

Django Reinhardt en 1937: improvisación e innovación antes de la Segunda Guerra Mundial

Juan Zagalaz

RESUMEN

El presente artículo se propone revisar el estado del vocabulario de improvisación del guitarrista belga Django Reinhardt en uno de los momentos más importantes de su carrera, el año 1937. Para ello, se ha seleccionado una sesión producida el día 22 de abril de 1937 con el fin trabajar con una muestra recogida con unas condiciones idénticas, compuesta por los temas *Hot Lips*, *Ain't Misbehaving*, *Rose Room*, *Body and Soul* y *When day is done*. Los solos efectuados por Django Reinhardt han sido transcritos y sometidos a un análisis melódico – armónico y estilístico desde la perspectiva del jazz para intentar comprender el estado del vocabulario del guitarrista antes de la Segunda Guerra Mundial, habiendo ya tenido contacto con músicos americanos como Coleman Hawkins y Benny Carter.

PALABRAS CLAVE

Django, Reinhardt, Jazz, Swing

ABSTRACT

This article reaches to revise Django Reinhardt's improvisation vocabulary in one of the most important moments of his career, the year 1937. We have selected a session recorded in april 22nd in order to get the most similar conditions possible, and the songs registered were *Hot Lips*, *Ain't Misbehaving*, *Rose Room*, *Body and Soul* and *When day is done*. The solos performed by Django Reinhardt have been transcribed and analyzed from a melodic – harmonic and stylistic point of view. The main objective is to understand the guitarist's vocabulary before World War II once he already had contact with American musicians Coleman Hawkins and Benny Carter.

KEY WORDS

Django, Reinhardt, Jazz, Swing

Introducción

La guitarra no fue uno de los instrumentos esenciales en los primeros años de evolución del Jazz, dominado por sonoridades más potentes como la de los vientos y la percusión. Sin embargo, a partir del segundo lustro de la década de los 30, sentaría sus bases y encontraría su lugar en el espectro jazzístico. Problemas técnicos como el volumen, o *guitarrísticos* como el punto intermedio entre ser un instrumento melódico y uno armónico, hacían de la guitarra el más diferenciado de los que componían la lista de “habituales” durante la Era del *Swing*. En este periodo y hasta la aparición y consolidación de músicos como Charlie Christian o el propio Django, se había asociado habitualmente la guitarra a la base rítmica, formando parte de la sección junto con el contrabajo y la batería. Esta imagen se sustenta gracias a figuras como el guitarrista de Count Basie, Freddy Green, cuya función consistía en rasguear acordes para proporcionar más información rítmica a la orquesta.

El papel de Django en el desarrollo y ubicación del instrumento fue determinante, además de ser el primer europeo que los músicos americanos trataron como un semejante¹. Nació en Bélgica en 1910, en el seno de una familia gitana con la que vivió en caravanas hasta que cumplió los 20 años. El asentamiento se ubicó eventualmente en las afueras de París, por lo que Django experimentó dos realidades completamente distintas: el característico modo de vida de su pueblo, anclado en creencias medievales, ajeno y desconfiado ante los avances tecnológicos, en contraste con el bullicio y el entorno cosmopolita del París previo a la Segunda Guerra Mundial.

En 1928, un incendio en su caravana dañó seriamente su mano izquierda, creándole enormes problemas para tocar su instrumento. Django se vio obligado a desarrollar una técnica adaptada a sus nuevas condiciones físicas, lo que probablemente añadió un alto grado de personalidad tanto a su vocabulario como a sus planteamientos musicales. El resultado fue excelente, y la vertiginosa velocidad que alcanzaban sus frases, conjugada con bloques de acordes de tendencia muy pianística, concedió a su vocabulario una enorme personalidad y condicionó a muchos de los futuros guitarristas de Jazz.

Se desconoce cómo Django aprendió los elementos básicos del Jazz, aunque probablemente fuera en los clubs de París. En 1928 comenzó su carrera discográfica en la capital francesa,

¹ PORTER, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

ciudad en la que grabó, de forma más o menos regular, con diversos artistas durante los siguientes cinco años. En 1932 conoció al que sería uno de sus compañeros más habituales, el violinista Stephane Grapelli. Con él formó el *Quintet of the Hot Club de France*, banda en la que también estaba integrado su hermano Joseph y que realizó su primera grabación en diciembre de 1934 con el sello discográfico *Ultraphone*.

En la compilación realizada por Max Abrams, titulada *The Book of Django* (1973)², el autor apunta que tras la grabación de diciembre (la cual incluía los temas *Dinah*, *Tiger Rag*, *Lady be good* y *I saw stars*) los músicos estaban entusiasmados ante el hecho de poder oírse, especialmente tras haber sufrido una gran decepción al haber sido rechazados por *Odeon*, sello que había tachado su estilo de Jazz de *demasiado moderno*³.

Django y Grapelli tuvieron la ocasión de conocer y tocar con Coleman Hawkins en la visita que éste hizo a París en marzo de 1935. *Bean*⁴ estuvo acompañado por la orquesta de Michael Warlop, grabándose los temas *Blue Moon*, *Avalon*, *What a Different a Day Made* y *Stardust*. Así quedaba establecida la conexión entre Hawkins y Django. De hecho, el 28 de abril de 1938 volvieron a repetir la experiencia, esta vez bajo el nombre de *Coleman Hawkins and his All Star Jam Band*, en la que además de estar incluidos Grapelli y el propio Django, también lo estaba Benny Carter. El guitarrista y el violinista europeos se habían labrado sus respectivos nombres tanto de forma individual como mediante la banda que compartían, aunque la propia instrumentación que proponían ya rompía de algún modo la tradición americana⁵. De este modo, se habían convertido en los referentes del Jazz en el Viejo Continente. Puede que propiciado por el continuo contacto con Django, Grappelli se sintiera frustrado ante el comportamiento poco serio e irresponsable del guitarrista⁶; esto derivó en continuos conflictos que condujeron a la eventual separación cuando, al estallar la Guerra, Grapelli quiso ir a Londres y Django permanecer en París.

En la primavera de 1937, la compañía discográfica *His Master's Voice* encargó al sello *Gramophone*, con la que el Quinteto tenía contrato, la grabación de 18 cortes durante los días 21, 22 y 27 de abril⁷. En la sesión del día 22, se grabaron los temas *Hot Lips*, *Ain't*

² Esta discografía, no publicada y mecanografiada, se encuentra en el Jazzinstitut de la localidad alemana de Darmstadt. En ella aparecen datos discográficos y biográficos de gran interés.

³ ABRAMS, M. (1973): *The Book of Django*. Compilación no publicada, p. 23.

⁴ *Bean*: Apodo con el que generalmente se conoce a Coleman Hawkins en el argot jazzístico.

⁵ GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, p. 171.

⁶ PORTER, L. (1992): Op. cit. p. 171.

⁷ DELAUNAY, C. (1982): *Django Reinhardt*. New York: Da Capo Press, p. 85.

Misbehaving, Rose Room, Body and Soul y When Day is done, a través de los cuales vamos a observar el estado del estilo de improvisación de Reinhardt en ese prolífico año de 1937.

Django y su estilo de improvisación

El vocabulario de Reinhardt está sustentado en gran parte en la utilización de arpeggios y derivados de los mismos. La guitarra ha propiciado históricamente el empleo de todos estos recursos de corte simétrico. Esto se debe a que se trata de un instrumento cuya construcción se basa en trastes correlativos, sin distinción entre notas diatónicas y no diatónicas, además de que posee una particular distribución de las notas en función a la afinación establecida. Así, en el tema *Hot Lips*, encontramos una interesante frase en la que el guitarrista superpone el acorde de Cm6 de forma bastante evidente sobre el dominante Fa. Tras moverse por los grados del mencionado acorde, espera hasta el final de la frase para efectuar la novena bemol del dominante, lo que dota de un mayor interés a la resolución. Cuando ésta se produce, Django sigue utilizando material arpegiado, destacando el empleo de una sucesión que implica el arpeggio de la tónica, Si bemol, seguido del arpeggio de la tónica en formato disminuido, el arpeggio de la dominante partiendo desde la séptima menor y concluyendo, de nuevo, con el de la tónica:

EJEMPLO 1: Hot Lips

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Hot Lips'. The first staff begins at the 0'41" mark and features a treble clef with a key signature of two flats. It contains several measures of music with arpeggiated patterns. Chord symbols 'F7' are placed above the first and second measures. A bracket under the second measure is labeled 'Arpeggio basado en Cm6'. A box highlights a specific arpeggio in the third measure, labeled 'b9'. The second staff continues the piece, starting with a 'Bb' chord symbol above the first measure. A bracket under the first two measures is labeled 'Diversos arpeggios descendentes:'. Subsequent measures are labeled with 'Bb', 'Bb°', 'F7', and 'Bb' above them.

Esa tendencia por el empleo de arpeggios es una constante en el vocabulario del guitarrista belga. De nuevo en *Hot Lips*, un poco más adelante, encontramos otra resolución de una dominante secundaria al acorde de Sol menor, en la que vuelve a utilizar el arpeggio como vehículo fundamental en su fraseo. Cabe destacar la utilización de las notas La y Do, quinta

y séptima menor de Re respectivamente, para aproximarse a la tercera menor, tono fundamental, del acorde en el que resuelve, el mencionado Sol menor:

EJEMPLO 2: Hot Lips

The musical notation shows a melodic line in G minor (one flat) on a treble clef staff. It begins with a D7 chord. The first section is labeled 'Arpeggio de D' and consists of a series of eighth notes: D4, F#4, A4, B4, D5, F#4, A4, B4, D5. A box labeled 'Notas enlace' (linking notes) encloses the final two notes of this arpeggio, D5 and F#4. The second section is labeled 'Arpeggio de Gm' and consists of eighth notes: G4, Bb4, D5, F4, G4, Bb4, D5, F4, G4. The notation is marked with a time signature of 01'05" and includes chord symbols D7 and Gm.

La utilización del recurso de las octavas es una técnica guitarrística muy extendida en la actualidad, ya que permite aunar los elementos rítmico y melódico del instrumento: rítmico, en lo referente al hecho de apagar las cuatro cuerdas que no están siendo utilizadas para esa octava y que actúan como percusión al ser golpeadas por la púa, y melódico en lo relativo a que al sumarse las frecuencias de ambas notas se consigue un efecto pianístico en el que la línea melódica adquiere mayor proyección sonora. Así, en torno al minuto y cuarenta segundos, encontramos una interesante frase en la que Reinhardt sigue trabajando con material *triádico*, pero en la que ocurren distintas situaciones armónicas interesantes. Para empezar, sobre un acorde dominante de Re séptima, en función secundaria, superpone la nota Do sostenido, correspondiente a la séptima mayor, con lo que consigue una tensión acentuada con la octava que dota de un gran dramatismo a la interpretación. Prosigue, una vez resuelta esa dominante, con el empleo de octavas, pero insertando novenas bemol en Sol menor y en Fa séptima, lo que genera una sonoridad llamativa e interesante. Pero puede que lo que resulte de mayor interés es la resolución final, entre Fa séptima y Si bemol mayor. Lo hace a través de la nota Do bemol, que representa la novena bemol de la tónica (Bb) pero que también representa la quinta disminuida de la dominante, Fa. Este dato es de especial importancia dada la tendencia en la época por parte de pianistas como Art Tatum o Teddy Wilson de experimentar con lo que más tarde se conoció como sustituto de tritono, y que posteriormente significó una nueva forma de entender la improvisación y la forma de confrontar situaciones armónicas tensas para conseguir una resolución más satisfactoria. Pese a que se trata solo de una nota, sí se puede afirmar que ciertas sonoridades atraían a estos músicos desde momentos tempranos de la historia del jazz, quienes buscaban con el paso de los años y conforme se acercaba la Era del *Bebop*, rejuvenecer y enriquecer su vocabulario de improvisación:

EJEMPLO 3: Hot Lips

01'40" B \flat D7 Gm F7 B \flat

Confrontación de la 7 mayor y la menor

Juego cromático por aproximación con octavas

Resolución desde la 5ª disminuida del dominante

La búsqueda de Django de nuevas sonoridades, siempre de una forma personal y basada en estructuras simétricas, deriva en ocasiones en aplicaciones armónicas interesantes y poco habituales. Así, en la grabación del tema *Ain't Misbehaving*, alrededor del minuto 1, encontramos una aplicación inédita en esta sesión. Se trata de la superposición del acorde de Si menor con la séptima mayor añadida sobre el dominante de la tónica mayor, Re. Además, la frase termina en la nota Si, aunque después prosiga el discurso melódico. El hecho de utilizar el acorde de Sí menor sobre Re mayor tiene lógica, en cuanto supone una estructura que integra la extensión 6 (13). Pero su aplicación sobre la dominante, en este caso La, no responde a ningún recurso habitual en el periodo. Una vez más, la tendencia al uso de estructuras simétricas, de tan cómodo empleo en la guitarra, parece ser el principal motivo de esta situación:

EJEMPLO 4: Ain't Misbehaving

01'00" Bm Em A D

Arpeggio de BmMaj7

Aún así, Reindhardt incide en el empleo de arpeggios en el entorno de Si durante la misma versión del tema. Alrededor del minuto 1'40'', encontramos una interesante frase que alberga distintos elementos distintivos del estilo del guitarrista. Para empezar, en un paso en

el que la progresión de acordes *menoriza*⁸ en acorde de Sol, Django accede directamente a través del Si bemol, nota que específicamente efectúa el cambio de modo del acorde. En el siguiente compás, utiliza de nuevo el arpeggio de Si, esta vez en modo descendente y con la séptima menor, sobre un acorde de tónica en segunda inversión. En el tiempo 3 de ese compás, la base se traslada a Si, pero en modo mayor, aunque en ese momento la melodía ya ha reposado precisamente en la nota Re. La frase prosigue sobre el ii – V – I de la tónica Re, donde Reinhardt vuelve a retomar el arpeggio de Si menor, esta vez despojado cualquier extensión más allá de la 5°, para volver a acceder en la resolución a la nota estructural Re con la misma aproximación que veíamos en el ejemplo previo de *Hot Lips*:

EJEMPLO 5: Ain't Misbehaving

01'40"

G Gm D/A B Em A7 D

Paso de G a Gm a través de la 3/b3 Arpeggio de Bm7 Arpeggio ascendente de Bm Notas enlace

Detailed description: The image shows a musical staff in G major (one sharp). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G. The first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F#4, E4, D4. The second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The tenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eleventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twelfth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fourteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventeenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The nineteenth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twentieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The twenty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirtieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The thirty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fortieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The forty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fiftieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The fifty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixtieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The sixty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The seventy-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eightieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-first measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-second measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-third measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-fourth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-fifth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-sixth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-seventh measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-eighth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The eighty-ninth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The ninetieth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4. The hundredth measure contains a descending eighth-note arpeggio: G4, F4, E4, D4.

Es destacable el hecho de que Reinhardt emplee de manera recurrente el arpeggio menor de Si en distintas situaciones, salvo cuando en la progresión aparece el propio Si en modo mayor, cumpliendo su función de dominante secundaria de Mi. Esto denota una alta sensibilidad armónica y una inteligencia en el empleo de recursos a la hora de improvisar extraordinaria, ya que el resultado auditivo, menos analítico, es fluido y natural.

En el tema *Rose Room* encontramos de nuevo interesantes frases en las que Django desarrolla toda su capacidad de improvisación y su creatividad a la hora de seleccionar las sonoridades que componen las frases. A los 31 segundos del comienzo de su exposición, el guitarrista comienza la frase con una confrontación directa de la tercera mayor contra un acorde *menorizado*, Si bemol menor, aunque parece más un descuido que una nota posicionada de forma consciente. Un poco más adelante, realiza un floreio de acceso a Si bemol con ciertas similitudes a los enlaces vistos en ejemplos anteriores, para culminar con un descenso por terceras basado en la tríada del propio Si bemol. La aparición en el final de

⁸ Entendemos por *menorizar* el hecho de realizar una modificación en la tercera de un acorde diatónico en modo mayor para convertirlo en menor.

la frase de la nota Sol, además con un peso específico en el compás, ofrece la opción de que se trate de la aplicación del arpeggio de Sol disminuido con séptima, lo que reforzaría la idea de material simétrico como elemento básico en el vocabulario de improvisación de Django. En los siguientes compases, observamos dos momentos significativos para el análisis melódico armónico. El primero, cuando en la progresión de acordes aparece la dominante secundaria Re, Reinhardt emplea un *bending*⁹ para acceder a la quinta del acorde, La, haciendo uso inmediatamente después de material proveniente de la escala pentatónica. Después, durante los siguientes tres compases, desarrolla una frase basada en el arpeggio disminuido que desafía la estabilidad de la base armónica ofrecida, generando una sucesión de relaciones melódico – armónicas complejas fundamentada en parámetros guitarrísticos más que armónicos, aunque la determinación y decisión con las que son efectuadas dotan a la línea de naturalidad y continuidad:

EJEMPLO 6: Rose Room

00'31"

Confrontación 3/b3

Floreo de acceso a Bm

Posible arpeggio de Gdim7

Frase pentatónica

Material basado en el arpeggio disminuido

La utilización de ritmos ternarios no es extraña en el vocabulario de Django, aunque su frase se basa fundamentalmente en semicorcheas ligeramente *atresilladas*¹⁰. Sin embargo, en torno al minuto 1'02'' de esta versión de *Rose Room* encontramos una frase basada en estas estructuras. Comienza con la superposición del arpeggio de Si bemol disminuido séptima (aunque la primera nota sea La bemol, un error subsanado por el guitarrista dos tiempos después) que conecta con un arpeggio de Do séptima con sexta (13) en el cual se omite la 5ª, sol. Para enlazar ambas ideas, el guitarrista toma como punto de apoyo la nota

⁹ Flexión de la cuerda que, al aumentar de tensión, sube también de tono.

¹⁰ La tendencia a efectuar figuras binarias con cierta intención ternaria

La, que permanece como elemento más agudo de la secuencia de arpeggios y que da continuidad al fraseo. Para resolver en Fa, Reinhardt vuelve a hacer uso del recurso que llevamos observando durante toda la sesión, consistente en rodear notas estructurales para una resolución convincente:

EJEMPLO 8: Rose Room

01'02" (Frase una octava más grave)

The image shows a musical staff in G minor with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes several triplet arpeggios. The first arpeggio is labeled 'Arpeggio de BbDim7 sobre Gm' and is marked with a '3' below it. The second arpeggio is labeled 'Arpeggio de C13' and is also marked with a '3' below it. A box labeled 'Notas enlace' (linking notes) encloses the final notes of the C13 arpeggio and the first notes of the final chord, which is a whole note F major chord. The staff ends with a double bar line.

El siguiente tema que se grabó en la sesión del 22 de abril fue el celebrado *Body and Soul*, que un par de años después adquiriría una importancia central en el desarrollo del jazz como lenguaje a través de la versión de Coleman Hawkins para el sello *Bluebird*, estableciendo los cimientos sobre los que se construiría el vocabulario del jazz moderno. Hawkins, quien residió en Europa durante casi seis años, tuvo contacto directo con Django Reinhardt y Stephan Grapelli reflejado en varias grabaciones, lo que repercutió de manera inequívoca en el desarrollo estilístico de todos ellos.

Desde el punto de vista analítico, observamos de nuevo el empleo de material simétrico, pero esta vez no relacionado con el arpeggio o la escala disminuida. En torno al minuto 1'06'', Django arranca su intervención sugiriendo un acorde menor mayor séptima sobre Fa, comenzando precisamente en el Mi natural, para luego efectuar sobre la dominante Bb7 las notas Fa sostenido y Re. Esto implica una sonoridad próxima a la superposición de la tríada aumentada del dominante, aunque la fundamental, Si bemol se encuentre omitida. Aún así, la sonoridad es muy explícita desde el punto de vista de estructuras aumentadas:

EJEMPLO 9: Body and Soul

01'06" Fm⁷ G^b0 B^b7 E^b

Confrontación 7/b7

5ª aumentada del acorde B^b7

De una manera mucho más explícita, Reinhardt emplea el arpeggio disminuido de forma descendente algunos compases más adelante. La naturaleza en ese punto de la base armónica propicia su empleo que, como ya hemos comentado previamente, se ajusta con comodidad a parámetros guitarrísticos, dada su naturaleza simétrica:

EJEMPLO 10: Body and Soul

01'32" E^b A^o

Arpeggio disminuido sobre A^o

En la última grabación que se realizó en la sesión del 22 de abril, existe una versión del tema *When day is done*, donde encontramos una de las frases más interesantes de todas las analizadas hasta el momento. En ella, siguiendo los parámetros observados en la grabación anterior de *Body and Soul*, encontramos la aplicación de forma clara y contundente del arpeggio aumentado del acorde de Re sobre el propio acorde, en una señal inequívoca de las intenciones y de la tendencia hacia lo simétrico del guitarrista. Además, en la misma frase, vuelve a aparecer el floreo de enlace habitual que hemos observado en las versiones previas, pero con una característica especial. Se trata de su empleo una vez la resolución ya se ha producido, de forma cercana a las resoluciones retardadas clásicas del vocabulario de Coleman Hawkins. Ocurre en el compás que arranca con el acorde de Sol en la progresión de acordes, rodeando la nota estructural Re con las notas Do sostenido y Mi natural. También resulta destacable el hecho de que de nuevo emplea material cromático de forma

descendente y ternaria, para acceder a tonos fundamentales o de especial peso para el devenir armónico de la interpretación. De esta forma, accede a la aplicación del arpegio de Sol sostenido disminuido sobre Mi, en una sección en la que se concentran varios de los recursos melódico – armónicos del guitarrista belga. De nuevo emplea la estructura descendente ternaria, ahora no exclusivamente cromática, para acceder al final de esta compleja frase a la nota Si bemol que, superpuesta sobre D, supone claramente el empleo de la sonoridad b13, lo que dota de gran interés al conjunto de la línea melódica.

EJEMPLO 11: When day is done

1'22"

Arpeggio aumentado de D

G E Am D

Floreo con resolución retardada

3

3

3

3

Descenso cromático

Sol sostenido disminuido sobre E

Descenso cromático

b13

En esta última frase encontramos casi todos los elementos recurrentes de Django Reinhardt, que no solo los integra en su discurso de forma coherente, sino que los maneja de una manera creativa aportando musicalidad y originalidad a cada uno de los giros.

Conclusiones

A través de la inmersión en el universo musical de Django Reinhardt, en esa histórica sesión del 22 de abril de 1937, hemos podido observar los distintos recursos melódico – armónicos, técnicos y estilísticos planteados por el guitarrista. Como primera conclusión evidente, se impone la sistemática utilización de material arpegiado en multitud de formas y tipos. No obstante, el propio instrumento propicia la utilización de elementos simétricos, dada la naturaleza del mismo, ajustándose así elementos disminuidos y aumentados. También resalta, valiéndose de estas estructuras *triádicas*, el constante uso de acordes

superpuestos, generalmente con pocos elementos de fricción armónica, con los que se alcanzan extensiones ajenas al acorde original de la base y que dotan de una mayor dimensión el discurso del guitarrista a través de sus solos.

Uno de los recursos más recurrentes que se ajustan a lo expuesto anteriormente son las estructuras provenientes de la escala disminuida y de su arpeggio, que aparecen de forma constante en su vocabulario de improvisación. En casi todas las piezas analizadas encontramos ejemplos de su uso sobre dominantes o acordes disminuidos, aunque también se observan ejemplos sobre otras tipologías de acordes, representando el recurso usado de manera más habitual.

Otro elemento que se repite es la utilización de notas previas a la resolución por aproximación, donde se accede a una nota fundamental del acorde resuelto ejecutando las notas inmediatamente inferior y superior. Reinhardt emplea este recurso en repetidas ocasiones, de manera casi sistemática, pero al tiempo de forma clara, sencilla y musical.

Uno de los rasgos técnicos más habituales en el estilo de Reinhardt es la utilización de octavas en determinadas secciones. Este recurso, además de aportar un matiz distinto, otorga a la interpretación una doble profundidad: por un lado, más contundencia rítmica y por otro, una mayor claridad melódica. Además, el empleo de sonoridades como la 9, b9, 13 o b13 aparecen tanto de forma octavada como pulsadas de forma sencilla, representando otro aspecto destacable del estilo de Django y dotando de más interés al vocabulario de improvisación, sobre todo al estar los solos sustentados por bases armónicas extremadamente sencillas. Reinhardt también despliega acordes de séptima en forma de arpeggio, como mayor séptima o menor séptima, aunque su empleo dista de la manera en la que los instrumentistas de viento americanos lo harían en los años previos a la llegada del *Bebop*.

El fraseo general de Reinhardt se basa en una aproximación binaria y regular de corcheas, aunque con una clara tendencia al *atresillamiento*. Aún así, no renuncia al empleo de estructuras ternarias estrictas para ciertos arpeggios o accesos cromáticos a determinadas notas, cambiando el ritmo de su discurso melódico. La presencia de material cromático no es excesiva, así como tampoco el de estructuras procedentes de la escala pentatónica, aunque sí se pueden encontrar de forma más o menos regular.

Reinhardt parece estar al tanto de algunas de las tendencias habituales en su tiempo. En concreto, lo observamos en el empleo moderado de la superposición de tríadas aumentadas sobre dominantes, en un recurso habitual en el discurso del pianista tejano Teddy Wilson, así como ciertos floreos y resoluciones retardadas presentes en la obra de Coleman Hawkins, con quien compartió escenario y vivencias durante su experiencia europea.

Bibliografía

- ABRAMS, M. (1973): *The Book of Django*. Compilación no publicada.
- BERENDT, J. E. (1962): *El jazz: su origen y desarrollo*. México: Fondo de Cultura Económica
- BERGER, M., BERGER, E. & PATRICK, J. (1982): *Benny Carter: A life in American Music*. Metuchen: Scarecrow Press.
- BERLINER, P. F. (1994): *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BROADBENT, P. (2003): *Charlie Christian. Solo Flight – The seminal electric guitarist*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.
- CHILTON, J. (1990): *The song of the Hawk. The Life and Recordings of Coleman Hawkins*. London & New York: Quartet Books.
- CHILTON, J. (1989): *Who's who of Jazz*. New & revised edition. London: Papermac.
- COKER, J. (1964): *Improvising Jazz*. New York: Simon & Schuster.
- DELAUNAY, C. (1982): *Django Reinhardt*. New York: Da Capo Press.
- DEVEAUX, S. (1997): *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Los Ángeles: University of California Press.
- DEVEAUX, S. *Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography*. *Black American Literature Forum*, Vol. 25, Issue 3, Literature of Jazz Issue (Autumn, 1991), pp. 525 – 560.
- GIOIA, T. (1997): *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press.
- GITLER, I. (1985): *Swing to Bop. An oral history of the transition in Jazz in the 1940's*. New York: Oxford University Press.
- GITLER, I. (1974): *Jazz Masters of the forties*. Collier Books: New York.
- PORTER, L. (1992): *Jazz: from its origins to the present / by Lewis Porter and Michael Ullman with Ed Hazell*. Upper Saddle River: Prentice Hall.
- SCHULLER, G. (1989): *The Swing Era. The Development of Jazz, 1935 – 1945*. New York: Oxford University Press.
- SCHULLER, G. (1968): *Early Jazz. Its Roots and musical development*. New York: Oxford University Press.

Discografía

BENNY CARTER. Benny Carter And His Orchestra 1936 (1990). Classic Records 541

BENNY CARTER. Volume 5 1936 (1995). Média 7 MJCD 73

BENNY CARTER. Volume 8 1937(1996). Média 7 MJCD 103

CHARLIE CHRISTIAN. The Genius Of The Electric Guitar (2002). Sony Music
B – 2011.

COLEMAN HAWKINS 1934 – 1937. (1991). Classics Records 602.

COLEMAN HAWKINS 1937 – 1939. (1991). Classics Records 613.

DJANGO REINHARDT. The Quintessence. Paris – Bruxelles 1934 – 1943 (1994).
Frémeaux & Associés FA 206.

DJANGO REINHARD 1937. (1991) Classics Records 748

DJANGOLOGIE 1938 – 1939. Pathé C054 16008.