

JAZZ BLUES

El jazz tiene su origen en el blues, que es la gran contribución afro-americana a la música universal y un cruce de culturas, en la que se mezclan la melodía y ritmo africano con la armonía europea. El vocablo hace referencia tanto a una sensibilidad como a una estructura musical, ya sea en el plano melódico o armónico. El blues es, sin lugar a dudas, la estructura más importante del jazz, y se puede observar como ha evolucionado éste analizando como los diferentes músicos han enfrentado la improvisación en el, desde Louis Armstrong a Michael Brecker, pasando por Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Ornette Coleman, etc. Todo aquel que tenía algo original que decir lo ha plasmado en el blues.

La estructura armónica del blues ha evolucionado y cambiado con el pasar de los años. En su formato más temprano de *blues rural*, la armonía está basada en tres acordes (I, IV y V) dispuestos alrededor de tres frases: tema principal, repetición del tema principal y contestación del tema principal. En la actualidad el blues consta, generalmente, de doce compases, organizados en tres frases de cuatro compases (Fig. 1), aunque en su raíz más folklórica esta simetría no se daba con tanta claridad, y es común encontrar que a las frases se le añaden tiempos o compases.

Fig. 1

The figure shows a 12-measure blues progression in 4/4 time, organized into three lines of four measures each. The chord symbols are as follows:

- Line 1: C⁷ (I), F⁷ (IV), C⁷ (I)
- Line 2: F⁷ (IV), C⁷ (I)
- Line 3: G⁷ (V), F⁷ (IV), C⁷ (I), G⁷ (V)

A bracket labeled "Turnaround" spans the last two measures of the third line (C⁷ (I) and G⁷ (V)).

2 JAZZ BLUES

Sin embargo, la progresión anterior no es la que se considera estándar en jazz. Con el paso del tiempo se han ido imponiendo una secuencia de acordes que tiene su origen en el *be-bop*, que consta de más acordes y abre de esa manera la puerta a un desarrollo melódico más complejo (Fig. 2). La principal diferencia tiene lugar en los últimos cinco compases. Lo que primero llama la atención es que el acorde V, que anteriormente se encontraba en el compás número nueve, es desplazado al compás siguiente para dar entrada al acorde ii, lo cual permite que tenga lugar una cadencia ii – V – I (subdominante – dominante – tónica), reservando el momento de mayor tensión para el acorde dominante justo antes de éste que resuelva. Además, se introduce un dominante secundario (V/ii) en el compás ocho para preparar la llegada del acorde ii. Estos cuatro acordes son reutilizados en el *turnaround*.

Fig. 2

C⁷ (I) **F⁷ (IV)** **C⁷ (I)**
 1 2 3 4

F⁷ (IV) **C⁷ (I)** **A⁷ (V/ii)**
 5 6 7 8

D-⁷ (ii) **G⁷ (V)** **C⁷ (I)** **A⁷ (V/ii)** **D-⁷ (ii)** **G⁷ (V)**
 9 10 11 12

Turnaround —————

La progresión anterior tiene numerosas variaciones que van extendiendo la sonoridad de la progresión e introduciendo nuevas posibilidades de desarrollo melódico. Una de las más comunes consiste en introducir un *acorde disminuído de paso* (\sharp ivo7) en el sexto compás (Fig. 3).

Fig. 3

F7 (IV) F#o7(♯ivo7) C7 (I)

Otra variación común consiste en preparar la llegada del acorde IV en el quinto compás, lo cual ocurre a través de un ii – V (Fig. 4) o de un *substituto de tritono* (Fig. 5), el cual también puede ir acompañado de un acorde ii (Fig. 6).

Fig. 4

C7 (I) F7 (IV) C7 (I) G-7 (ii/IV) C7 (V/IV)

F7 (IV)

Fig. 5

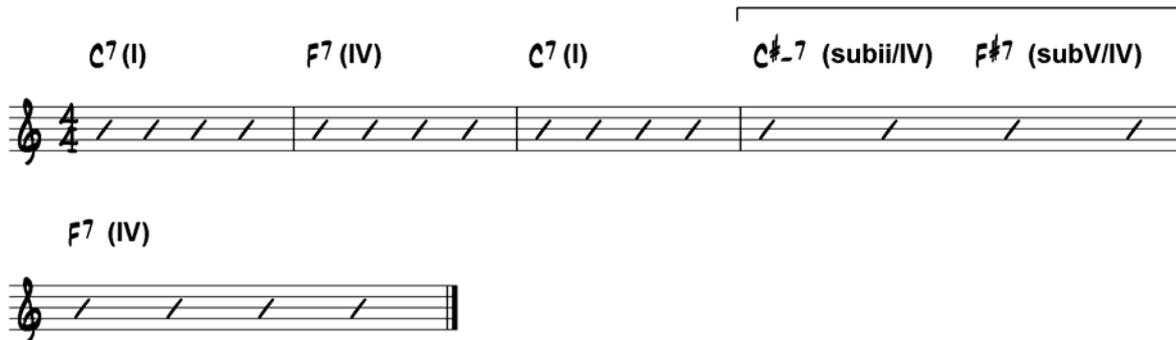
C7 (I) F7 (IV) C7 (I) F#7 (subV/IV)

F7 (IV)

4 JAZZ BLUES

Fig. 6

C⁷ (I) F⁷ (IV) C⁷ (I) C^{#-7} (subii/IV) F^{#7} (subV/IV)

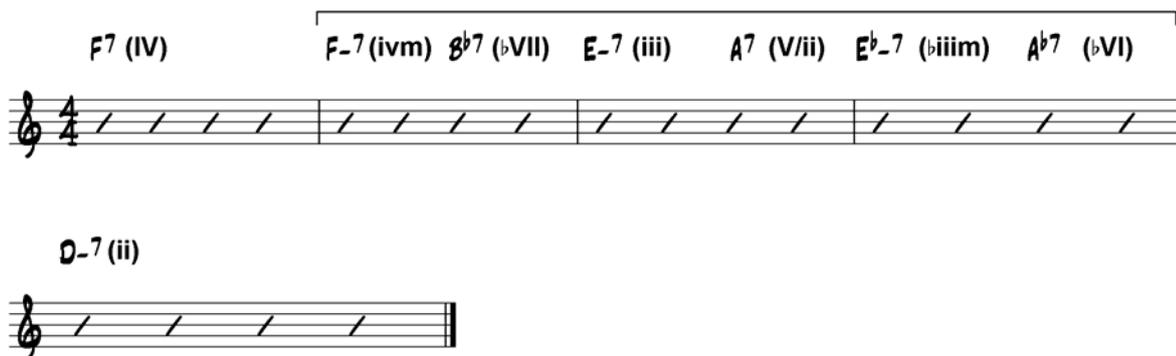


F⁷ (IV)

Otra transformación frecuente de la progresión consiste en la utilización de una serie de ii – V descendentes desde el acorde IV (Fig. 7) en el sexto compás. Es probable que esta opción tenga su origen en la composición *Blues for Alice* (Fig. 8) de Charlie Parker, que encadena una secuencia más larga de ii – V.

Fig. 7

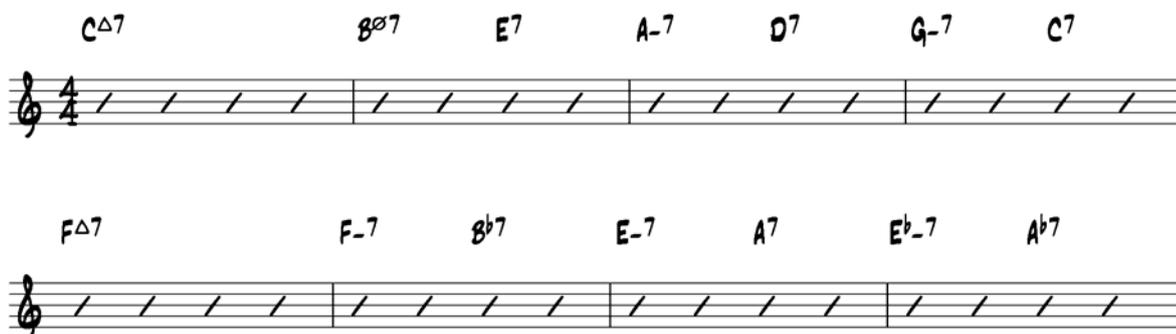
F⁷ (IV) F⁻⁷ (ivm) B^{b7} (bVII) E⁻⁷ (iii) A⁷ (V/ii) E^{b-7} (biiim) A^{b7} (bVI)



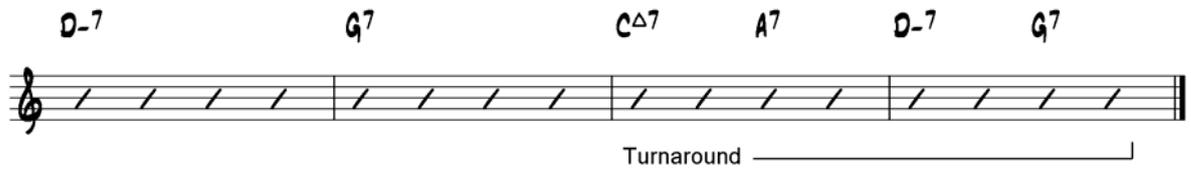
D⁻⁷ (ii)

Fig. 8

C^{Δ7} B^{b7} E⁷ A⁻⁷ D⁷ G⁻⁷ C⁷



F^{Δ7} F⁻⁷ B^{b7} E⁻⁷ A⁷ E^{b-7} A^{b7}



La transición desde el acorde I al V/ii en los compases siete y ocho tiene también unas opciones que son muy comunes, tanto desde una perspectiva diatónica (Fig. 9-10) como cromática (Fig. 11).

Fig. 9

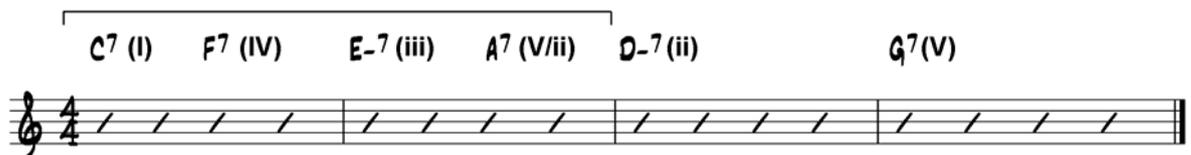


Fig. 10

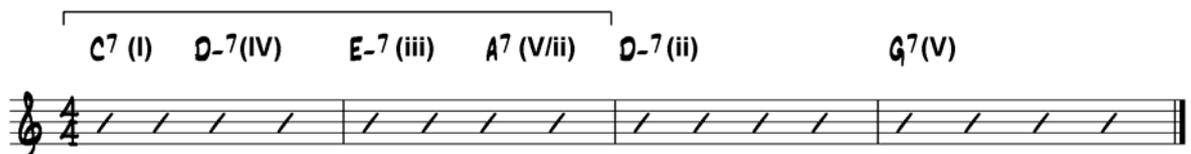


Fig. 11



En el ii – V de los compases nueve y diez el acorde dominante puede ser substituido por su substituto de tritono (Fig. 12), el cual puede incluir su acorde II (Fig. 13).

6 JAZZ BLUES

Fig. 12

$D-7$ (ii)
 D^b7 (subV)
 C^7 (I)

Fig. 13

$D-7$ (ii)
 A^b-7 (subii)
 D^b7 (subV)
 C^7 (I)

Existen dos variaciones menos comunes para los primeros cuatro compases que consisten en introducir una secuencia de acordes donde éstos cambian cada dos tiempos. La primera radica en encadenar acordes dominantes que se mueven por cuartas descendentes y que resuelven en el acorde IV (Fig. 14). La segunda consiste en superponer lo que se conocen como *Coltrane changes*, que son una secuencia de modulaciones que John Coltrane exploró por primera vez en su disco *Giant Steps* (Fig. 15)

Fig. 14

$C^{\sharp7}$
 $F^{\sharp7}$
 B^7
 E^7
 A^7
 D^7
 G^7
 C^7

F^7

Fig. 15

Chord progression for Fig. 15:

C7 Eb7 AbΔ7 B7 EΔ7 G7 G-7 C7

F7

La utilización de un ii – V en el segundo compás es común en algunas melodías del be-bop.

Fig. 16

Chord progression for Fig. 16:

C7 D-7 G7 C7 G-7 C7

F7

El *turnaround* en jazz es si mismo un mundo de infinitas posibilidades que tiene que ser estudiado por si solo, independientemente de la progresión de blues. Una opción que cabe reseñar es convertir cada acorde del turnaround en dominante, tanto como dominante secundario (Fig. 17) como *substituto de tritono* (Fig. 18), o una mezcla cromática de los dos (Fig. 19).

Fig. 17

Chord progression for Fig. 17:

C7 (II) A7 (V/ii) D7 (V/V) G7

8 JAZZ BLUES

Fig. 18

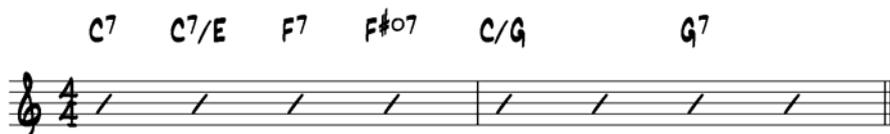


Fig. 19



En tempos más lentos el *turnaround* puede tomar una forma más tradicional (Fig. 20).

Fig. 20



Todos los ejemplos anteriores están en el tono de C mayor, pero al ser la progresión de blues una de las columnas sobre las que se asienta el jazz, se recomienda su estudio en todas las tonalidades, especialmente las de F y B^b, que son las favoritas de los instrumentistas de viento.

A partir de finales de la década de los cincuenta los músicos de jazz vuelven a explorar su tradición musical, y elementos del blues, R&B y de gospel son introducidos en el jazz que hacen que la progresión de acordes vuelva, en algunos casos, a asemejarse a su versión más básica (Fig. 1). Además se empiezan a utilizar el blues en tono menor y en compases de 3/4. Dentro de los músicos que han aportado significativamente al blues caben destacar, todos por razones diferentes, Charlie Parker, Miles Davis, John Coltrane, Charlie Mingus, Clifford Brown, Thelonious Monk, Jimmy Smith, Stanley Turrentine, Wes Montgomery, Art Blakey, Herbie Hancock, Grant Green, McCoy Tyner, Horace Silver, Oliver Nelson, Ornette Coleman, Oscar Petterson y un largo etcétera.

Variaciones blues

1.

C⁷
F⁷
C⁷

5 F⁷
C⁷
A⁷

9 D-⁷
G⁷
C⁷
A⁷
D-⁷
G⁷

2.

C⁷
F⁷
C⁷
G-⁷
C⁷

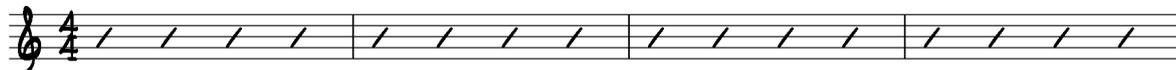
5 F⁷
F#o⁷
C⁷
E-⁷
A⁷

9 D-⁷
G⁷
C⁷
A⁷
D-⁷
G⁷

10 JAZZ BLUES

3.

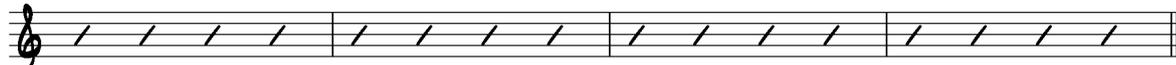
C⁷ F⁷ C⁷ F^{#7}



5 F⁷ F^{#o7} C⁷ F⁷ E⁻⁷ A⁷

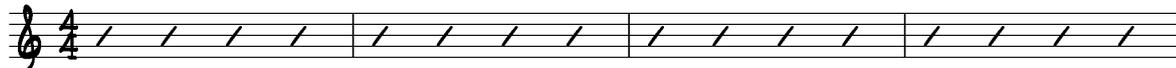


9 D⁻⁷ A^{b-7} D^{b7} C⁷ E^{b7} A^{b7} D^{b7}



4.

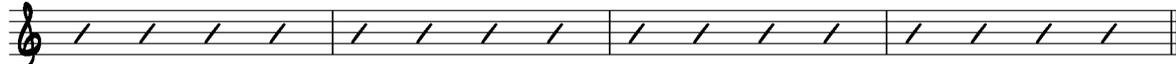
C⁷ D⁻⁷ G⁷ C⁷ G⁻⁷ C⁷



5 F⁷ F⁻⁷ B^{b7} E^{b-7} A^{b7} E⁻⁷ A⁷



9 D⁻⁷ G⁷ C⁷ E^{b7} D⁷ D^{b7}



5.

C⁷ F⁷ C⁷ G⁻⁷ C⁷

5 F⁷ F^{#o7} C⁷ B⁷ B^{b7} A⁷

9 D⁻⁷ G⁷ C⁷ E^{b7} D⁷ G⁷

6.

C^{#7} F^{#7} B⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C⁷

5 F⁷ F^{#o7} C⁷ B⁷ B^{b7} A⁷

9 D⁻⁷ G⁷ C⁷ E^{b7} D⁷ G⁷

12 JAZZ BLUES

7.

C Δ 7 E \flat 7 A \flat Δ 7 B7 E Δ 7 G7 G-7 C7



5 F7 C7 E-7 A7



9 D-7 G7 C7 E \flat 7 D7 G7

