Texto: **José Angelillo**

Thelonious Monk o el genio hecho jazz



Limitar la música de **Thelonious Monk** (1917-1982) a un mero hecho histórico estilístico dentro de la historia del jazz (aunque los acontecimientos así lo indiquen), sería como mínimo caer en un reduccionismo musical que no condice con la magnitud de este genial artista del siglo XX.

Thelonious Monk fue más que un músico de jazz: fue un revolucionario de su tiempo, incluso se podría decir que tuvo que luchar con la impronta artística instalada en ese género maravilloso dentro del jazz, el bebop, que con Charlie Parker a la cabeza era dominio de gigantes de la improvisación. Creo que la mejor definición que he escuchado de Monk es denominarlo como "la partera del bop, lo ayudó a nacer pero no se le parece". Definición hecha por mi amigo y conocedor de la música del jazz en general y de Monk en particular, Martín Gorostiague.

El hecho de que no se le haya parecido nos da la posibilidad de establecer el pensamiento de Monk y su obra para empezar a desgranar lo que fueron algunos de los pilares de su visión musical:

a) Irregularidad rítmica de su fraseo armónico.

b) Relaciones armónicas lejanas con respecto a una tónica principal que debilitan el análisis funcional tradicional.

c) Selección de sonidos en cuanto a las alturas: escalas por tonos, tritonos (cuarta aumentada o quinta disminuida), segundas menores, esencialmente.

d) El concepto del espacio no sólo en la composición sino en la forma de improvisar.

e) La creación de un sonido en relación a su manera de tocar el piano. Literalmente rompió con todas las reglas escolásticas del pianismo. Si bien la cultura negra tiene un aspecto muy particular del mismo, Monk fue más allá, inventó una forma de tocar, creó su sonido e instaló ni más ni menos que la forma monkiana que aún hoy es recreada por grandes artistas del género y se cita permanentemente. Con sólo pensar en la influencia que ha ejercido en el pensamiento musical de Steve Lacy, Chick Corea y Misha Mengelberg, por citar algunos, nos da la pauta de la magnitud de su arte.

Analizaremos su música a través de las siguientes obras: *Ruby My Dear, Epistrophy* y *Evidence*. Las tres poseen un elemento común, que es la estructura de forma canción de 32 compases (AABA), simétrica, siendo B lo que en el jazz se denomina puente. Recordemos brevemente que la forma canción como se concibe en la música popular del siglo XX, tiene algunas de sus raíces en el lied (canción) alemán, enmarcada dentro de la forma sonata típica del clasicismo con su estructura básica de 1er tema -puente- 2do tema.

RUBY, MY DEAR

Canción enmarcada dentro de lo que se denomina género balada. En particular posee además elementos secundarios que serán claves para estructurar su forma general, introducción y coda.

La primera observación importante que podemos hacer de la obra es que no tiene armadura de clave, o sea que, si bien está dentro del ámbito de la música tonal se enmarca en un panorama en el que la funcionalidad en ▶

Institut Valencià de Cultura



general y los acordes en particular (normalmente a los acordes se los denomina armonía), no necesariamente pueden estar remitidos a una tónica principal como base, cuestión que no invalida la necesidad de utilización de herramientas de análisis descriptivo (números romanos como forma de cifrar estructuras desde el concepto de grado funcional) las cuales, de forma inevitable, operarán en el devenir de la/s obras por el mero hecho de ser música inserta dentro del sistema tonal.

INTRODUCCIÓN: Es de solo piano, dos compases, comienzo acéfalo (entiéndase por acéfalo la idea de "ausencia" de sonido como altura y "presencia" de silencio como gesto sobre el compás entero) que será importante en la idea del proceso global de la obra. La relación de la armonía EbMaj (9na #, 11na #), que conduce a un E9 (11na agregada), nos habla de una relación de tipo cromática entre dos acordes alterados de características mayores donde aparece la línea melódica sobre notas del acorde de EMaj y la idea se cierra en un sol sostenido siendo esta nota melódica parte de la estructura de una acorde de F# (6ta y 9na agregada). Lo importante de esto es que el gesto melódico hace todo para relacionar la sonoridad completa porque en definitiva sostiene esa relación armónica.

Posteriormente aparecen enlaces de dos dominantes B7 (9b) y Bb7 (9b), nuevamente la idea de cromatismo ya planteado en el comienzo. Además, observemos que todas las estructuras poseen la alteración de 9na. Ya en este proceso introductorio el análisis descriptivo (números romanos) es totalmente insatisfactorio pues no da respuestas a la realidad perceptual.

TEMA A: Plantea un comienzo acéfalo, tonalmente estable hacia EbMaj dado por su correspondiente enlace F-7/Bb7 (9b) como funciones (II-V). Esta idea temática fuertemente planteada desde lo armónico tiene un proceso melódico donde las notas sol y mi bemol de la melodía funcionan como retardo, la primera, y apoyatura la segunda, de las notas reales fa y si bemol de los acordes mencionados. Luego, una sucesión de acordes menores y mayores respectivamente en movimiento cromático ascendente como una idea de *Parafonía* (Debussy fue uno de los hacedores de esta idea en el impresionismo), donde la idea de función es ni más mi menos que ésta.

Hasta el compás 6 se configura la idea de secuencia melódica acéfala y progresión armónica con pequeñas variaciones rítmicas modificándose el final donde se articula una semicadencia (cadencia suspensiva) sobre el acorde de E7 (11na) que invita a la reexposición

Hecho este análisis, lo importante es ver las relaciones tonales que se plantean en torno a toda la idea temática: EbMaj, FMaj, AbMaj (sostenidos en sí mismos por los enlaces funcionales de (II-V) junto al proceso de tensión hacia E7, no guardan la típica relación de una tónica principal a la cual las demás (tónicas secundarias) están subordinadas porque, si bien poseen entidad propia, se organizan en torno a la idea melódica de motivo imitativo como proceso de lógica constructiva. Dado que la idea temática es reexpositiva a partir del acorde de Bb7, Monk

Institut Valencià de Cultura

plantea cierta preeminencia de EbMaj como Ámbito Tonal no como Tónica Principal puesto que éstas son diferencias sustanciales en el proceso de la escucha y por ende en el pensamiento de su música. Esta conclusión surge estrictamente de la lectura del campo formal.

TEMA B: Se llega por intermedio de la casilla 2 a un acorde de B-7 en el que se articula la nota mi (4ta del acorde) e inmediatamente esa nota, ajena a la estructura básica del acorde de B- pasa a ser la 5ta del acorde de la AMaj7, nota real del mismo. La idea del puente o tema B, como quieran llamarlo, se establece como proceso estable sobre AMaj a partir de los acordes B-7 y E7 (II-V) con un carácter melódico que no está enmarcado dentro del motivo imitativo del tema A, sino dentro de un proceso de idea de melodía evolutiva que se plantea como contraste temático. En este punto aparece esencialmente uno de los pilares del pensamiento monkiano y su lógica: la relación (Eb-A), (macro intervalo de cuarta aumentada) sobre la idea de la forma en relación al campo tonal de A y B.

La idea continúa desde lo evolutivo y se relaciona con el plano armónico sobre el compás 4 del puente, donde la descensibilizacion del sonido sol sostenido hacia el sol natural ejercen nuevamente una influencia vital para el cambio direccional del gesto musical en su totalidad, dado que este sol natural va a ir planteando un ámbito tonal de C-7 (V-I) apuntalado por el bajo cromático de dicho acorde, el cual evoluciona a un D-7 estableciendo un proceso cadencial muy interesante en el gesto anacrúsico de un la natural en la melodía hacia un mi bemol sobre el acorde Eb-7 para cerrar la idea en otra semicadencia en Ab7. Intentemos "escuchar" el enlace Eb-7, Ab7 como relación (II-V) de DbMaj, sus alturas así lo indican... Detengámonos en este final cadencial para hacer algunas observaciones importantes:

a) El gesto anacrúsico melódico de ese proceso final del tema B es el intervalo de 4ta #.

b) La cadencia armónica es sobre un acorde de Ab7: o sea que, si tenemos en cuenta que vamos hacia la reexposición entraremos por el acorde de F-7 y, hasta donde se sabe, Ab7 no guarda una relación funcional directa con F-7 sino más bien lejana a distancia de terceras (enlace por mediantes).

c) El gesto anacrúsico del último compás del tema B, donde aparece un Fa# en la melodía sobre una armonía de Ab7, es punto importante a observar ya que solemos tener una idea reduccionista sobre la creencia de que un análisis es leer nada más que el cifrado americano. Éste nos indica que Ab7 posee los sonidos (la bemol, do, mi bemol y sol bemol). Pues bien, es importante preguntarse lo siguiente: ¿qué nos mueve a relacionar fa sostenido en la melodía?, ni más ni menos que la direccionalidad hacia la nota sol del acorde siguiente; lógico, dado que lo que se escucha es la tensión direccional melódica (fa sostenido como nota sensible de sol) y no la tensión estructural del acorde de Ab7. Esto nos invita a pensar acerca de la real dimensión que tiene el cifrado americano con respecto a la funcionalidad de la obra en general. Desde mi óptica, el cifrado americano (cifrado de estructuras) es importante para el reconocimiento de acordes en forma rápida pero no siempre satisface las necesidades de un análisis más profundo, dado que no es esa su función especifica.

REEXPOSICIÓN: Se cita el tema A tal y como está planteado al comienzo de la obra, apareciendo en este punto la cadencia final, conclusiva, sobre un acorde de Fa# Maj6, idea que se sostiene desde el gesto melódico en donde a la relación de los ejes tonales planteados en la exposición temática se agrega Fa# Maj.

CODA: Desplaza la cadencia final desde Fa# hacia un Dbmaj7 utilizando el cromatismo armónico en el ultimo compás para configurar la relación (V-I) sugiriendo que se toque libre desde el punto de vista del carácter interpretativo (*Freely*) y también señalando la posibilidad de utilizar la escala por tonos (*wholetone fill*), elemento utilizado y configurado por Debussy en la época impresionista.

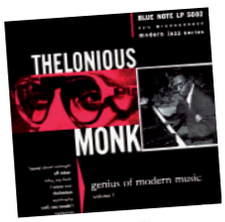
EPISTROPHY

Obra de forma (AABA), 32 compases, de carácter simétrico, sin armadura de clave donde nos encontramos con otro gesto musical de la impronta monkiana. Idea angular en lo que se refiere a lo melódico propiamente dicho más armonías de "espejo" en su configuración sonora global, suman elementos de mayor abstracción en lo que se refiere a lógicas constructivas dentro del proceso tonal.

TEMA A: 16 compases, dividido en cuatro secciones totalmente simétricas en su construcción interna. Comienzo acéfalo con frases organizadas de a dos compases cuya melodía plantea una idea cercana a una serie interválica en sus relaciones de alturas: dos 2das menores ascendentes separadas entre sí por un intervalo de 5ta aumentada, idea imitativa en el compás siguiente donde el carácter tético del mismo le da una variación de tipo minimalista. Compases 3 y 4 "sugieren" una respuesta de la idea anterior formando: 2da menor ascendente y 5ta bemol descendente separados por un intervalo de 6ta menor que es la relación enarmónica de la 5ta aumentada de los compases 1 y 2 dado que, la idea direccional melódica se plantea descendente, por eso la interpretación del sonido La sostenido como Si bemol. La armonía es directamente una bordadura cromática sobre los acordes C# 7 y D7. Esta idea se establece hasta el compás 16 por motivo imitativo donde el planteo es el "espejo" de dicha idea construida medio tono arriba desde los compases 5 al 12, volviendo a descender del ▶

Institut Valencià de Cultura









▶ compás 13 al 16. Cualquier parecido con el desarrollo musical, el pensamiento y la forma de generar ideas en la música de Steve Lacy o Chick Corea es pura coincidencia.

TEMA B: Ruptura del cromatismo, peso rítmico tético en el plano de acordes y aparición de una relación de 4tas en el proceso armónico: FA#- y B7, la construcción melódica es menos angular y más lineal en forma gestual ascendente por los sonidos de los acordes, manteniendo la idea (acéfala-tética). La cadencia para la reexposición es con una cita de cambio armónico (vuelve al cromatismo Db7-D7), coincidiendo este gesto en el plano melódico.

REEXPOSICIÓN: Es la misma idea establecida de los compases 9 al 16 expandiendo un compás hacia un acorde de Gb7 (11na#), coincidiendo esta estructura con la anticipación melódica (nota do).

Observando esta obra no puedo dejar de pensar y remitirme a lo que los conocedores de la historia del jazz denominan aquella primera aproximación a la idea de free jazz en el año 1949. *Intuition* de Lennie Tristano junto a Lee Konitz y Warne Marsh.

Dejo a modo de pregunta -y, por qué no, de reflexión,- si algún germen más primario dentro de la historia del jazz, como puede ser la música de Monk, no haya sobrevolado aquella idea. Desde ya, lejos está mi pensamiento de aseverar semejante cosa dado que no tengo herramientas suficientes para hacerlo, lo cual no invalida que plantee la posibilidad de observarlo y dejar abierta la idea a esta reflexión.



EVIDENCE

Para desarrollar el análisis de esta obra es importante saber que Monk no tenía una partitura convencional de la misma (pese a que existen registros de ella), sino que tenía la idea y sobre ella planteaba a los músicos que desarrollaran libremente la interpretación dentro de un límite de pautas dadas.

Particularmente, lo que se puede observar de uno de los acercamientos escritos de esta obra es que vuelve a plantear la forma (AABA) pero, a diferencia de las otras dos, posee armadura de clave. ¿Qué nos indicaría esto? A simple vista que podría existir un registro de tónica principal.

Sí, es evidente que los acordes planteados desde su sintaxis nos dan clara referencia de una tónica principal, EbMaj con acentuación del II grado en el compás 3 y la aparición de acordes de color como Ab-7 y Db7 [acordes de intercambio modal (Ebm) de la tonalidad principal], reexponiendo la idea del tema A desde su dominante principal Bb7 (9 – b5) cosa más que convincente para dejar claro que la tónica principal es EbMaj.

Pero aquí aparece nuevamente Monk en toda su dimensión creativa, influyendo de manera determinante en el fraseo armónico de los acordes mencionados. Muy certeramente, la rítmica melódica, altamente irregular en su configuración, incide sobre la articulación de los acordes. O sea, que lo que a simple vista es un proceso discursivo planteado sobre EbMaj empieza a "sonar" con un alto grado de perturbación *porque este fraseo armónico-melódico de carácter irregular plantea una idea de frase evolutiva,* que determina la escucha del proceso discursivo. Sumado a que los acordes poseen alteraciones estructurales de gran tensión

Institut Valencià de Cultura

aportan un alto grado de inestabilidad.

El tema B tampoco puede observarse desde la reducción de la sintaxis funcional, si bien el mismo plantea una idea similar al tema A: acentuación del IV grado (Abmaj) por medio de la relación (II-V) y una cadencia a la dominante de EbMaj para la reexposición. Lo interesante es observar cómo se desarrolla esta idea. Tomando en cuenta la irregularidad rítmica de A como punto de apoyo del análisis, es de pensar que posee un gesto más "regular" comparativamente, y la reiteración de la idea acéfala a la semicorchea en todo el discurso temático así lo indica. Siendo este elemento el gesto que diferencia una idea temática de otra, podríamos arriesgarnos a definir una suerte de *Parafonía Monkiana* en torno al devenir del discurso, dado que evoluciona en todo el tema B para cadenciar en la dominante principal de EbMaj, confluyendo en la reexposición que es literal en términos de discurso con respecto al tema A.

Sintetizando, los acordes están "puestos" en torno a una tónica principal sobre una forma regular de estructura simétrica (AABA). Ahora, el fraseo armónico de alto contenido irregular sobre su evolución melódica, da a la resultante sonora una fuerte pregnancia de inestabilidad perceptual a esta obra.

CONCLUSIÓN

Tres obras en forma de canción, tres ideas con elementos formales parecidos y que se diferencian entre sí. Tres universos sonoros que aglutinan la idea de un artista sin límites donde su voz es tan fuerte que el reflejo de su alma impregna el universo sonoro haciendo lo que haría un prestidigitador: mostrarnos una fantasía sonora como una realidad paralela donde por su impronta expresiva nos convence de que existe el juego de la sorpresa y de la sugerencia. Jazz en estado puro, mas simplemente música en toda su dimensión.

José "Pepe" Angelillo, es pianista, arreglista y compositor. Además de ejercer como músico es docente de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), Facultad de Bellas Artes, en la Cátedra de Lenguaje Musical Tonal. También dicta clases sobre la improvisación libre y el lenguaje del jazz en el Conservatorio Provincial de La Plata.



Institut Valencià de Cultura