expansión -y de alguna manera en la supervivencia- del jazz: John McLaughlin. Sin embargo, antes de hablar sobre él, creo importante explicar brevemente cómo era la escena del jazz cuando él surge.

A pesar de haberse reinventado constantemente a través de corrientes internas como el bebop, cool, hardbop y modal jazz, y haber alcanzado a mediados de los años 60 su cúspide en cuanto a la calidad de sus compositores y ejecutantes, el jazz tradicional ve mermada notablemente su popularidad a finales de la misma década por tres razones principalmente: la primera, su constante experimentación y creciente complejidad en las propuestas musicales -ya del todo ajenas a las referencias mínimas que la gente común tenía de jazz-. La segunda, el ascenso notable en cuanto a popularidad de otros géneros musicales, particularmente el rock. Y por último, la enorme comercialización ####donde el jazz, como casi todo género musical de verdadero valor, no tiene ni tendrá cabida jamás### de la música; entendida ésta ya como un excelente negocio precedido por la poderosa industria discográfica ahora más interesada en producir dinero que calidad.

Así pues, necesariamente surgen distintas vertientes para reformar y cambiar el

sonido del jazz; una de ellas es el jazz-rock, vertiente donde McLaughlin es figura clave.

1.2 Biografía

Nacido el 4 de enero de 1942 en Yorkshire, Inglaterra, McLaughlin empieza pronto a estudiar violín y piano bajo la tutela de su madre. Cuando cumple catorce años -siendo ya guitarrista autodidacta y entendido en el blues-, escucha por primera vez a Django Reinhardt; el impacto es inmediato y decide adentrarse en el mundo del jazz, donde la escucha en primera instancia de Charlie Parker y Dizzy Gillespie, y posteriormente de sus dos grandes influencias, Miles Davis y John Coltrane, es determinante.

Para 1968, McLaughlin domina la limitada escena del jazz en Londres y decide mudarse a Nueva York para formar parte del grupo liderado por el baterista Tony Williams. A partir de ahí, rápidamente se empieza a correr la voz sobre el talento y peculiar estilo del inglés recién llegado. Esto lo lleva a verse pronto como miembro de la banda de su ídolo -y padre indiscutible del jazz-rock- Miles Davis, junto con el que en 1969 realiza la grabación del álbum paradigma del jazz-rock, *Bitches Brew*, álbum donde la guitarra de McLaughlin es fundamental en aquel nuevo y rejuvenecido sonido del jazz.

Respondiendo a una necesidad musical añeja, en 1970, McLaughlin retoma el estudio de la música hindú, y se dedica por completo a ello. Durante este periodo, toma clases de cítara con Ravi Shankar, y es expuesto a esos complejos sistemas de composición e improvisación típicos de la música hindú, llamados ragas. Dos años más tarde, McLaughlin empieza a concebir cierta empatía entre el rock, la música hindú y Coltrane y Davis. Con esto en mente, en 1972 forma el grupo que lo proyecta como una figura determinante en la escena -y posteriormente en la historia- del jazz-rock, y donde sin duda tiene sus años más productivos: Mahavishnu Orchestra; grupo este, que junto a HeadHunters de Herbie Hancock, a Weather Report de Joe Zawinul y Jaco Pastorius, y por supuesto a Miles Davis,

conforma la referencia mínima y la guía máxima sobre este género.

Parte del sonido característico de Mahavishnu, era el uso de un violín eléctrico y una variedad de teclados que se sumaban a manera de textura al básico *combo* de rock conformado por guitarra eléctrica, bajo y batería.

De este memorable trabajo que experimenta con sonoridades y alineaciones instrumentales inusuales, podemos destacar dos grabaciones: *Birds of Fire* de 1972, y *Apocalypse* de 1974; donde a la mezcla de sonoridades y timbres, se agrega la orquesta sinfónica de Londres.

Curiosamente, después de sólo dos años de vida, Mahavishnu Orquesta se desintegra y McLaughlin regresa a Europa para formar Shakti, grupo con el cual trabaja por cinco años y donde hace a un lado el jazz y se enfoca solamente en el rock y la música hindú.

En 1980, McLaughlin toma la guitarra acústica y forma parte del Guitar Trio junto con Al di Meola y Paco de Lucía. En 1984, después de muchos años, vuelve a grabar con Miles Davis. Desde finales de los años ochenta se ha dedicado a experimentar con diversos sintetizadores para guitarra y a grabar esporádicamente en tríos.

1.3 Estilo

Poseedor de una gran solvencia técnica (no podría ser de otra manera si se pretende tocar escalas junto a Paco de Lucía) y un sonido que dista considerablemente del comúnmente utilizado por los guitarristas de jazz, McLaughlin fue el primer guitarrista en utilizar distorsión y efectos propios de la tradición del rock, como el wah-wah, delay y el pedal de volumen dentro de un contexto de jazz. De tal suerte que él tiene un sonido mucho más metálico, cortante y pesado, en contraste con el tradicional sonido redondo y suave característico de Montgomery o Pass. No obstante, cuando McLaughlin utiliza la guitarra acústica casi siempre prescinde de todos los efectos característicos del sonido de su guitarra

eléctrica y prefiere utilizar un sonido limpio.

El estilo de McLaughlin responde principalmente a cuatro grandes influencias: la primera fue John Coltrane, a cuyas complejas improvisaciones dedicó muchos años de estudio, la segunda fue el acercamiento a las progresiones armónicas del jazz modal desarrolladas por el mismo Coltrane, Miles Davis y Bill Evans, la tercera y más determinante en su sonido fue el descubrimiento y riguroso estudio de la música hindú, y por último, la escucha de ciertos guitarristas de rock como Jimi Hendrix.

Cabe mencionar que las improvisaciones de McLaughlin carecen del típico *swing* en los octavos y la síncopa característica del jazz. Así mismo, echan mano de escalas inusuales en la música occidental y de métricas ajenas al jazz como 7/8 o 9/4.

Por último, es importante señalar que entre las preferencias armónicas de McLaughlin, destacan los acordes contruidos por intervalos de cuarta -acordes que fueron utilizados por primera vez en el jazz por los miembros de la corriente del jazz modal a finales de los años cincuenta- y el uso de paralelismo sobre todo con intervalos de cuarta y quinta en la armonización de melodías.

Sin duda McLaughlin es parte fundamental de esa necesaria metamorfosis que sufrió el jazz a finales de los años sesenta, y que hoy en día sigue mudando continuamente de estado.

2.- Blue in Green

2.1 Contexto del tema

A diferencia de *Wives and Lovers* y *Song for Ellen* que, como he dicho anteriormente, son temas escasamente populares en la tradición del jazz, *Blue in Green* es un clásico indiscutible dentro del repertorio de *standards* y ha sido grabado en numerosas ocasiones por distintos intérpretes.

Compuesto en 1958 por Miles Davis, *Blue in Green* es grabado ese mismo año e incluido en el álbum *Kind of Blue* -álbum que hasta ahora es el más vendido y popular dentro de la historia del jazz-.

La versión original fue grabada por el quinteto de Miles Davis; conformado por trompeta, saxofón alto y tenor, piano, bajo y batería. La versión de McLaughlin fue grabada en el álbum *The John McLaughlin Trio: Live at the Royal Festival Hall* en 1990 y presenta una guitarra acústica, un bajo eléctrico y una batería como instrumentación.

Aunque la versión de McLaughlin tiene una introducción bastante larga al tema y una pequeña extensión en la forma ajenas a la versión original, no hay diferencias considerables en la melodía que presentan ambas. Sin embargo, lo que caracteriza a la versión de McLaughlin es el uso frecuente de acordes contruidos por cuartas y su alternancia con acordes contruidos por intervalos de tercera a lo largo de toda la pieza:

Ej; el acorde de dm lo toca indistintamente de dos maneras:

- 1) D F A C E G (construido por terceras)
- 2) D G C F B E (construido por cuartas)

La sonoridad obtenida en cada caso es muy distinta, sin embargo ambos conservan la misma calidad de acorde menor.

2.2 Breve análisis

Blue in Green presenta una métrica de cuatro cuartos y una peculiar forma que tiene diez compases solamente. No podemos hablar de una tonalidad específica ya que su estructura armónica es mucho más modal que tonal: es decir; sólo busca obtener el color de ciertos acordes con distintas extensiones independientemente de las posibles relaciones armónicas que pudiera haber entre ellos; es por ello que aunque se pudieran justificar tonalmente ciertas relaciones entre los acordes, no voy a presentar un análisis de relación

armónica entre ellos; sólo haré una justificación modal de la pieza:

Hay una clara tendencia resolutive hacia Bb Maj7#11 y dm9, que en realidad podrían ser el mismo acorde: Bb Maj7#11 (Bb, D, F, A, E) dm9 (D, F, A, C, E), esto nos causa una ambigüedad tonal entre la calidad mayor y menor, que desde una perspectiva modal, está justificada con la permanencia indistinta en Bb lidio o d eólico, ya que las notas que los constituyen son las mismas:

Bb lidio = Bb C D E F G A d eólico = D E F G A Bb C

y no así, las notas que constituyen a las tonalidades de Bb Mayor y d menor.

Bb Mayor = Bb C D Eb F G d menor = D E F G A Bb C

(La transcripción del tema está localizada en la página 63.)

3.- Hacia la obra musical

Para el arreglo de *Blue in Green* decidí seguir utilizando cuerdas, pero con la diferencia de que ahora prescindí de un violín y agregué un piano, de tal suerte que la dotación instrumental que utilicé fue un cuarteto con piano.

A diferencia del arreglo de *Song for Ellen*, donde me valí de la escucha de música clásica en primera instancia para la concepción del arreglo, esta vez me dediqué a repasar técnicas de armonización y distribución de voces (*voice leading*) propias del jazz. Esto me sirvió de guía en cuanto a la escritura para las cuerdas. Cabe mencionar que sin duda el mayor reto de este arreglo fue escribir la parte para el piano; cosa que me tomó más tiempo que escribir las partes de violín, viola y chelo.

A grandes rasgos, lo que busco reflejar del estilo de McLaughlin en este arreglo, es el uso frecuente de paralelismo.

3.1 Breve descripción de la obra musical

Aunque en este arreglo decidí no alejarme de la forma original y traté de respetar en

medida de lo posible la armonía y melodía originales, realicé dos cambios que me gustaría puntualizar: he cambiado la métrica de 4/4 a 5/4, y en muchos casos las extensiones armónicas contenidas originalmente en los acordes están alteradas (sobre todo en los acordes dominantes).

El arreglo está constituido por una introducción, cuatro formas y una coda breve que no es más que la misma introducción pero ligeramente rearmonizada.

La introducción consiste en una breve melodía interpretada por el chelo que es acompañada por un ostinato rítmico tocado por el piano.

En la primera forma se presenta únicamente el tema tocado por el violín; éste es acompañado por el piano que ahora toca una nueva figura rítmica distinta al ostinato escuchado.

En la segunda forma, el violín sigue tocando el tema y éste es armonizado por la viola; el piano presenta ahora figuras arpegiadas como acompañamiento.

La tercera forma presenta un solo de violín al cual el chelo le aplica contrapunto, ahora el piano acompaña con acordes que tienen una textura armónica más delgada y con figuras rítmicas alusivas al ostinato de la introducción.

La cuarta forma es el clímax del arreglo y presenta al chelo tocando el tema; éste recibe contrapunto por parte del violín y ese contrapunto es armonizado por la viola. El piano presenta en el acompañamiento figuras parecidas a las de la segunda forma, pero ahora está ornamentando con el uso de octavas en la mano derecha.

Por último, tenemos una breve extensión de la cuarta forma donde la viola toma el tema y recibe contrapunto por parte del chelo; después tenemos la coda y posteriormente el final del arreglo.

