

¿QUÉ ES EL SWING? UN MODELO BÁSICO DEL FRASEO EN EL JAZZ

Dr. José María Peñalver Vilar¹
Universitat Jaume I de Castelló
Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Departamento de Educación, Área de Música
penalver@edu.uji.es

Introducción

¿Qué es el swing?, ¿qué significa esa palabra que ha hecho correr ríos de tinta desde que a principios del siglo XX unos negros comenzaron a bailar y a tocar esa música?”

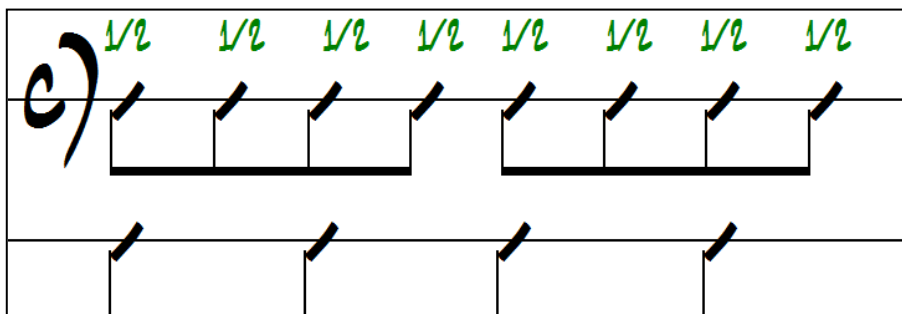
En el argot de los músicos de jazz españoles denominan, despectivamente en algunos casos, “gallego” al músico que intenta tocar jazz pero debido a la falta de criterio, conocimiento o práctica no toca con *swing*. A pesar de que tanto la administración educativa como los conservatorios empiezan a implantar, muy lentamente en algunos casos, los estudios de jazz como especialidad de grado superior existe todavía una falta de entendimiento entre ambos mundos, el de los músicos de formación clásica y los de jazz. Este artículo tiene carácter didáctico, es fruto de mi propia experiencia y pretende esclarecer los aspectos técnicos más relevantes relacionados con el fraseo más típico del jazz, el *swing*.

El jazz de los años 30. El *swing* como estilo

El término *swing*, literalmente, significa balanceo y responde al efecto rítmico implícito en la gran mayoría de los estilos del jazz. Fue desprovisto de su auténtico significado cuando a mediados de los años treinta fue utilizado por los medios de comunicación para designar, de forma genérica y con claros intereses publicitarios, el estilo de jazz predominante. Se trata de la época dorada de la orquesta de jazz por excelencia: la big band. El *swing* como estilo murió alrededor de 1945 coincidiendo con la depresión económica de la II Guerra Mundial, ya no había dinero para sostener a los músicos que integraban las grandes orquestas y comenzaron a disolverse dando paso a los grupos reducidos y al nuevo estilo denominado *be bop* o jazz moderno.

Conceptos y aspectos técnicos. El *swing* como modelo básico del fraseo del jazz

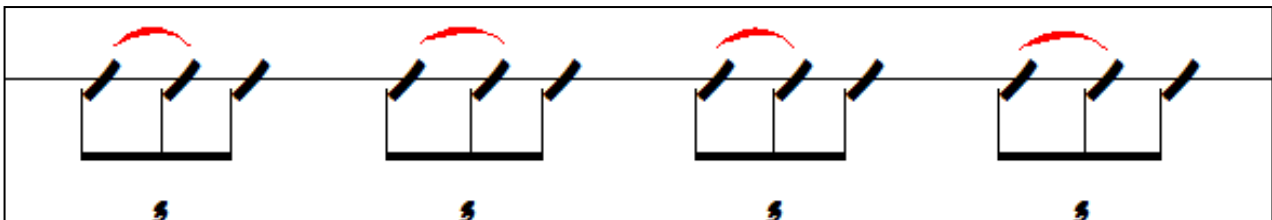
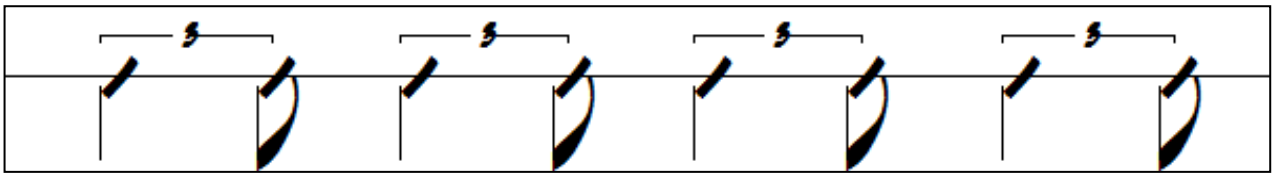
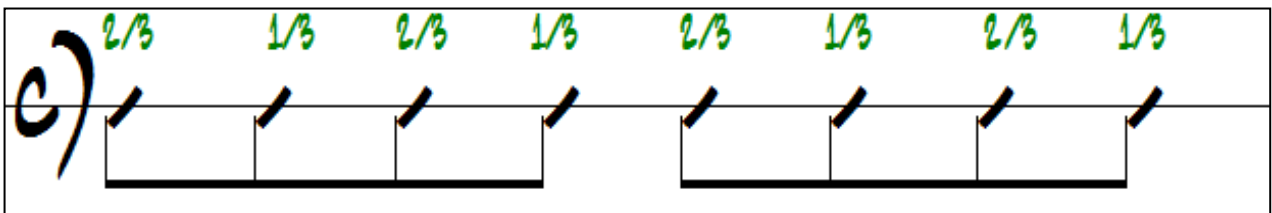
Consiste en una desviación sutil del pulso regular y comprende tres conceptos: la subdivisión, la acentuación y la articulación. Técnicamente hace referencia a las proporciones que se establecen, en cuanto duración e intensidad, entre el *down beat* o tiempo fuerte y el *off-beat* o contratiempo. Si representamos en un compás simple una sucesión de ataques de igual duración tomando la corchea como figura de nota característica, obtenemos la siguiente subdivisión binaria de la pulsación:



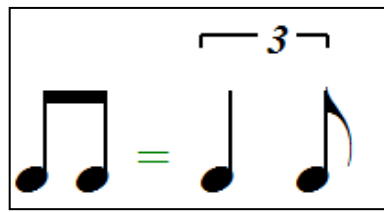
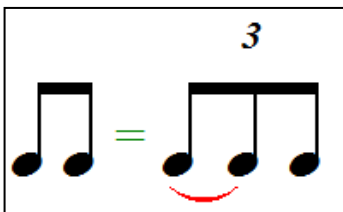
Este tipo de subdivisión del tiempo en el cual la corchea es igual a corchea se denominó, por diferenciarlo del swing, corchea “clásica” o even-eight (ocho iguales):



En el caso del *swing*, el músico produce deliberadamente un desplazamiento del tiempo en el cual se tiende a prolongar la duración del primer sonido (*down-beat*) y a reducir el segundo (*off-beat*) obteniendo una rítmica que se aproxima, en principio, a la subdivisión ternaria:

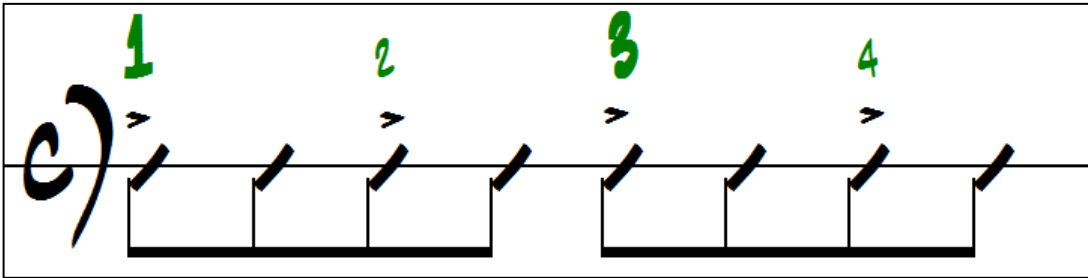


Nuestro sistema de notación es impreciso para representar gráficamente este tipo de desviaciones del *tempo* puesto que existen factores como la velocidad de ejecución, el estilo de jazz, el registro del instrumento y sus características técnicas en cuanto a emisión, articulación etc., que alteran la relación o proporción entre el *down beat* y el *off-beat*. Lo que sí podemos constatar es que las corcheas ya no tienen un valor absoluto respecto a nuestro sistema proporcional de duraciones y la relación entre los sonidos pasará a representarse, de modo aproximado, de las siguientes formas:



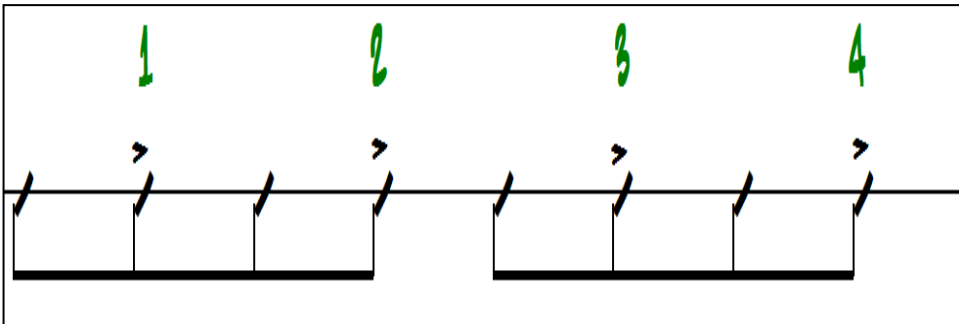
Generalmente, la subdivisión ternaria y el sentido del *swing* es más exagerado en los primeros períodos de la historia del jazz y más sutil en el *be bop* y en el jazz moderno.

Otro factor a tener en cuenta en el *swing* será la acentuación en la que también se producen cambios que lo diferencian de la música de tradición europea. En la métrica convencional la acentuación de los tiempos del compás puede ser representada de esta manera:

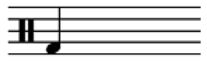
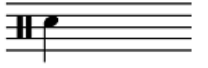
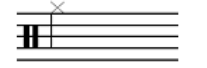
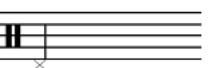


Sin embargo, en el *swing* se acentuarán las subdivisiones o contratiempos además de la acentuación implícita de los tiempos débiles de la sección rítmica, es decir, el *off-beat* en la línea melódica y los tiempos 2 y 4 en la sección rítmica.

Ejemplo de acentuación en la línea melódica:

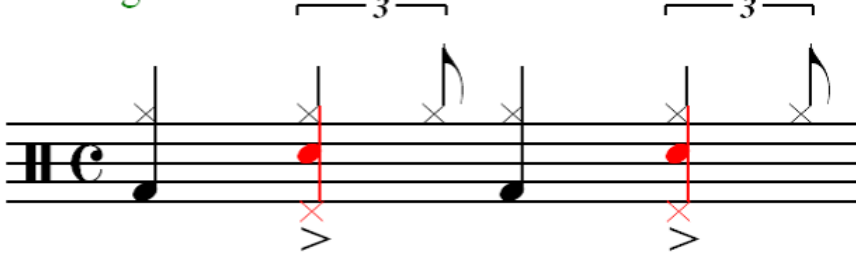


Ejemplo de base rítmica:

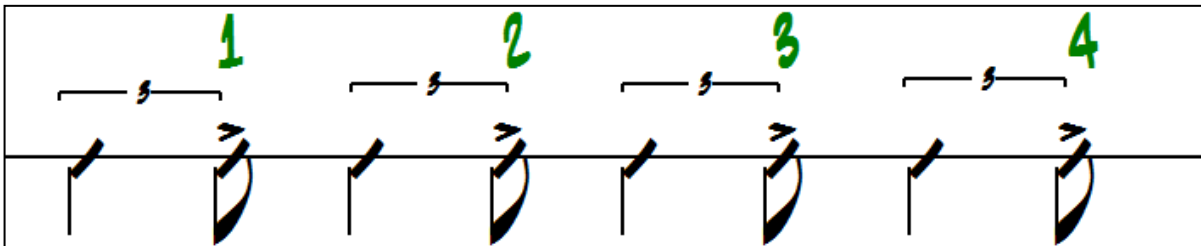
Bombo	Caja
	
Ride	Charles
	

Swing

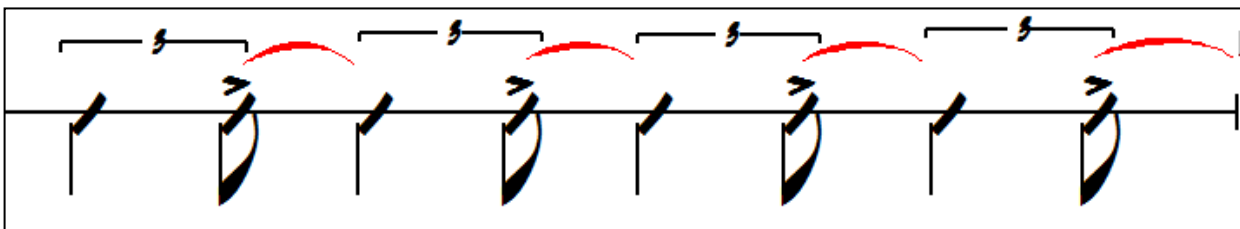
Drum Set



Si tenemos en cuenta la subdivisión presuntamente ternaria expuesta anteriormente, el modo más aproximado para representar la acentuación del segundo sonido (*off-beat*) y el concepto de *swing* sería la siguiente:

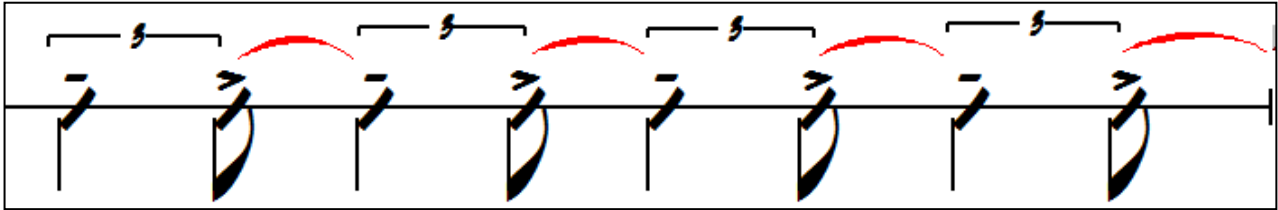



El tercer concepto entorno a la representación del modelo básico de swing es la articulación. La tendencia más extendida desde el estilo *be bop* fue iniciar el ataque del sonido en parte débil y ligarlo al siguiente sonido. Este modo de articulación deriva de la acentuación expuesta anteriormente puesto que es bastante lógico hacer coincidir la emisión del sonido con la acentuación:



Por último, y quizás uno de los aspectos más importantes, observamos que para conseguir la conducción y proyección del modelo presentado debemos mantener todo el valor del sonido sobre

el que resuelve la ligadura, si esto no es así se produce una sensación no deseada de interrupción o de ritmo entrecortado:



La concepción del swing en relación con los estilos de jazz

Los conceptos expuestos deben entenderse como modelos básicos del fraseo en el jazz, somos conscientes que los jazzman han utilizado, además del modelo expuesto, articulaciones mucho más variadas, sirvan como ejemplo las improvisaciones de Sonny Rollins, Dexter Gordon o Thelonious Monk, es por este motivo que el material desarrollado representa un ejemplo estereotipado. De este modo, advertimos que artistas representativos del estilo de New Orleans como Johnny Doods, Sydney Bechet o Edmond Hall tocaban con una subdivisión ternaria bastante más evidente. Benny Goodman, Ben Wester o Lester Young y muchos exponentes de la era del swing tenían una subdivisión menos acentuada aunque no siempre utilizaban el tipo de articulación basado en dos ligadas-dos ligadas. Con el *be bop*, el jazz moderno y músicos como Charlie Parker, Dizzy Gillespie y posteriormente John Coltrane, la subdivisión ternaria es más sutil, sin embargo, la articulación es más homogénea y responde al modelo presentado. La fusión de estilos entre el jazz y la música latina, el flamenco o el rock dio como resultado articulaciones diversas y casi la anulación del efecto de *swing*, como excepción nombramos a saxofonistas como Stan Getz que continuaron tocando con *swing* a pesar de las innovaciones llevadas a cabo en la fusión del jazz con la bossa nova, la samba o el flamenco. En definitiva, y como fruto de mi propia experiencia, os aseguro que cuando formamos parte de una sección de una big band y se nos exige que toquemos un determinado pasaje con *swing*, aunque no este escrito de modo explícito en la partitura, todos unificamos criterios y tocamos con este tipo de fraseo.

Referencias bibliográficas:

- BERENDT, J.E. (1993): *El Jazz*, Fondo de Cultura Económica, México.
COOKE, M. (2000): *Jazz*, Destino, Madrid.
GIOIA, T. (2002): *Historia del Jazz*, Fondo de Cultura Económica, México.
FORDHAM, J. (1994): *Jazz*, Tolosa. Editorial Raíces.
ITURRALDE, P. (1990): *324 Escalas para la improvisación del jazz.*, Opera tres, Madrid.
TIRRO, F. (2001): *Jazz clásico*, Robinbook, Barcelona.
SOUTHERN, E. (2001): *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid, Akal.
WILLIAMS, M. (1990): *La tradición del jazz*. Madrid, Taurus humanidades.

Métodos de improvisación en el jazz:

- AEBERSOLD, J. (1988): *Como improvisar jazz*, Volumen I, Jamey Aebersold Jazz, USA.
CROOK, H. (1990): *How to improvise*, Berklee College of Music, Boston.
HONSHUKU, H. (1997): *Jazz Teory*, Volúmenes I y II, A-NO-NE Music, Cambridge.
LEVINE, M: (1989): *The jazz piano book*, Sher Music, USA.
PHILLIPS, A. (1973): *Jazz Improvisation and Harmony*, Ed. Robbins Music Corporation, New York.



¹ Doctorado en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Valencia, Licenciatura *Associated Board Royal Schools of Music*, Profesor Superior de Clarinete por el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Máster en Estética y Creatividad Musical por la Universidad de Valencia.

Chema Peñalver tributo a Benny Goodman, Indigo, Sedajazz Records, Valencia, Depósito Legal: V-1558-2008

Más información:

<http://www.myspace.com/chemapenalver>

<http://chemapenalver.googlepages.com/>