

# HISTORIA DEL JAZZ

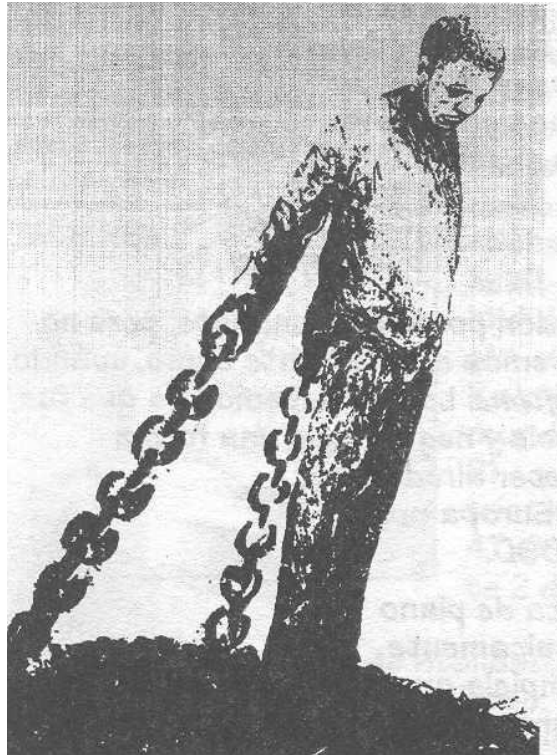
## 0.- INTRODUCCIÓN

Cuando los europeos hablamos hoy de jazz, lo hacemos, normalmente, desde la confortable butaca de nuestra biblioteca o el rincón del cuarto de estar donde se encuentra el equipo de música al que acudimos para poner discos de **Miles Davis**, **Duke Ellington**, **Louis Armstrong**, **Billie Holliday** o **Keith Jarrett**. Los más sibaritas nos sentamos a escuchar jazz en la vieja mecedora de rejilla, porque, según decimos, tiene mucho *swing*. A falta de pan... jazz enlatado. Pero nada más contrario al espíritu del jazz que la inmovilidad y la clasificación.

El jazz es, ante todo, improvisación, vida, expresividad, evolución constante. El verdadero jazz se encuentra en el Mississippi, a bordo de ese vapor fluvial que transporta viajeros de un lado a otro, brota de las manos del pianista de un bar de Storyville, o en medio de los hombres de una banda de músicos que tocan para acallar la violencia de un ajuste de cuentas en Chicago. El jazz es un blues cantado por **Bessie Smith** o **Ray Charles**. Es un solo de **Duke Ellington**, es la voz de un clarinete que exalta la vida y es, también, una plegaria a Dios.

## ¿QUÉ ES EL JAZZ?

Simbólicamente podríamos decir que es (sobre todo los estilos más desarrollados por los artistas negros) el grito de angustia de los millones de seres humanos africanos (unos sesenta) cuyo asesinato nunca ha sido reconocido, por cuyas muertes nunca hubo duelo y cuya sangre parece que nos grite a través de los océanos y del tiempo. Y no sólo de eso, sino también de las civilizaciones que fueron destruidas por completo. Obviamente hablamos de la esclavitud.



## ¿EN QUE SE DISTINGUE EL JAZZ DE LA MUSICA EUROPEA?

-En la peculiar relación con el tiempo, lo que se designa con la palabra *swing*.

-En la espontaneidad y vitalidad de la producción musical, en la que desempeña su papel la *improvisación*.

-En la formación del sonido o en el fraseo, en los que se refleja la *individualidad* del músico de jazz que está tocando.

## UN NACIMIENTO ORIGINAL

La historia del jazz es una de las más originales de la música. Sus personajes y estilos, su fuerte individualismo, la hacen enormemente atractiva, y aunque algunas tendencias exijan una alta preparación por parte de los aficionados, es sobre todo música para escucharla con los pies.

«El jazz perdurará mientras la gente lo escuche con los pies y no con la cabeza», dijo hace tiempo el director de orquesta norteamericano *John Philip Sousa*. Y así fue durante los años 30, con las bandas de Nueva Orleans -Buddy Bolden- o con las de los hombres de Austin High en los bares ilegales de Chicago. Se tocaba música para que la gente bailara.

A partir de los años 40, el público comenzó a escuchar jazz con la cabeza en vez de con los pies. Pero es que las nuevas formas -bebop, cool, free- dejaron un poco de lado el ritmo para atraer al intelecto, y como consecuencia a reducidos grupos de vanguardia. A pesar de todo y contradiciendo los malos augurios de *Sousa*, el jazz perdura y el público lo sigue con extraordinario entusiasmo. ¿Cuál es el secreto?: su gran vitalidad.

## LOS ESTADOS UNIDOS, EN BUSCA DE SU CULTURA

El jazz fue para Estados Unidos una de sus mejores tarjetas de identidad y todos los historiadores musicales coinciden en señalarlo como su contribución más importante al mundo de la cultura.

Este proceso de identidad cultural fue relativamente corto. Comenzó a raíz de la independencia de las colonias. Pero..., ¿qué tenían éstas para crear su patrimonio cultural? Por un lado, la herencia europea y los elementos autóctonos, descendientes de los antiguos colonos, nuevos inmigrantes. Por otro, el negro americano, ciudadano al fin tras una larga esclavitud. Y con el negro, su música.

## LLEGA LA PROTECCION OFICIAL

Los gobernantes tomaron conciencia, enseguida, de ese nuevo fenómeno musical. Tanto, que el Departamento de Estado organizó y protegió, desde el principio, las giras internacionales de los «jazzmen» norteamericanos. *Louis Armstrong*, *Duke Ellington*, *Dizzy Gillespie*, *Mahalia Jackson*, *Stan Getz*, *Keith Jarrett* y otros han mostrado su peculiarísimo estilo en todas partes. Han actuado delante de reyes y reinas. *Louis Armstrong* fue recibido por el Papa en el Vaticano y *Benny Goodman* y su orquesta actuaron en Rusia. Durante el verano de 1962. La ovación fue sorprendente. Incluso *Nikita Krushov*, el presidente ruso, aplaudió, entusiasmado, de pie.

Naturalmente, los espirituales y los blues evolucionaron hasta crear su propio lenguaje: el del jazz ¿Cómo es ese lenguaje? Uso de la síncopa, insistencia rítmica, timbres instrumentales insólitos -difíciles de encontrar en otro tipo de música-, improvisación, y, en cuanto a las voces, desgarró de las mismas. Todo ello impregnado de una palabra mágica: *swing*. El alma del jazz. Algo que va más allá de la propia interpretación.

“El *swing* no existe en el texto musical, sólo puede darse en la ejecución”, afirmaba constantemente **Duke Ellington**.

Efectivamente, el jazz era y es una peculiarísima manera de entender la práctica musical por el negro norteamericano. Una práctica llena de expresividad, original, vitalista cien por cien. Una música para expresar amor y dolor. Una música para contar la vida del héroe, las amarguras y desencantos de cada día. El jazz primitivo era una válvula de escape emocional ante las frustraciones del hombre negro en el mundo del hombre blanco.

# 1.- ORIGEN

## a) DESDE EL CORAZON DEL AFRICA AMERICANA: *BLUES Y ESPIRITUALES*

Hablar del jazz como «música afroamericana» sería simplificar demasiado las cosas. Jazz es “una forma de expresión espontánea e individual que se crea en el momento”. Es improvisación, libertad, canto de protesta y de marginación. La crearon los negros de los estados esclavistas del Sur -Alabama, Louisiana, Georgia- mientras trabajaban en las plantaciones de algodón. Sus **blues** y sus **espirituales** fueron la semilla. De ella nacerían los primeros sonidos del auténtico jazz, último género popular en la historia de la música occidental. Un tipo de expresión urbana que empezó a afianzarse en los cafés de los negros de Nueva Orleans a finales del siglo XIX y principios del XX.

Según las estadísticas, el mercado de esclavos africanos tuvo un saldo de 15 millones de hombres, mujeres y niños, vendidos en distintas zonas del mundo. La mayor parte de esta cifra fue a parar a América. Los campos de algodón y tabaco exigían mucha mano de obra. El negro africano era fuerte y trabajaba por un pequeño jornal, comida y choza. Fuera de eso, nada poseía, excepto el recuerdo imborrable de las danzas y cantos de su África natal. La música era fundamental para el africano, y la música, agradecida, iba a ayudarle a soportar la angustia de la esclavitud. A fin de cuentas, el equipaje de un esclavo sólo contenía ritmo y melodía.

Los negros africanos, poseedores de un gran sentido religioso, aceptaron con facilidad el crístianismo. Pero, acostumbrados como estaban a iniciar sus ritos religiosos con canciones y bailes, pronto empezaron a introducir palmas y movimientos rítmicos en las vehementes reuniones de los campamentos del Sur, a finales del siglo XIX. Las voces negras, desgarradas y de un timbre muy peculiar, cantaban melodías realmente conmovedoras. De manera espontánea, los negros de las comunidades protestantes fueron hilvanando himnos religiosos: **los espirituales**.

A estos temas de oración y súplica se agregaron las **canciones de trabajo**. ¿Por qué? El esclavo se dio cuenta de que era mucho más fácil trabajar cantando. Los peones, los estibadores, los presos, los obreros portuarios y del ferrocarril cantaban. Un guía improvisaba y los demás respondían con murmullos o gritos. Esta técnica de “llamada y respuesta” era propia de la música africana.

Veamos un ejemplo de canción de trabajo:

Guía: *Tenemos que terminar este trabajo pesado.*

Trabajadores. *jOh, oh!*

Guía: *No nos importa ese sol tan fuerte"*

Trabajadores: *IUh, uhl*

Guía: *El amo dice: «¡Vamos!»*

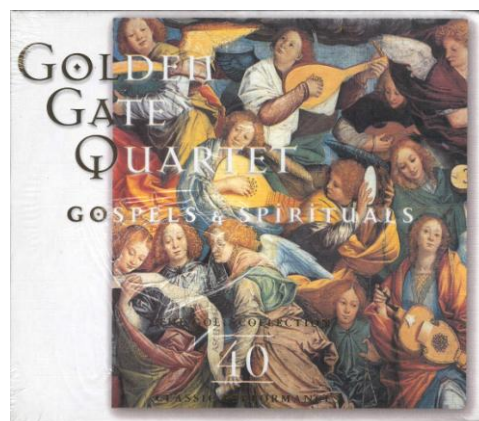
Trabajadores: *jOh, oh!*

Guía: *Se enoja si vamos muy despacio"*

Trabajadores: *iUh, uh!*

La sencillez de estas frases -debida probablemente a su escaso conocimiento de la lengua de los colonos- fue evolucionando hasta convertirse en poesía vigorosa, tierna, desesperada a veces. Tanto que *Jean Cocteau* llegó a afirmar que las letras de los blues eran «la última aparición de *una* poesía auténticamente popular», y los blues eran ya un género típicamente jazzístico. *Sara Martin* cantaba así:

«Blues, blues, blues, ¿por qué me has traído pena? Sí, blues, blues, blues, ¿por qué me has traído pena? jOh, muerte, por favor, sácame de mi miseria.»



## b) EL RAGTIME: SCOTT JOPLIN

Antes de adentrarnos de lleno en la historia del jazz, hemos de hablar, del abuelo del jazz. De uno de los abuelos, claro. Porque ya dijimos al principio que lo que hoy conocemos por jazz tuvo diversos orígenes: *espirituales* y *blues*. Pero, ¿y el **ragtime**? ¿Qué era, cómo se tocaba, dónde empezó, quién fue su hombre más famoso? Vayamos por partes, la palabra “ragtime” significa tiempo (*time*) rasgado (*rag*) haciendo referencia al ritmo sincopado que lo caracteriza, aunque la palabra *rag* también puede significar trapo y hay quien dice que de ahí le viene el nombre. El **ragtime** o **rag** era una música para piano, de síncopa muy fuerte, que se tocaba con ritmo enérgico, como el de una marcha. Hay que señalar que aunque la guerra civil americana había acabado en 1865, la música marcial (con ritmo de marcha 2/4) todavía estaba muy de moda para celebrar desfiles, bailes y funerales. De ahí que el ragtime, y después todo el primer jazz, esté influido por este ritmo.

Estaba elaborado por un sector minoritario de la población negra norteamericana que había tenido acceso a la escuela e incluso a aprender a escribir música. El rag se escribía en partituras para piano y luego los compositores podían reproducir sus rags en los rollos de los pianos mecánicos o pianolas, ya que todavía no existía la reproducción fonográfica.

El ragtime estuvo presente en el nacimiento del jazz primitivo, pero sin saber improvisar. Lo que sí tenía el «rag era swing», y como esta cualidad estaría desde el principio en el jazz, podemos decir con toda convicción que el ragtime fue uno de los ingredientes -y muy importante- de ese maravilloso plato musical que llamamos jazz.

El rag asentó sus reales en Sedalia, al sur del estado de *Missouri*. Sedalia se hizo famosa como capital del movimiento rag porque uno de sus grandes compositores, el pianista **SCOTT JOPLIN**, se estableció allí. **Joplin** era de Texas, hijo de un antiguo esclavo, pero un día, buscando fortuna, decidió marchar a *Missouri*. Compuso más de 600 rags y aunque su gran momento tuvo lugar durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX. su música se volvió a poner de moda en la década de los 70, al incluirla, como banda sonora, en la película “El golpe”.

Del rag se ha dicho que es música blanca tocada a la negra, porque su estructura melódica es muy parecida a la que utilizaban los músicos europeos del siglo pasado. Contiene todo lo importante de la música para piano de entonces: algo de Schubert, un poco de Chopin y mucho de Liszt, sobre todo de sus polcas y marchas. Naturalmente, el rag se distingue de aquella música para piano por la intensidad de su ritmo y por la peculiarísima interpretación, fuerte, de los negros. El ragtime también tiene elementos de la música de las bandas marciales, de la música europea desarrollada por los músicos ambulantes y especialmente de un baile popular muy sincopado practicado por los esclavos llamado cakewalk, llamado así por las competiciones en las que se premiaba a la esclava que realizaba la danza más brillante con un pastel.

Los historiadores Rudi Blesh y Harriet Janis dijeron que “el ragtime está dentro de la canción del negro y del jazz del negro”. Lo que ocurrió con el *rag* fue que, poco a poco, sus síncopas algo rígidas, de notas iguales, evolucionaron y sus esquemas formales perdieron rigidez para ganar en improvisación.

Scott Joplin fue uno de los mejores compositores de rags, pero no el único, también fueron excelentes autores: **Tom Turpin**, **James Scott**, **Charles L. Johnson**, **Louis Chauvin** y el egocéntrico **JELLY ROLL MORTON**, que declaraba haber inventado el jazz (en sus tarjetas de visita ponía “Inventor del Jazz”) en 1902, aunque no grabó su música para banda hasta 1926. Este último llevó la tradición del ragtime al Chicago de los años 20. Otros pianistas, como **James P. Johnson**, **Willie Smith** -El León- y **Fats Waller**, lo mantuvieron vivo, durante su primera época, en Nueva York.

Cuando el ragtime empieza a ser tocado por bandas (militares...) estamos a un paso de que aparezca el jazz ya que el jazz primitivo comenzó sus balbuceos improvisando sobre melodías del rag.



Scott Joplin



Jelly Roll Morton

## 2.- EL PRIMER JAZZ: NUEVA ORLEANS y CHICAGO

### a) LA ALEGRIA DE VIVIR EN NUEVA ORLEANS (1897-1920)

El nombre de **Nueva Orleáns** será la clave mágica que nos ayude a descubrir, conocer y amar el jazz. En esa ciudad, construida y habitada principalmente por franceses y españoles, el ambiente era muy distinto al de otros estados. El índice cultural era mayor - muchos de sus habitantes eran aristócratas y burgueses del viejo continente -, había más refinamiento y, naturalmente, buenos restaurantes y bonitas casas. Las gentes que fueron a poblar el estado de Louisiana. llenaron los barcos de vela de muebles delicados, candelabros de cristal, cubiertos de plata, libros, partituras de música y diversos instrumentos para alegrar las cálidas veladas de primavera: claves, violines, flautas, etcétera. La ciudad conservaba todavía la muralla para repeler los ataques de los indios, defendida por una guarnición de soldados franceses que, ¡cómo no!, poseía una banda para tocar marchas militares.

A medida que desaparecían los peligros por la supervivencia, Nueva Orleáns se hacía más alegre y confiada. En sus calles se palpaba una bulliciosa vitalidad: se gozaba con las cosas buenas -la comida, la música, las reuniones, los bailes-. Era, a fin de cuentas, una ciudad tolerante en todos los aspectos, incluso en su relación con los negros. El criollo fue buen ejemplo de esta comunicación vitalista del hombre blanco con el negro.

La Guerra de Secesión introdujo grandes cambios en el estado. Los negros, abolida la esclavitud, llegaron a las ciudades para trabajar en ellas. Y, con los negros, sus canciones: **los blues** y **los espirituales**.

En Nueva Orleáns, los antiguos esclavos descubrieron las tiendas de instrumentos musicales y la posibilidad, al fin, de comprar lo que veían. Antes hablan tenido que fabricarse sus propios instrumentos con calabazas, huesos, ralladores, palanganas de metal... Ahora, además de su banjo y la armónica, podían acariciar un trombón, una corneta, un clarinete, un tambor... gracias a que tras la Guerra de Secesión los instrumentos de las bandas militares se vendían de segunda mano a bajo precio. El problema estaba en que el exesclavo no tenía ni idea de lo que era una partitura, ni solfeo, ni notas. Desconocía cualquier tipo de técnica musical. Sólo sentía la música y, eso sí, era capaz de *improvisar*.



El problema de la ignorancia musical tenía difícil solución. ¡Menudo intrínquilis! Pero el negro tuvo una idea, tocar como cantaba. ¡Eso es! Los instrumentos musicales serían una extensión de su voz. Empezó el largo aprendizaje. Un aprendizaje que hizo posible el milagro del jazz, cuyos sonidos no pueden escribirse.

Si la banda militar salía a la calle para desfilarse, el negro se ponía en primera fila y a escuchar con atención. Si iba a la iglesia, pues a no perderse estrofa de la música sacra. Poco a poco fue mezclando unos ritmos y otros, añadiendo el batir de palmas, el golpeteo de los pies. Luego incorporó sus espirituales y blues de la esclavitud. Su música empezaba a nacer. Salía del alma y era delicadamente poética.

La vida ciudadana aportó al hombre negro posibilidades desconocidas. Sobre todo, una cierta protección por parte de aquellas entidades benéficas, o sociedades, que ofrecían a los antiguos esclavos una vida social y una determinada tranquilidad económica, especialmente a la hora de morir, ya que manteniendo la tradición africana para el negro era muy importante honrar a los muertos con unos lujosos funerales. Los asociados pagaban una pequeña cantidad mensual y la compañía organizaba un entierro a bombo y platillo. Nunca mejor dicho. Los especialistas afirman que fue en los funerales negros donde empezó a sonar el jazz.

Desde 1880, los funerales tenían música. Se organizaba una larga procesión al cementerio, con abundante acompañamiento de familiares, amigos y vecinos, y una banda. La de la sociedad benéfica, que acompañaba al muerto tocando himnos lentos y tristes. Todo muy solemne. Pero, ¡ay!, el muerto al hoyo y el vivo al bollo. Al regreso, la banda comenzaba a tocar de nuevo; marchas de rápido movimiento -de 2/4-, y ragtime, sobre los que se improvisaba apareciendo así el jazz. ¿Falta de respeto? Nada de eso, porque la opinión general era que el muerto estaba en el cielo y había que regocijarse con él. Además, hacía falta relajación después de tantos suspiros y emociones. Naturalmente, el jolgorio de estas bandas a la vuelta de un entierro era inefable. La gente se apiñaba alrededor de ellas para obligarlas a repetir los temas, para jalearlas o para acompañar sus melodías con canciones.

Las bandas se fueron multiplicando y las ocasiones para tocar también. Estaban los bailes públicos, los bares, los cafés del barrio de Storyville -la zona alegre de Nueva Orleans-, las excursiones y los barcos que navegaban por el Mississippi. Las tres bandas más famosas de la ciudad eran, a finales de 1800 y principios de 1900, la «Excelsior Brass Band», la «Eagle Band» y la «Olympia Band».

Los desfiles de las mismas tenían cosas muy curiosas que provocaban la hilaridad de los aficionados. el trombonista, por ejemplo. Y es que al pobre siempre le tocaba el peor sitio en el carro que les llevaba de un extremo a otro de la ciudad. Su instrumento era tan grande que cuando no golpeaba con él la nariz de un compañero, hería con fuerza al de delante. ¿Solución? Sentarse en el pescante con los pies colgando,

Los recorridos en carro de las distintas bandas rivales no tenían siempre buen final: peleaban, tocaban más fuerte, chocaban sus instrumentos entre sí y, al final, el más fatigado tenía que marcharse con el rabo entre las piernas, sin aliento y derrotado. Tan frecuentes eran estos enfrentamientos que había un dicho curioso que *todos* los músicos conocían y cumplían casi como un código de honor: «*Si no puedes derribar a un hombre soplando tu trompa, al menos úsala para darle un golpe en la cabeza*».

De 1900 a 1917 hubo tres lugares clave donde se tocaba la música de jazz. el barrio de Storyville -,en Nueva Orleans-, llamado así en honor del concejal Story, quien mediante ordenanza municipal estableció en 1879 este «reducto alegre»; los barcos de vapor que subían y bajaban por el río Mississippi, y Chicago, en el estado de Illinois.

**Storyville** estaba lleno de prostíbulos, bares, cabarets, salones improvisados de baile, donde la primeras bandas tocaron a placer. La burguesía no solía frecuentarlos porque la música que allí se tocaba era jazz, música de negros, de negros de la clase baja, y eso no les agradaba.

En 1917 el secretario de Marina clausuró el barrio porque Nueva Orleans se había convertido en puerto de guerra durante la I Guerra Mundial y la vida disipada de Storyville (prostitución, peleas...) podía perjudicar la moral de la tropa. Los músicos de jazz tuvieron que liar sus bártulos, coger sus trombones y clarinetes y emigrar a lugares más acogedores. El camino más fácil era el Mississippi. De esta manera, río arriba, el jazz iniciaba su larga marcha hacia los estados del Norte.

Muchos (Freddie Keppard, Joe “King” Oliver, Jelly Roll Morton) se desplazaron a **Chicago** y allí -corrían los años 20- los contrataba la mafia para que actuaran en sus bares clandestinos. Parecía que el jazz no empezaba su andadura con buen pie.

## b) AQUELLAS PRIMERAS BANDAS

Pasemos a hablar ahora de tres de las más famosas bandas de los primeros años del jazz, la del cornetista Buddy Bolden, la del, igualmente, cornetista Joe “King” Oliver y la “Original Dixieland Jass Band”, formada por músicos blancos.

**BUDDY BOLDEN** fue el organizador de la primera banda de Nueva Orleáns. Se cuenta que tocaba la corneta con tanta potencia en aquellas famosas contiendas de “a ver quién resiste más” que jamás le vencieron, y que su trompeta se podía escuchar a más de 20 Km. de distancia.

Su historia como músico de prestigio comenzó a finales de la década de 1890 y principios de la de 1900, cuando el **ragtime** -música sincopada, de ritmo rápido y enérgico- dio paso al *jazz*. Buddy se convirtió, gracias a su corneta y a su capacidad para improvisar, en un nuevo tipo de héroe del folklore norteamericano.

Su estilo estaba a medio camino entre el ragtime y el jazz primitivo. Pero lo que mejor tocaba eran los blues. Su biografía nos lo presenta, primero, como limpiabotas; luego, barbero y tipógrafo. Cuando consiguió unos ahorros se compró una corneta y sin saber música ni leer una partitura, aprendió a tocarla. Tenía muy buen oído. “*Yo tengo mi biblioteca musical en la cabeza*”, comentaba riendo.

Izquierda y superior derecha: la Nueva Orleans de finales del siglo XIX, en la época en que nació el jazz. Derecha: única fotografía en la que aparece Buddy Bolden, el segundo de pie empezando por la izquierda.



Su banda, formada en 1880, tenía un contrabajo, un trombón de pistones, un clarinete, una guitarra y una segunda corneta. Algunos expertos aseguran que tenía, además, un violín y batería. De todos los hombres del grupo sólo uno, el trombonista Willy Cornish, sabía leer música. Así que, cuando llegaba una partitura de la ciudad, Cornish la tocaba hasta que los demás la aprendían de oído. La banda de Bolden, «Allen Brass Band», tocaba polcas, cuadrillas, melodías del ragtime en estilo jazz primitivo y, sobre todo, blues. Buddy Bolden llegó a tener bajo su dirección seis o siete bandas, que actuaban todas las noches en sitios diferentes. Buddy iba de café en café interpretando sus solos y animando el cotarro.

Un día, en 1907, en una de aquellas pintorescas procesiones de funeral, se volvió loco y tuvo que ser internado en un hospital de Louisiana donde pasó los últimos 24 años de su vida. Su corneta, de potente y nostálgico sonido, ya no se volvió a escuchar.

**JOE OLIVER** fue otro gran corneta de los primeros años del jazz. Su «**Creole Jazz Band**» se hizo famosa con las grabaciones realizadas en Chicago, por los años 20. El estilo de Oliver era el tradicional de Nueva Orleans y su corneta, la más progresista de su tiempo.

**Joe Oliver** nació en una plantación de Louisiana. Más tarde, cuando la familia se trasladó a la ciudad, el pequeño Joe trabajó como mayordomo. Con lo que ganaba, se costeaba las clases en una academia de música. Allí aprendió a leer música, cosa que no le benefició en absoluto, porque cuando el muchacho quiso entrar a formar parte de la banda “Eagle”, le dijeron «que perdería mucho tiempo leyendo las notas». «Queremos gente que no tenga necesidad de un pentagrama», y le dieron con la puerta en las narices. Esto le sirvió de lección y, haciendo un esfuerzo, empezó otro nuevo aprendizaje, el de la improvisación. Como si no supiese una palabra de música. Entretanto, ocurrió un suceso divertido, en aquella época había en Nueva Orleans dos cornetistas famosos en Storyville: **Freddie Keppard** y **Enmanuel Pérez**. Se cruzaban continuas apuestas para decidir quién era el mejor. Una noche, cuando ya los bares y cafés habían cerrado, Keppard y Pérez luchaban a golpe de corneta. La rivalidad era terrible. Joe Oliver decidió jugarse el todo por el todo y primero se enfrentó con Keppard y le sacó fuera de las cuerdas; luego, cruzó la calle y midió su potencia y sensibilidad con Pérez. Su victoria fue rotunda. Desde entonces, la gente le llamó **Joe «King» -rey- Oliver**. Más tarde, recordando sus estudios musicales, comentaba con displicencia.

*«Sí, sé leer música, pero no lo bastante como para que estropee lo que toco»*

Oliver se hizo doblemente famoso por un cornetista de su banda, **Louis Armstrong**. Este, que empezó como segundo corneta de la “Creole Jazz Band”, fue quien convirtió el jazz en un arte para solistas. La banda de Joe Oliver grabó una serie de discos, en Chicago -1922-, que ha sido considerada una de las obras maestras del estilo Nueva Orleans. Su banda fue, además, el primer grupo negro que hacía discos de aquella categoría. ¿Recordamos algunas de aquellas famosas melodías?

*“Mabel's dream”, “Dippermouth blues”, “Weather bird rag”, “Chimes blues”, “High society”, “Sobbin blues”, “Where did you last night”, “Snake rag”*

Los músicos de estas grabaciones fueron: **Joe «King» Oliver**, **Louis Armstrong** (cornetas), **Honorá Dutrey** (trombón), **Johnny Dobbs** y **Jimmie Noone** (clarinetes), **Baby Dods** (batería), **Bill Johnson** (contrabajo), **John St. Cyr** (banjo) y **Lil Hardin** (piano). Lil Hardin llegaría a ser la esposa de Armstrong.

King Oliver siguió siendo el rey hasta 1928, en el que una enfermedad de los dientes -que es el fin para un cornetista- le retiró de la música.

Derecha: escena de la película *New Orleans*, de 1947, con una banda que incluía a Louis Armstrong, Barney Bigard al clarinete y Kid Ory como trombón. Inferior: la banda de King Oliver, con Louis Armstrong (centro) y la pianista Lil Hardin.





La tercera banda de estos primeros años del jazz, la “**ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND**”, tuvo una característica realmente insólita en aquellos tiempos: todos los músicos eran blancos. Pero su estilo era tan puro, tan negro y, a la vez, tan diferente que crearon escuela: el estilo Dixieland. ¿Cómo es ese estilo Dixieland?

*Primero: la instrumentación.* Trompeta – o corneta-, trombón y clarinete en primera línea, apoyados por una sección rítmica de batería y piano. Puede haber un bajo -contrabajo o tuba- y puede haber un banjo o una guitarra. Este tipo de instrumentación se basa en las antiguas bandas de metales.

*Segundo: la manera de tocar.* El estilo Dixieland se toca en un metro de dos tiempos fuertes por compás, tal como suena una marcha militar. Los baterías producen un fuerte redoble sobre sus parches como hacen los tambores en los desfiles.

Veamos ahora cómo se traduce su famoso estilo: la trompeta toca una melodía, que es la original. El clarinete entra improvisando un tipo de melodía diferente. Ambas líneas melódicas se relacionan pero mantienen su independencia. A la vez, el trombón improvisa una tercera línea melódica, cuyos sonidos son como quejidos o gruñidos. Mientras se juega este contrapunto entre la trompeta, el clarinete y el trombón, los instrumentos rítmicos -batería y piano- mantienen la base como un trazado de acordes y acentos.

Antes de aparecer la “**Original Dixieland Jass Band**”, la agrupación de jazz blanco se llamó “*Reliance Brass Band*” y fue obra del baterista George Vitelle Laine, al que los amigos llamaban Jack o Papá.. Al principio tocaban ragtime, pero pronto crearon su original estilo. Y la gente empezó a llamarlo **jazz** o **jass**. Con el jazz, la banda hizo una escapada a Chicago. Nadie daba un duro por el éxito de la aventura. Pero Papá Laine consiguió un contrato en el Café Lamb, de Chicago. La banda cambió de nombre: “*Brown's Dixieland Jass Band*”. El éxito fue increíble.

Poco después, algunos músicos de esta primera banda dixieland formaron la “**Original Dixieland Jass Band**”, bajo la dirección del cornetista *Nick la Rocca*. El café Reisenweber, de Nueva York, les contrató para toda una temporada y el impacto fue tremendo. El jazz inundó el país, la revolución musical habla comenzado. No era cualquier cosa, era nada menos que un fenómeno social.

En 1917, cinco años antes de que King Oliver realizara sus famosas grabaciones, la “Original Dixieland Jass Band” hacia su debut en el fonógrafo. Primero, dos melodías, “*Uvery Slable Blues*” y “*Dixie Jass Band One-Step*”. Poco después “*Tiger rag*”, “*Skeleton jangle*”, “*At the jazz band ball*”, “*Sensation rag*”, etcétera. Pero sus mejores grabaciones fueron “*Clarinet marmalade*”, “*Fidgety feet*” y “*Barnyard blues*”. Estos discos fueron fundamentales para el desarrollo de la música popular norteamericana. Además, el estilo Dixieland dio lugar al estilo Chicago y éste al swing de 1930.

¿Y Papá Laine? ¿Se perdió en el baúl de los recuerdos? Nada de eso. En 1951, el Club de Jazz de Nueva Orleans le proclamó “Primer músico de jazz blanco” Laine tenía, entonces, setenta y siete años.



**LA RUTA DEL JAZZ** Actualmente muchos historiadores opinan que Nueva Orleans no fue la cuna del jazz o, al menos, el único sitio donde se inició este tipo de música popular urbana. Pero su tradición es tanta y tan apasionante que su museo de jazz, único en el mundo, guarda objetos e instrumentos de los mejores jazzmen norteamericanos. Allí está, por citar uno de los más entrañables, la primera trompeta de Louis Armstrong. Y, ¡cómo no!, grabaciones inmortales de King Oliver, Bix Beiderbecke y Bessie Smith.



### c) CHICAGO (1920- 30): EL ESTILO CHICAGO

En los años 20 Chicago fue el centro del jazz, gracias a la llegada de muchos músicos procedentes, en su mayoría, de Nueva Orleans debido al cierre de Storyville. El nuevo ambiente musical estimuló a músicos de la ciudad como **Muggsy Spanier** o **Benny Goodman** y también atrajo a muchos forasteros como el clarinetista **Pee Wee Russell** y el trompetista **Bix Beiderbecke**.

En Chicago se desarrolló el jazz que venía de Nueva Orleans dando lugar a lo que se conoce como Estilo Chicago. Las diferencias con el jazz anterior son las siguientes:

- El ritmo es ligeramente más suelto y más intenso que en el estilo dixieland.
- En la línea melódica ya no existe el entretejido múltiple del estilo de Nueva Orleans y en caso de que sí haya polifonía las melodías son paralelas.
- Predomina lo particular adquiriendo la parte solista cada vez más importancia, con solos efectivos y sin pretensiones.
- El saxofón empieza a convertirse en un instrumento importante dentro del jazz.

Si bien este nuevo estilo se le atribuye al guitarrista **Eddie Condon** fue el trompetista **BIX BEIDERBECKE** el que lo llevó a sus cotas más altas.

Descontento, inhibido, insatisfecho y despistado. Así era el trompetista blanco **BIX BEIDERBECKE**, hijo de inmigrantes alemanes, y otro de los mitos del jazz. Su verdadera vocación era la música europea: **Stravinski, Ravel, Debussy**. Pero tenía el corazón de un hombre de jazz. Y su estilo, el de Chicago. Tocó como solista en grandes bandas, entre ellas la de **Paul Whiteman**, que hacía un jazz sofisticado, de arreglos refinados y elegantes, cosa que no gustaba a los puristas del jazz pero sí a Beiderbecke, porque, según decía, “*me acercan un poco a mis músicos preferidos: Ravel, Holst, Stravinski...*”.

**Bix** fue un niño prodigio en el campo de la música. Su formación clásica le permitió aportar a la música popular norteamericana parte del romanticismo alemán.

Su debut tuvo lugar a los dieciocho años, con la banda de los “*Wolverines*”, de Chicago. Su trompeta era colorista, descriptiva. Sus propias composiciones confirman su manera de tocar; “*En la niebla*”, “*En la oscuridad*”, de fuerte influencia impresionista. A pesar de todo, al tomar su trompeta era totalmente un músico de jazz. Cuando tocaba el piano o componía para este instrumento era europeo, clásico. Su vida fue tan corta como anárquica e intensa. Su trompeta tenía un sonido puro y redondo, bellísimo. Con la banda de los “*Wolverines*” hizo sus primeras grabaciones, que naturalmente, por su baja calidad técnica, no pueden transmitirnos el hermoso sonido de la trompeta de Bix. Grabó también con las orquestas de **Paul Whiteman** y **Gene Goldketter**, pero los discos que le hicieron famoso fueron los que realizó con su pequeño grupo y con el de **Frank Trumbauer**: “*Singing the blues*”, “*Way down yonder in New Orleans*” y “*For no reason at all in C*”, en él que Beiderbecke toca la corneta y el piano.

Como anécdota contemos que una vez en una actuación hizo callar (y no le dio un puñetazo porque se contuvo) a Capone, el rey de la mafia de Chicago. Por supuesto, no sabía que se trataba de él.

**Bix Beiderbecke** fue el mejor trompetista del estilo Chicago y se adelantó, en ciertos aspectos, a otras corrientes del jazz: *el bop, el cool-jazz, y el jazz progresivo*. Su cabeza estaba llena de nuevas expresiones jazzísticas, de acordes más complejos y de experimentos con escalas de tonos enteros. Murió de una pulmonía a los veintiocho años.

Los patriarcas de la ciudad de Chicago que no se dejaron sobornar por la mafia tomaron medidas enérgicas para acabar con los vicios en los bajos fondos en 1928, por lo que poco a poco se fueron cerrando los bares ilegales en los que el jazz acompañaba al alcohol. La Depresión hizo el resto, de manera que hacia 1930 la mayor parte de la actividad jazzística se había trasladado a Nueva York.



*Bix Beiderbecke*



*Louis Armstrong*

#### d) UN FUERA DE SERIE: ARMSTRONG (1900-1971)

Con la clausura del barrio de Storyville, las oportunidades de trabajo en los barcos fluviales del Mississippi y las primeras grabaciones de las bandas de **King Oliver** y de la **Original Dixieland Jass Band**, los músicos del Sur iniciaron un exilio hacia el Norte, **Chicago** fue una meta, **Nueva York** sería otra. El jazz emprendía, por fin, un espectacular despegue. Los cambios musicales y estilísticos, junto a la aparición de grandes solistas, conformarían definitivamente el jazz de los años 20 y 30, que reveló instrumentistas fuera de serie, los grandes de la música popular norteamericana, y entre ellos quizás el más grande: **LOUIS ARMSTRONG**.

Difícil hablar en pocas líneas de este jazzman de ancha sonrisa, voz rasposa, gestos expresivos, cornetista, trompetista, -bon vivant- y gran rey del jazz.

**Louis** nació en 1900, en Nueva Orleans, en la misma desembocadura del Mississippi. Murió en 1971. De pequeño anduvo a su aire, descuidado por sus padres, que estaban separados. Fue vendedor de carbón, tenor de un cuarteto infantil, ayudante de banda -llevar la trompeta de Kid Ory, - en los desfiles callejeros. Una noche de año nuevo, excitado por el ambiente y la música, cogió una pistola del 38, de su padrastro, y empezó a disparar al aire. Tenía doce años. La consecuencia fue que tuvo que pasar una temporada en un correccional infantil. Una vez en el reformatorio, el pequeño Louis formó parte de la banda que había. “*No sé tocar nada, sólo canto*” confesó enfurruñado. “Bueno, pues tocarás la pandereta” le dijo el director de la banda. La pandereta le llevó al tambor y éste, al clarín. Poco después lo nombraban cornetista de la banda. Al año y medio de permanencia en el reformatorio, el pequeño Armstrong se alejaba para siempre de él. Eso sí, con escasos conocimientos escolares pero con los suficientes musicales. Era bastante para sus aspiraciones. Se hizo profesional de la corneta cuando aún llevaba pantalones cortos. Su primer trabajo serio lo hizo en la banda de Joe Oliver. Este le regaló una vieja corneta suya y el pequeño Armstrong lloraba de alegría. A partir de entonces tocó con tanto entusiasmo que sus notas altas y claras le hicieron muy popular. Luego pasó a los barcos fluviales que subían y bajaban el río Mississippi. En esos barcos fluviales trabajó hasta 1922. Chicago fue su próximo destino. Pero siempre a la sombra de su maestro Joe -King- Oliver. En 1924, Fletcher Henderson lo llamó para que tocara con su banda en Nueva York, donde grabó con las cantantes de blues **Bessie Smith** y **Ma Rainey**. Su fama aumentaba día a día.

*“Cuando tomo esta corneta -repetía constantemente-, todo el mundo está detrás de mí. Amo estos sonidos, por eso trato de que suenen bien. Mi corneta y yo tocamos la vida -añadía en su peculiar lenguaje- y las cosas naturales. Por eso soy feliz. Yo hago lo justo y toco para la gente alta y para la más baja. Lo único que espero es aprobación”*.

Esa fue una de las ambiciones de Armstrong, gustar a la gente, hacerle pasar buenos ratos. Por eso no restringió su arte a la trompeta, sino que cantó, bailó, contó chistes y fue todo él un showman irreplicable. Su ancha boca, sus labios, a los que él llamaba cariñosamente -mis quijadas-, le ganaron un apodo: “*Satchelmouth*” -boca grande como un bolso-. El apodo se abrevió y Armstrong fue, desde entonces, **Satchmo**.

¿Qué aportó Louis Armstrong al jazz?

1.- Expresión emotiva y técnica musical (las notas falsas le ponían de mal humor. A partir de Armstrong, los *desafinados*, unidos al jazz primitivo, estaban prohibidos).

2.- Su incomparable calidad básica de sonido. Su sentido del swing y, sobre todo, los vibratos y mordentes con los que daba color y adorno a sonidos individuales.

*Satchmo* efectuó muchísimas grabaciones, pero las más famosas fueron las realizadas con los conjuntos **Hot five** y **Hot seven**, entre 1925 y 1928. Otra buena grabación fue la que hizo con los **All stars** de Armstrong, a finales de los 40. La calidad de los músicos hacía honor al nombre del conjunto: todos eran estrellas, como el trombonista **Jack Teagarden**, el clarinetista **Barney Bigard** y el baterista **Sid Catlett**.

Una anécdota nos servirá para aclarar dos cosas, la diferencia entre corneta y trompeta y por qué Armstrong, que empezó siendo cornetista se cambió a la trompeta. Ambos instrumentos se parecen bastante, suenan de un modo similar y la gente las confunde. Pero la corneta es más corta y gruesa, y su sonido, más cálido y lleno. La trompeta es más larga y estrecha, y su sonido es más brillante y muy penetrante.

Sepamos por qué Armstrong cambió de instrumento. Un día que Louis tocaba su corneta, Erskine Tate, el director de orquesta, amigo suyo, le comentó: -Qué gracioso estás tocando esa pequeña corneta descabezada- ¿Gracioso él? ¿Ridículo, acaso? La vanidad y el deseo de agradar lo hicieron salir como un cohete hacia la tienda de música más próxima. A los cinco minutos, Armstrong tocaba la trompeta.

Louis consiguió categoría internacional para el jazz. Pero, sobre todo, le dio calidad musical, refinamiento. Como cantante aportó un estilo verdaderamente original: **el scat**. En él, el vocalista -Louis cantaba con mucha frecuencia- crea su propia versión de la melodía, usando sílabas, palabras o frases abstractas, humorísticas, en lugar del texto escrito. Es decir, improvisa trozos vocales, como si su voz fuese un instrumento más. Naturalmente, merece la pena desvelar el secreto de este estilo de **Satchmo**. Un día, cuando grababa con los **Hot five**, Louis tenía que cantar una letra de “*Heebie Jeebies*”. Al tomar el micrófono se le cayó el papel con el texto y no le quedó más remedio que improvisar. Su voz, que tenía la calidad, según los críticos, de un tractor con los engranajes rotos, lograba producir sonidos como los que sacaba con su trompeta. Se dice que la interpretación vocal de Armstrong tenía un fraseo y una calidad muy parecidos a uno de sus solos de trompeta.

Satchmo fue maestro de trompetistas y, también, punta de lanza en la creación de la orquesta de jazz grande. Y, cómo no, cofundador con otros músicos de una de las etapas de la historia del jazz: la era del swing.



*Los Hot Five*

### 3.- EL SWING (1935 – 1944)

#### a) NUEVA YORK : EL SWING CONTRA LA DEPRESION

El jazz había empezado a desarrollarse en Nueva York en los años 20 en las *rent parties* de Harlem (fiestas organizadas los fines de semana en domicilios particulares con la intención de recaudar dinero para pagar el alquiler). Allí músicos como **Fats Waller**, **Willie “The Lion” Smith** o el propio **Duke Ellington** tocaban al piano ragtimes, blues, música de espectáculo y boogie-woogi. Este último era una divertida aunque limitada pieza para piano, originalmente en el blues era para guitarra, en el que la mano izquierda construye un ritmo repetitivo (normalmente con las figuras corchea con puntillo – semicorchea) dejando libre la mano derecha para desarrollar ideas chispeantes. Suele seguir el esquema del blues.

Los solistas se convirtieron en pequeños grupos y después en bandas numerosas que empezaron a trabajar en clubs dentro y fuera de Harlem, atrayendo la curiosidad de la audiencia blanca. Por ejemplo, esta era tan numerosa en el *Cotton Club* en 1926 para ver a la banda de Duke Ellington que cerraron sus puertas a los clientes negros. Lo mismo ocurrió en muchos otros clubs.

En realidad el origen de las big bands está en la inicialmente espantosa y aburrida banda de baile que tenía **Paul Whiteman**, a la que poco a poco fue incorporando músicos importantes de jazz (*Bix Beiderbecke*, *Jimmy Dorsey*...), que fueron introduciendo este estilo en una banda grande.

Las grandes orquestas inauguraron un nuevo estilo dentro del jazz: el swing.

El significado de la palabra swing tiene dos acepciones.

- Intensidad rítmica -o ritmo- que es uno de los elementos principales en la música de jazz.
- Una época jazzística, la del swing.



*Erskine Hawkins y su orquesta*

La era del swing tuvo su apogeo entre los años 1935 y 1945. Fue la época de las grandes orquestas y de la depresión económica de Estados Unidos. La gente necesitaba olvidar y divertirse: bailar. El sonido de las grandes orquestas era lleno, suave y sólido. Su música ya no sonaba tan anárquica como en las bandas de hot jazz, sino que se apreciaban organizadas y disciplinadas. Tenían como novedad un “arreglador”, mitad estilista, mitad compositor, que decidía cómo iban a interpretar una canción los músicos y qué clase de swing imprimirían a la melodía. Para hacer eso, el arreglador tenía que poseer mucho talento, porque debía combinar adecuadamente el conjunto con los solistas.

### **b) DUKE ELLINGTON, COUNT BASIE y otros representantes.**

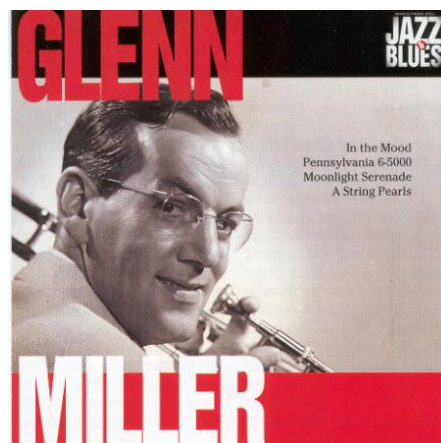
**DUKE ELLINGTON** fue uno de los grandes compositores-arregladores de la era del swing. Su verdadero nombre era **Edward Kennedy Ellington**, pero su elegancia, su señorío y su exquisita música le conquistaron el apodo de «duque». La calidad de los arreglos de Duke, sus composiciones y su manera inteligente de llevar una gran orquesta de jazz le convirtieron en uno de los grandes hombres de la música norteamericana. Compuso más de 1.000 melodías, todas con gran éxito. ¿Cuál era su fórmula?

1.- Adaptar sus arreglos al estilo y temperamento de sus músicos. No olvidar el individualismo de los mismos. Alentar con su trabajo la personalidad de cada músico y su propia calidad tonal.

2.- Tener una profunda comprensión de los efectos armónicos.



*Duke Ellington*



Era hábil al escribir y manejar su orquesta. Formó lo que ahora llamaríamos un “colectivo”, al que, suavemente, imponía sus ideas. «*Quiero hacer la música del negro americano*», decía con frecuencia. Y lo consiguió, qué duda cabe.

Además de esas mil piezas para bailar, Duke Ellington escribió 10 que él llamó «obras mayores», como «*Black, brown and beige*», «*Harlem*» -la obra que capta el ambiente del barrio negro de Nueva York-, «*Deep south suite*» y «*New world a-comin*», en la que sueña con un mundo sin discriminación racial.

Las técnicas y estilos que inventó Ellington son variados, como el **estilo de la selva (jungle sound)**, más que nada una estratagema comercial para realzar que dirigía una banda negra. Fue, además, el primero en utilizar la voz humana como instrumento (Adelaide Hall, en «*Creole lave cali*», y la soprano coloratura Kay Davis).

En 1937 mezcló ritmos afrocubanos con melodías y armonías del jazz, lo que hoy se llama “*cuban jazz*” o “*latin jazz*” de origen afrocubano.

En sus grabaciones, el Duke utilizó espacios acústicos, cosa normal en nuestros días, pero original y desconocido en su época. Sus orquestas tenían una magnífica sonoridad e instrumentación. Fue, además, el primer *compositor de jazz*, cosa verdaderamente extraña y paradójica en una música que, ante todo, es improvisación. En 1956, cuando muchos creían que Duke Ellington no tenía nada que aportar al jazz, se presentó en el Festival de Jazz de Newport, y su actuación, con «*Diminuendo and crescendo in blue*», fue, junto a otras muchas melodías, la gran atracción del festival. Más tarde compuso la suite shakesperiana «*Such sweet thunder*», una de sus obras más hermosas.

**William «COUNT» -conde- BASIE** fue otro de los grandes pianistas de orquesta que picaron alto en la época del swing. Su estilo característico era: unas pocas notas o acordes incisivos y brillantes -con la derecha que puntualizaban la parte rítmica.

Si pudiéramos asistir a su actuación, veríamos que la orquesta permanece en silencio, mientras la mano derecha del **Conde** toca unas cuantas notas. Este juego entre un piano sencillo y una orquesta rebosante de riqueza rítmica dieron a la orquesta de **Count Basie** una solidez y un impulso realmente atractivos.

Otro gran arreglador y «band-leader» famoso fue **Fletcher Henderson**, quien junto a **Redman** elaboró una técnica de trabajo en equipo basada en las tradiciones del jazz. La bautizó con el nombre de “llamada y respuesta”, y como hemos visto tiene su origen en la música africana. Un diálogo que tenía lugar entre las maderas y los metales. Las frases se denominaban «riffs», recurso muy utilizado en las orquestas de swing.

Veamos un ejemplo de riff: un solista improvisa y el resto de los instrumentos de viento repite una frase continuamente. La frase es muy sencilla, de dos o cuatro compases, y sirve para dar mayor tensión al ambiente.

La fama de Henderson inspiró a muchos imitadores blancos, destacando el clarinetista **BENNY GOODMAN** que empleó a los mejores músicos de la zona, blancos o negros y se autoproclamó “rey del swing” sin que nadie protestara. Otros fueron **Tommy Dorsey**, **Jimmy Dorsey** (trombón), **Harry James** (trompeta), **Gene Krupa** (batería), **Artie Shaw** (clarinete), **Woody Herman** (clarinete), **Bob Crosby**, **GLENN MILLER** (trombón) que en solo tres años tuvo más de 100 éxitos, incluyendo 23 números uno. Hay que reseñar que todos los que se hicieron más famosos excepto **Duke Ellington** y **Lionel Hampton** (vibráfono), eran blancos.

Benny Goodman  
y su orquesta



### c) EL FINAL DEL SWING

Muchos factores contribuyeron a que *acabara la era del swing*: el uso de máquinas de discos donde antes tocaban combos, la aparición de una generación desesperada por deshacerse de todo aquello que les recordase que todavía estaban bajo la tutela de sus padres, o todo lo que les recordase a la II Guerra Mundial, y el incremento de la popularidad de los grupos pequeños de rhythm and blues. Estos grupos, de los que destaca el de **Louis Jordan** y el de **Nat King Cole**, eran más baratos de contratar que las big bands y por tanto les fueron robando protagonismo. Poco a poco fueron haciendo su sonido más urbano y enérgico con el protagonismo de saxos y guitarras (**T-Bone Walker**) despertando el interés del público blanco. Cuando los cantantes y músicos blancos empezaron a combinar el *rhythm and blues* con el *country* a mediados de los cincuenta crearon el *Rock and Roll*, que sería la nueva música de la juventud.



También contribuyó a que el swing perdiera popularidad el que durante más de un año (1943-1944) la *Federación Americana de Músicos* promoviera la prohibición de grabaciones a nivel nacional con el fin de presionar a la emisoras de radio y dueños de máquinas de discos para que pagaran derechos de autor a los músicos. Como estaban en plena Guerra Mundial y preocupaba la moral de la tropa, amante del swing, los servicios especiales americanos crearon la compañía Victory Records (**V-Dics**) que editaba discos en exclusiva para el personal de servicio en el extranjero, incluso en la posguerra (hasta 1949).

**Stan Kenton**, de Kansas, se dio cuenta de que el swing-dance llegaba a su fin, por lo que empezó a crear una música, para big band, pensada para ser tocada en las salas de conciertos: temas complejos con elaborados arreglos hechos para ser escuchados atentamente en vez de bailados. Es lo que se conoce con el nombre de **Jazz Progresivo** y fue considerado por los puristas un movimiento pomposo que poco tenía que ver con el jazz auténtico.



#### d) LOS CANTANTES

Los cantantes de las big bands al principio estaban bastante mal vistos, ya que *cualquiera puede cantar*, lo verdaderamente difícil era tocar el trombón como *Tommy Dorsey*, el clarinete como *Benny Goodman*... Ganaban poco, no tenían influencia en la banda y sus nombres no aparecían en los carteles. Sin embargo a la audiencia (precisamente porque cualquiera puede cantar, mal) le era más fácil identificarse con un cantante que con un instrumentista, además, lógicamente, distinguían mejor dos voces que dos clarinetistas diferentes, por lo que los cantantes se convirtieron en un *elemento indispensable de identificación de la banda*.

Cuando acabó la era del swing los cantantes iniciaron sus carreras en solitario. Con algunos no pasó nada porque, aunque a veces no lo pareciera, la banda tenía más poder atractivo que ellos. Sin embargo otros se convirtieron en superestrellas de la *música melódica* (baladas acarameladas...) eclipsando la fama de sus antiguos jefes. De todos estos el más importante fue **FRANK SINATRA**, vocalista de la orquesta de *Tommy Dorsey*.

Otras cantantes que se curtieron en las big bands fueron: **BILLIE HOLIDAY** que tenía problemas de alojamiento mientras viajaba con la orquesta blanca de Artie Shaw, **Dina Washington**, **Sarah Vaughan**, **Peggy Lee**, **Doris Day**...



**BILLIE HOLIDAY**

#### 4.- EL “BEBOP” (1944-1950): CHARLIE PARKER Y DIZZY GILLESPIE

El *bebop* fue la protesta de los músicos negros contra los músicos blancos, que habían abusado del jazz comercialmente (orquestas de swing como la de **Glenn Miller**, por ejemplo), una reacción natural y espontánea, que confirma la ley del péndulo (se pasa de un extremo a otro).

El exceso de estilización del swing blanco (demasiados arreglos con vistas a conseguir un sonido personal, riffs incesantes, pocos solos y muy breves...) le hizo perder fuerza convirtiéndose al *bebop* en una alternativa atractiva y sorprendente para aquellos que buscaban algo radicalmente nuevo

Con el bop o bebop se inauguraba la “*era del jazz moderno*”. Su esplendor duró menos de diez años, de 1944 a 1953. Los precursores de este movimiento fueron **Count Basie** y especialmente el saxo tenor **Lester Young**, pero sus hombres clave se llamaron **CHARLIE PARKER** (saxo alto) y **DIZZY GILLESPIE** (trompetista). El primero ya trabajaba a finales de 1939, con sólo 19 años, en la búsqueda de algo nuevo. Pero donde realmente se da la nueva revolución del jazz es en las “*jam sessions*” celebradas a principios de los años 40 en el teatro *Minton’s* con **Charlie Parker** (saxo), **Dizzy Gillespie** (trompeta), **Kenny Clarke** (batería) y **THELONIOUS MONK** (piano), entre otros, algunas de las figuras más grandes del bebop. La primera agrupación de bebop que tocó en la *calle 52 de Nueva York*, que se convertiría en el centro del nuevo estilo, lo hizo en **1944**.



Los especialistas aseguran que el bebop fue una creación de **Charlie Parker**, pero que si **Dizzy** no le hubiese dado fuerza y brillo, el nuevo estilo nunca hubiera conquistado el mundo. Ambos tocaron juntos ininidad de veces y grabaron discos tan hermosos que los imitadores proliferaron, pero ninguno fue capaz de eclipsarlos. Algunos de sus títulos más emblemáticos fueron: “*Ornithology*”, “*Hot House*”, “*Groovin’ High*”, “*Salt Peanuts*”, *Yarbird Suite*” “*A Night In Tunisia*”...

Hay que decir que el saxo alto de **Charlie Parker** fue la voz más expresiva del jazz moderno y la trompeta de **Dizzy Gillespie** clara, dúctil, victoriosa.

Otros músicos importantes de bebop fueron **BUD POWELL** (piano), **Miles Davis** (trompeta), **Dexter Gordon** (saxo tenor), **Sonny Stitt** (saxo alto), **Max Roach** y **Art Blakey** (batería), **Charlie Christian** (guitarra)...



*Charlie Parker*



*Thelonious Monk*

### ¿Qué es el bebop?

Una música llena de dificultades, lista para experimentar con la polirritmia, que dejó de lado la idea melódica y lírica de los primeros solos del jazz. Los solos del bebop son muy complicados, el bop, dicen, se toca con la cabeza, no con el corazón.

Pero también, una muestra más de vitalidad de una música que está viva y en constante evolución.

### Características

Aunque en el *ritmo* se mantienen los cuatro tiempos del swing la puntuación rítmica es diferente y los acentos son impredecibles, marcándose muchas partes débiles del compás. Se utiliza la polirritmia con ritmos que contrastan uno contra otro para crear más tensión en la música. El piano, el bajo y la batería interactúan entre sí.

Se utilizan melodías cromáticas, con notas de corta duración construidas sobre las progresiones de los acordes, por lo que son poco pegadizas y apenas se pueden tararear. El fraseo es frenético y nervioso condensando e intensificando las diferentes partes de la composición.

La improvisación se realiza sobre acordes más que sobre melodías, y los acordes son versiones modificadas y enriquecidas de los antiguos acordes, con acordes de paso, acordes con más notas y por tanto más disonancias... lo que da lugar a progresiones armónicas más complejas. Muchos temas de bebop están basados en temas ya clásicos de swing (los primeros “standards”) a los que se cambia la armonía.

La estructura típica de una pieza de bebop es una primera parte en la que el viento toca el tema de la obra mientras piano, bajo y batería acompañan. A continuación los solos improvisados basados en la progresión armónica que acompaña al tema y que como mucho cambia de tono. Por último se vuelve al tema principal para acabar de forma abrupta.

Frente a la impecable imagen de las orquestas de swing en la que todos llevaban el mismo traje, los trombones se levantaban a la vez cuando tocaban... el **look** del “*Hipster*” (intérprete de bebop) era mucho más caótico y personal: trajes de chaqueta larga y hombros anchos, pantalones de pinzas, rayas anchas, sombreros ligeros de ala o boina, anteojos para el sol, barba de chiva (Dizzi)...

**Estéticamente** se impone lo individual sobre lo colectivo, lo interno a lo externo, el pequeño grupo a la gran orquesta, el club a las salas de baile, la actitud estática y de escucha al movimiento. *Con el bebop el jazz deja de estar asociado después de 40 años de historia con la música de baile.*

**Conceptualmente** el bebop es equiparable a la corriente abstracta en pintura o a las corrientes literarias basadas en la experimentación sobre la forma y los contenidos (*Joyce*).

Con el bebop el músico de jazz ya no está al servicio del público sino que trabaja para su propia necesidad, *personalizando la música sobre todo en la improvisación*, que es cuando el músico se puede explayar con entera y absoluta libertad.



Dizzy Gillespie: bop en las mejillas.

Todas estas novedades supusieron el rechazo del gran público y la incomprensión hacia los nuevos músicos. Para los músicos del jazz tradicional y el swing el bebop suena como si los músicos entraran muy pronto o muy tarde, dejaran las frases colgando o estuvieran tocando fuera de ritmo y en el tono equivocado. *Armstrong* decía que era “una música destructora” y *Cab Calloway* que era “música china”.

Por tanto, se puede recriminar al bebop, aunque esta no fuera su pretensión, el hecho de convertir el jazz (algo popular y accesible a todo el mundo hasta entonces) en un género propicio al culto elitista de un corrillo de “intelectuales” que presumían de ver en él aquello que no entendía el populacho.

Precisamente como reacción a la tortuosidad del bebop vuelve a ponerse de moda el **Jazz de Nueva Orleans**, más amistoso para el oyente, gracias al descubrimiento de **Bunk Johnson**, un trompetista de este estilo retirado hacía tiempo, que nunca había grabado y que por tanto estaba despojado de todo mercantilismo y totalmente al margen de las tendencias musicales. Otros músicos, como **Eddie Condon**, combinaron el jazz tradicional con los ritmos más sueltos del swing. En Europa el renacimiento del jazz tradicional fue todavía mayor, tanto en Francia -donde se instala el saxo soprano **Sidney Bechet**- como en Gran Bretaña -con figuras como **Chris Barber** (trombón), **Kenny Ball** (trompeta) y **Acker Bilk** (clarinete).

Por desgracia el problema recurrente de las drogas (mueren el guitarrista *Charlie Christian* con 25 años, *Billie Holiday* con 44 años, *Charlie Parker* con 34 años aunque el médico que examina su cadáver dice que tiene el cuerpo de un viejo de 65 años...) dio al jazz y en especial al bebop una imagen pública deplorable. Entre los músicos que murieron asesinados, o por culpa de las drogas y los que fueron encarcelados, emprendieron una cura de desintoxicación o cayeron en el olvido, los supervivientes se vieron desbordados por los contratos, aunque todo esto supuso el principio del fin de Bebop. Además, nuevos vientos soplaban desde la costa Oeste.

## **INTERMEDIO: Norman Granz**

El prestigioso promotor de jazz **Norman Granz**, organizador de algunos de los conciertos de jazz más importantes de la historia, fue de los primeros en organizar conciertos de jazz en clubs en los que se había suprimido la segregación racial con *Duke Ellington*, *Lester Young* o *Billie Holiday*, a quienes en muchos de sus conciertos no permitían la entrada de sus amigos por ser negros. *Norman Granz* luchó con todas sus fuerzas contra la segregación racial: amenazó con litigio a una sala de baile por prohibir la entrada de *Count Basie* a un concierto de *Harry James*, protagonizó la primera sentada en una barra en 1947, demandó a las líneas aéreas Pan\_American por su comportamiento imperdonable con *Ella Fitzgerald* durante un vuelo...

Hay que señalar que los artistas negros tenían que entrar por la entrada de servicio de muchos de los clubs en los que actuaban.

## **5.- LOS HIJOS DEL BEBOP: COOL y HARD BOP**

A partir de 1950, surgen dos nuevas corrientes dentro del jazz: el “*cool*”, fresco o fino, y el hard bop. Ambas corrientes mantienen los avances introducidos por el bebop (nuevos acordes, estructura de los temas, importancia de la improvisación...), por lo que se puede decir que son hijos del bebop, pero los cambios que introdujeron uno y otro abrieron nuevos caminos y vías de exploración musical.

### **a) EL COOL (1950 – 1955)**

El sonido Cool está identificado con el jazz de la costa Oeste debido a que muchos músicos de este estilo provenían o se asentaron allí.

Con la migración de casi dos millones de negros a los estados cercanos a la costa Oeste durante la Segunda Guerra Mundial llegó el blues, el rhythms and blues y poco después el bebop a esos estados, donde pronto echarían raíces. Especialmente en la Central Avenue de Los Ángeles. Además, con la expansión del cine y la televisión California se convirtió en un imán para los músicos amantes de la buena vida (posibilidades de trabajo, buen clima, glamour...).

Frente al torrente de notas del bebop y a su fuerza desbordante y estrepitosa, el cool antepone una forma de interpretar el jazz moderno más pausada, tranquila y contenida. Los músicos “cool” procuran dejar de lado lo abstracto para obtener un tono ligero y sobrio, con poco vibrato.

Es un estilo que pretende ser relajado aunque, en ocasiones, se le ha acusado de frío, cerebral. La virtud estriba en *tocar fresco sin sonar frío*.

El *cool* tuvo como precedente algunos años antes la tristeza y el lirismo del saxo de **Lester Young**, quien era tan individualista que renegó de su propio estilo cuando vio que todos tocaban como él y por tanto él tocaba como los demás. Su carácter se agrió cuando en el reclutamiento para la guerra le preguntaron si consumía drogas, y como él nunca mentía contestó que sí y lo encerraron en una prisión militar.

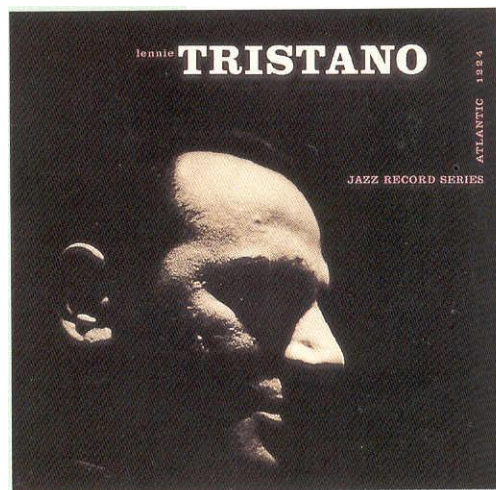
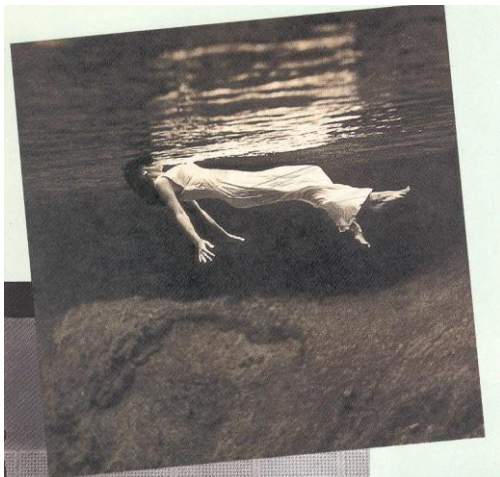
El origen del *cool* está en el noneto que forma **MILES DAVIS** en 1948, que luego fue conocido como “*Birth of the Cool*” con *Gerry Mulligan*, *Gil Evans*... Hacen una música etérea, flotante con arreglos complejos y solos delicadamente tejidos. En vista de que ni Miles ni nadie podía tocar tan rápido, tan agudo y tan caliente como Dizzy, Miles Davis tomó el enfoque opuesto: tocar más grave, lento y tranquilo que cualquier otro.

Buscando solistas que no toquen como si estuvieran disparando una ametralladora encuentra al saxo baritono **GERRY MULLIGAN** y al alto **Lee Konitz** que había trabajado con *Tristano*. El primero de ellos causó, con 25 años, un gran revuelo en el mundo del jazz al formar un cuarteto sin piano (la economía de medios, sobre todo armónicos no puede ser mayor) con el trompetista y cantante (con voz de chica) **CHET BAKER** (22 años) que al igual que Miles y otros trompetistas cool prescindió del vibrato para conseguir un sonido más íntimo. Chet Baker (de personalidad frágil, drogadicto...) moriría en Amsterdam en 1988 al caer de un cuarto piso.



*Chet Baker y Gerry Mulligan*

Sin embargo el otro gran pilar del cool está en Manhattan y es el pianista ciego **LENNIE TRISTANO**, tan dado a la reclusión que apenas si dio conciertos desarrollando casi toda su labor en el estudio de grabación. Aunque para algunos es demasiado cerebral, libera al jazz de las formas de las canciones populares, abriendo las puertas del free jazz que vendrá más tarde.



Otro hombre que causó gran impacto entre la gente universitaria fue **DAVE BRUBECK** (de San Francisco), que había estudiado con compositores clásicos de la categoría de *Darius Milhaud* y *Arnold Schoenberg*. Acusado al principio de tocar sin ritmo (no puede haber nada peor en el jazz) su estilo de piano y el de su conjunto de jazz moderno se hicieron rápidamente famosos en todo el país: y eso que su manera de tocar es compleja, desde el punto de vista armónico, probablemente por su simpatía hacia los compositores clásicos contemporáneos. Le encanta experimentar con ritmos no convencionales del jazz, sino con valeses y géneros europeos.

Otros nombres importantes del estilo cool son **Stan Getz**, saxo tenor; **Bobby Brookmeyer**, trombonista, **Paul Desmond** (autor de aquel famoso "Take five") y **Art Pepper**, saxo alto, el **Modern Jazz Quartet**, de parecidas características a las de un cuarteto clásico, y cuyo pianista John Lewis se acercó, como muchos otros músicos cool, a los compositores clásicos europeos, especialmente a Bach.

### Características

Las principales características del cool son, según *Charles Boeckman*: sobriedad y autolimitación, especialmente en las *improvisaciones*.

Al interpretarse el jazz de un modo más comedido, los tempos son menos frenéticos y los arreglos más regulares. La batería sólo marca el tempo, nada de polirritmias, ni cambios de tempo y ritmo exagerados.

La armonía, aunque moderna, no es tan compleja, variada ni disonante como la del bebop.

Como parte del cambio californiano el look del cool se despojó de los atrevidos trajes bop para vestirse con sofisticadas chaquetas universitarias de estilo italiano, pantalones rectos y mocasines.



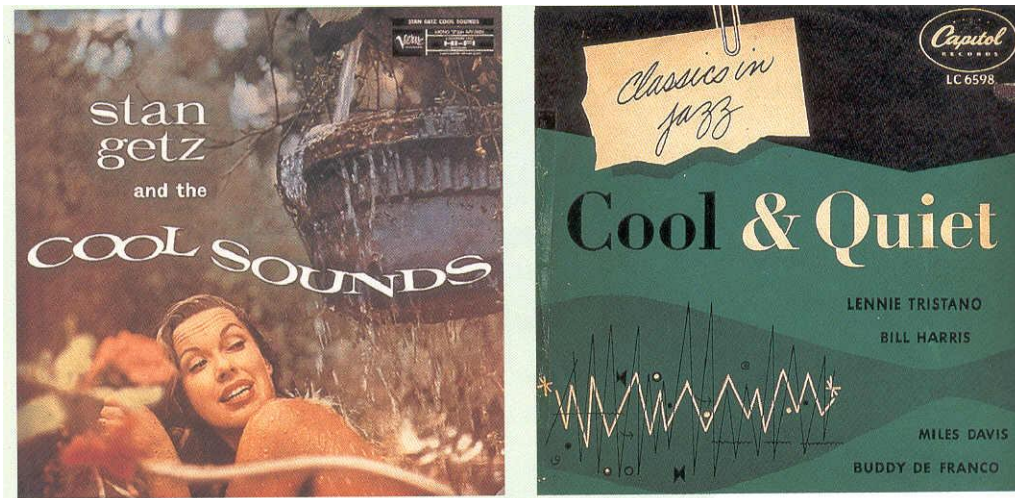
Lógicamente como el sonido cool es mucho más fácil de asimilar por parte del gran público que el bebop, o que el hard bop como veremos después, bastantes artistas cool empezaron a ser superventas (*Dave Brubeck*, *Stan Getz*, *Gerry Mulligan*...), como el trompetista **Shorty Rogers** que se quedó en Los Ángeles, cuando *Stan Keaton* (Jazz Progresivo) disolvió la orquesta en la que tocaba, viviendo de tocar en clubs y grabar tanto bandas sonoras como exitosos discos no demasiado cool pero sí bastante comerciales.

La envidia del próspero estilo de vida californiano hizo que tanto músicos como sobre todo críticos de la Costa Este emprendieran una violenta campana contra la Costa Oeste echando por tierra todo lo que allí se hacía y estigmatizando el *cool* como carente de fuerza, con excesivos arreglos y sin alma. Tras este asalto tan hiriente muchos músicos procuraron distanciarse por todos los medios de la etiqueta "Costa Oeste".

Entre el ataque del Este que fue minando el prestigio del cool, la aparición del *Rock and Roll* y ya a mediados de los 60 la de la *psicodelia* y el *movimiento hippie* que montó su base en California (San Francisco), el número de clubs en los que se tocaba jazz en la costa Oeste descendió espectacularmente ya que la mayoría optaron por cambiar su política para albergar actuaciones de rock.

Dado que gran parte del trabajo de estudio parecía estar en manos de músicos blancos empezaron a correr rumores de que los músicos negros estaban excluidos intencionadamente de este empleo tan lucrativo. Los músicos blancos se defendían diciendo que con el escaso tiempo que se dispone en un estudio de grabación es necesario saber *repentizar* (leer música a primera vista, sin estudiar) porque a veces se grababa sin que diera tiempo a ensayar y que la mayoría de músicos negros se habían quedado estancados en este aspecto ya que no tenían esta técnica, que requiere muchos conocimientos de solfeo.

De todas formas el cool no ha sido nunca el tipo de jazz con el que la mayor parte de músicos negros se podía expresar mejor la rabia, indignación... hacia una sociedad que les desprecia y trata injustamente por el color de su piel.



## b) EL HARD BOP (1955 – 1960)

El hard bop supone una nueva reivindicación de la negritud del jazz ya que es la respuesta caliente y rítmica a sonido cool (blanco).

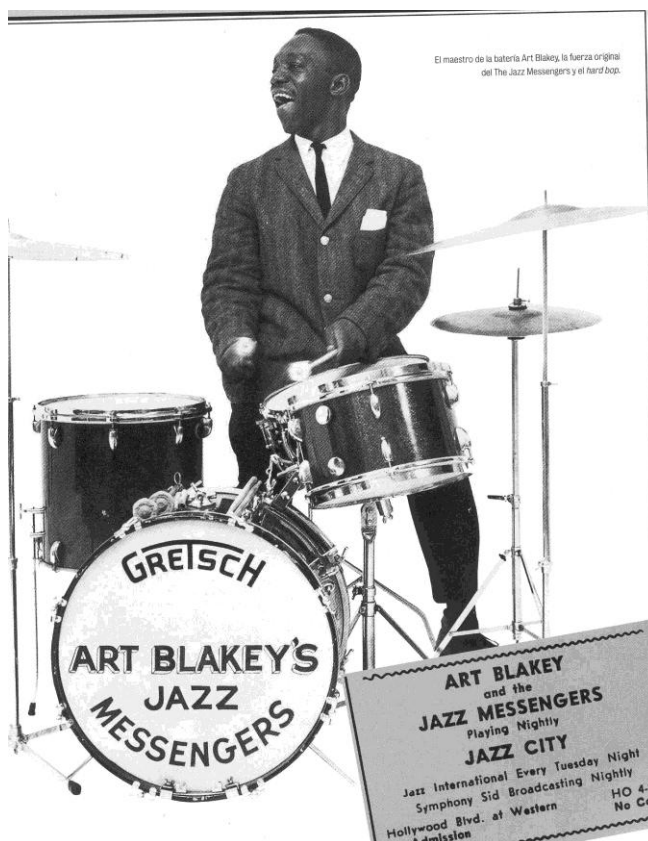
Al principio el Cool parece elegante y lírico. Pero a mediados de los 50 empieza a sentirse reprimido, rígido y emocionalmente vacío. Esto es debido en gran parte a la fuerza avasalladora del *Rock and Roll* que empieza a arrasarse entonces.

La compleja armonía del bebop que al principio podía sonar mal, en un tiempo relativamente corto se hizo familiar, de manera que, asimiladas las innovaciones armónicas del bebop, el paso siguiente en el jazz consistió en explorar el elemento rítmico.

La batería ya no se limitaba únicamente a marcar un ritmo fijo, se convirtió en un sonido de primera línea y empieza a crearse un intercambio de ritmos entre la batería y el piano, que comienza a utilizarse como si fuera un instrumento de percusión. La libertad y el virtuosismo que adquiere el tercer instrumento de la base rítmica, el contrabajo, también son dignos de mención, sobre todo con el contrabajista **Charles Mingus**.

Los pioneros de esta tendencia fueron **THE JAZZ MESSENGERS** con el batería **ART BLAKEY** y el pianista **HORACE SILVER**. Este último crearía su propio grupo en el que tomaría grandes influencias de los espirituales negros (modelos de llamada y respuesta...): como resultado surgió el *soul jazz* y el *jazz funk*. Sobre todo **Art** (aunque también Horace) provocaba y aguijoneaba a sus instrumentistas haciéndoles sacar lo mejor de ellos mismos, de manera que sus grupos se convirtieron en campamento de entrenamiento del hard bop de donde salieron importantes músicos como **Lou Donaldson** (saxo alto), **Freddie Hubbard**, **Lee Morgan**, **Wynton Marsalis** (trompetistas), **McCoy Tyner**, **Chic Corea**, **Keith Jarrett** (pianistas). También formó parte de The Messengers el rudo saxo tenor **Johnny Griffin** (*Little Giant*), prototipo de *hard bopper*: rápido, combativo y con un mal carácter que se convertía en excitación casi histérica al tocar.





El maestro de la batería Art Blakey, la fuerza original del The Jazz Messengers y el hard bop.

**SONNY ROLLINS** (que trabaja con *Miles, Monk y Max Roach*) y **JOHN COLTRANE** (que se formó tocando con *Miles Davis*), saxos ambos, desarrollaron y ampliaron el bebop en distintas direcciones, hasta adentrarse en el **hard bop**. Un psiquiatra explicó la fuerza este último diciendo que sonaba “como un hombre atado y gritando para ser libre”. En realidad hay muchos boppers que se adaptan al nuevo estilo como el batería **Max Roach** o el saxo tenor **Dexter Gordon**.

Muchos músicos se movieron entre los dos estilos, cool y hard bop. Es el caso del propio **Miles Davis** que al perder protagonismo después de *Birth of the Cool* debido a la drogodependencia estuvo varios años de gira con el batería *Philly Joe* utilizando bandas ambulantes (con músicos de las ciudades a las que iban a tocar), tocando hard bop y sin un ensayo. Miles decía “¿*Ensayar? Ya puedo veros tocar en el concierto*”. (Por lo visto con soportarlos ahí ya tenía bastante).



*John Coltrane*



*“Sonny” Rollins*

## 6.- EL FREE JAZZ (1960 – 1970)

El Bebop y el Hard bop eran músicas tan complejas armónica y formalmente (muchísimos acordes en estructuras casi matemáticas), a la vez que limitadas (porque como decía Miles, los acordes se acaban y hay que repetirlos con variaciones) que los músicos comenzaron a sentirse encerrados en él. El primer paso hacia la libertad fue *el jazz modal*, basado en una sola escala o secuencias de escala, en vez de en acordes, como la música india. **Ornette Coleman** va a partir de ahí.

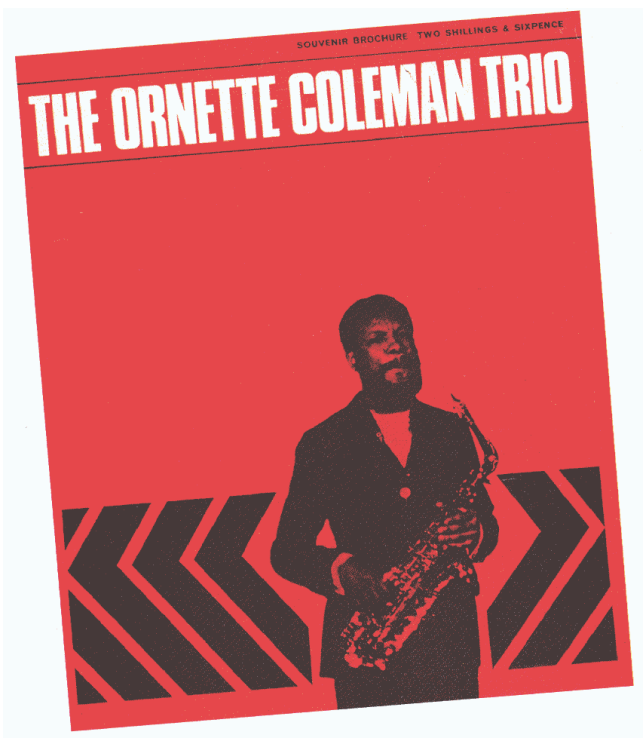
El *free-jazz*, llamado también Nueva Ola, tiene un buen abanderado: **ORNETTE COLEMAN**, saxofonista, que un día apareció en un escenario tocando un saxo alto de plástico blanco con el que producía tal cantidad de ruidos que algunos espectadores quisieron echarle de la sala. Los críticos, a falta de elementos para juzgarle, pontificaron confusos: “*Es un innovador*”.

El free-jazz, o nueva ola, prescinde de disciplinas y restricciones musicales. El intérprete toca lo que le viene a la cabeza, de manera desenfadada y sin seguir relaciones de enlaces armónicos. La música es atonal, no hay modelo rítmico fijo. Todo vale.

Lo que frenó el caos de su música fue el adorable sonido lírico de su música, ya que estaba tan interesado en la belleza como en la suerte, y había algo inevitable y poético en su música. Como la palabra free, además de libre también significa gratis, en un concierto de Ornette Coleman anunciado como “Fre Jazz Concert” el público asistente creía que es que no había que pagar.

De todas formas el primer jazzman en hablar de una nueva música libre dentro del jazz fue el pianista **Cecil Taylor**, que había estudiado los compositores clásicos del SXX y el jazz, de manera que trató de fundirlos. Por cierto, que en un concierto el batería *Jo Jones* le tiró un platillo de lo irritado que estaba con su música, una mezcla de Chopin y Mike Tyson, ya que utiliza el piano como un instrumento armónico-melódico y de percusión prescindiendo de las estructuras de acordes y compases.

También destaca el contrabajo y compositor **Charlie Mingus**, cuyos solos, improvisados con una energía frenética que exigía una concentración absoluta, podían durar una hora. Charlie era una persona de trato muy difícil, siempre estaba de mal humor debido a que sufría la agonía de un régimen muy estricto con la ayuda de muchos medicamentos, decía que había adelgazado más de 40 Kg. en tres meses. Una vez se ofreció a los Beatles diciendo que si necesitaban un quinto miembro él estaba preparado para el trabajo, pero nunca le llamaron.



*Ornette Coleman*



El principal nombre del nuevo piano que saldría del movimiento del free jazz, Cecil Taylor.

*Cecil Taylor*

De todas maneras, el free-jazz tiene muchos intérpretes con diferentes estilos individuales que están más de acuerdo en una estética que en una idea común. Muchos de ellos rechazan la etiqueta de free-jazz.

«Cuando Ornette y yo llegamos a Nueva York -afirma con sinceridad el contrabajo Charlie Haden- sólo pretendíamos tocar jazz. Fueron los críticos y el público los que le pusieron nombre».

De acuerdo, pero también es cierto que este jazz de ahora poco tiene que ver con el jazz clásico. Veamos cuáles son las diferencias.

Según Don Heckman, el **jazz tradicional** tenía las siguientes características:

- 1.- Improvisación.
- 2.- Una sólida base rítmica.
- 3.- La improvisación se hace sobre algo.

El **free-jazz** se caracteriza, según Joachim E. Berendt, por cinco notas:

- 1.- Atonalidad.
- 2.- Nueva concepción del ritmo.
- 3.- Irrupción de la música mundial.
- 4.- Acentuación de los momentos de intensidad.
- 5.- Ampliación del sonido musical al campo del ruido.

Se identifica el free jazz con la forma de improvisación más absoluta que haya generado nunca el lenguaje del jazz, aunque los no iniciados y puristas lo tratan como un muestrario del caos: ruidos y sonidos sin orden ni concierto que lo más que pueden provocar es dolor de cabeza.

Sin embargo recordemos que “el arte consiste, precisamente, en la liberación de la propia expresión artística”. El jazz es una expresión de la personalidad de un músico y su propio sonido. Y el sonido de un jazzman, fruto de su personalidad, es único y tan reconocible que se puede identificar.

Mucha gente que no soporta la música de **Ornette** o **Cecil** sin embargo adora la que ellos inspiran, como el **JOHN COLTRANE** de mediados de los 60, el guitarrista británico **John Mac Laughlin**, muy influenciado por la música india de sitar, o el flautista, saxofonista y clarinetista **Eric Dolphy**.

Afortunadamente, el jazz libre no es un estilo rígido y en él caben desde un **Ornette Coleman**, que puede enfurecernos con sus atonalidades y ruidos, hasta un **KEITH JARRETT**, cuyo «Köln Concert», grabado en Colonia, entusiasma por su serenidad y elegancia. Y es que en Jarrett la influencia de los compositores europeos es tanta que algunos críticos se preguntan si lo que hace este jazzman es auténtico jazz.

Otro vanguardista hasta su muerte fue el director de banda **Sun Ra** que intentó convencer al mundo de que había venido de Saturno para ayudar a la humanidad a salir de las tinieblas. También han destacado dentro del free jazz **Albert Ayler** y **Archie Shepp** (saxofonistas)

Por su parte, el guitarrista **Pat Metheny**, uno de los músicos más comerciales de la escena jazzística internacional, ha firmado alguno de sus mejores trabajos experimentando en las arenas movedizas, pero siempre estimulantes, del free jazz.



Charlie Mingus

Como hemos visto antes el *free jazz* supone que la música negroamericana se distanciara de los patrones europeos para acercarse al resto del mundo tomando influencias de músicas de los rincones más diversos del planeta, desde África hasta Oriente, si bien los vanguardistas generalmente son mejor bienvenidos en Europa que en América, ya que la vanguardia formaba parte de la cultura europea desde principios del SXX.

Recordemos que el free jazz es una respuesta a las encorsetadas formas y clichés en los que se había acomodado el jazz moderno. De nuevo se establece la ley del péndulo y ante unas formas de ritmo, armonía y melodía establecidas, aparecen al otro extremo las ansias de no seguir el estereotipo y romper con todo. Estas ansias ya se estaban dando en el momento del nacimiento del free jazz en otras artes: el pintor *Jackson Pollock* chorea pintura sobre el lienzo, el músico clásico *John Cage* tira dardos para ver cual es la próxima nota de la obra que compone y el escritor *William Burroughs* “escribe” libros cortando líneas de los periódicos y pegándolas juntas al azar. De manera que se puede decir que la llegada del free jazz era inevitable.

Además, el *free jazz* se relaciona no sólo con el natural desarrollo experimental del arte, sino también con la expresión de ideas políticas y sociales relacionadas con la lucha por la igualdad de derechos de los negros americanos con los blancos, lo que puede conllevar la falta de entendimiento y la represión. Recordemos que mientras aparece el free jazz, en 1963, un mes después de que *Martin Luther King* pronunciara su discurso “Tengo un sueño”, mueren cuatro niñas negras por una bomba en una iglesia en Alabama.

Si la vanguardia se consideraba lo más original en jazz en los sesenta, se vio ligeramente desplazada en los setenta con la llegada del jazz rock, que si bien es más conservador desde el punto de vista musical, una nueva audiencia lo encontraba más sofisticado y emocionante.

## 7.- JAZZ SOUL - JAZZ FUNK

Ya a mediados de los 50 los términos *soul* y *funk* (ambos aplicados más tarde a la música pop) se utilizaban ampliamente entre los *hardboppers* para describir el blues con una buena base de gospel sureño de llamada y respuesta.

### a) SOUL JAZZ (1955 – 1970))

El *soul jazz*, así se conocía normalmente, era una emanación del hard bop popularizada por algunos de los solistas más destacados del género: **HORACE SILVER**, **Herbie Hancock** (pianistas), **Lee Morgan**, **Donald Byrd**, **Lou Donaldson** (saxo alto), o el organista **Jimmy Smith** que se apuntó más de una docena de entradas en el Hot 100 entre 1962 y 1968. Este último decía que los músicos de rock eran unos perezosos que no querían aprender a tocar los pedales del órgano. Él aprendió en tan solo seis meses, eso sí, de reclusión total en un almacén estudiando día y noche.

Pronto resultó evidente que fue el modo tan percusivo de aporrear el piano de **Silver** lo que convirtió el hard bop en soul jazz empapado de gospel. Si Silver inventó esta fórmula de atractivo inmediato fue la articulación de **Cannonball Adderley** la que la hizo llegar al gran público.

El soul, en el marco del pop, era una variedad del jazz que intentaba recuperar a la audiencia juvenil, y de hecho tuvo éxito. Aunque estaba basado en el blues no evocaba la negatividad de este, que cantaba a la mala suerte y a los problemas.

Mientras que el jazz suele inspirar al pop, este instruye al jazz en el arte de vender. **Cannonball Adderley** era muy consciente de ello cuando en 1967 vio escalar su “Mercy, Mercy Mercy” en las listas del pop.

### b) JAZZ FUNK (1970 – SXXI)

Por otro lado mientras el free jazz pareció encontrar apoyo mayoritario, tanto en Estados Unidos como en Europa, entre los radicales universitarios blancos no lo encontraba en los jóvenes negros. De hecho los exsoldados estadounidenses negros que regresaban a casa (sin derecho a voto) después de su periodo de servicio en Vietnam, estaban más politizados que nunca y exigían que la música fuese accesible si pretendía atraer su atención y justificar su actitud “Black Power”. Esto lo encontraban en discos como “Say it Out Loud-I’m black and I’m proud” de James Brown(1968), “War” de Edwin Starr... que a las letras orgullosas y combativas sumaban una intensificación rítmica de lo que hasta ahora había sido el soul. Se trataba de **funk**.

Por cierto, el Black Power también afectó al cine, y a los hombres negros de Hollywood, (siempre amables, cantando y bailando) les sustituyen “héroes” como Shaft: un vengador oscuro, imparable, frío, astuto y buen amante. Los *riffs* se identificaron con los puñetazos y las bandas sonoras a ritmo funky de este tipo de películas se hicieron muy populares. Pero el género se deterioró rápidamente y ante tanta violencia gratuita los líderes de las comunidades negras consideraban que estas películas presentaban al estereotipo de hombre negro como asesino y misógino.

Entonces existían pocos grupos de jazz capaces de crear tal emoción natural, de manera que todo el mundo se apresuró a adentrarse en la nueva onda. Lógicamente los que ya practicaban el *soul jazz* no encontraron dificultades para adaptarse haciendo más densas las texturas y como decía James Brown “dándole algo al batería”. Así apareció el *jazz funk*

Además del ritmo, otro de los principales ingredientes de la mezcla jazz-funk era el sonido rítmico “whucka-chucka, whucka-chucka” de la guitarra, conseguido normalmente con un pedal de efectos boomerang, aunque luego se llamó “Wah-Wah”, debido a que *Melvin “Wah-Wah” Watson* lo utilizaba mucho.

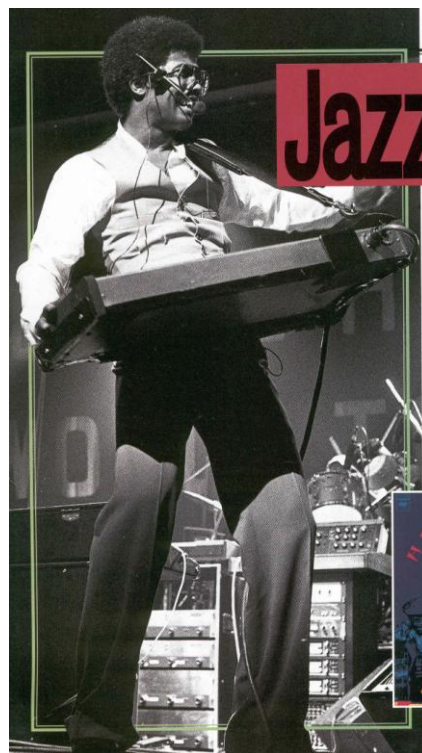
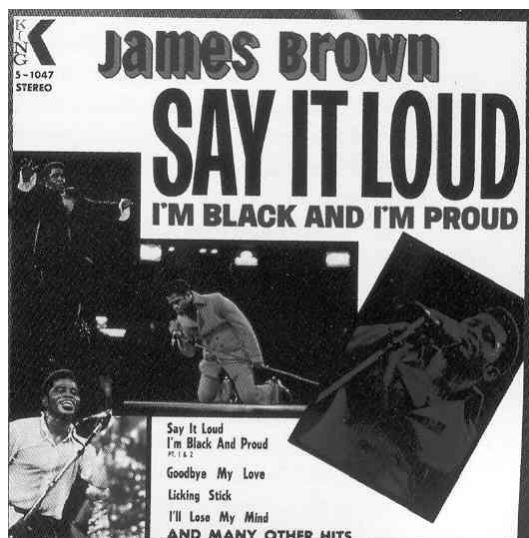
En 1972, con *James Brown* y *Sly and the Family Stone* como modelos, **Miles Davis** grabó “*On the corner*” con un grupo de quince músicos que al no promocionarse como funk urbano, como Miles quería, sino como álbum de jazz, lo pagó muy caro desde el punto de vista de las ventas.

Un año más tarde “*Head Hunters*” de **Herbie Hancock** se comercializó entre los jóvenes negros con unos resultados desde el punto de vista económico tan importantes como desde el punto de vista artístico. Gracias a este álbum Herbie Hancock es considerado virtualmente el creador del jazz funk. En su música los solos no son tan importantes como suelen serlo en el jazz, de manera que sus piezas son más directas y por tanto más comerciales. Precisamente la audiencia del rock se acercaba a su música con más facilidad que la del jazz. Además según Hancock el jazz funk y el jazz rock garantizaron una audiencia creciente de jazz entre los jóvenes del momento.

Por un lado, *James Brown* trabajó con músicos de jazz como el saxo alto *Maceo Parker* y por otro *Stevie Wonder* (“*Superstition*”) participó con su armónica en diferentes actuaciones de jazz.

A partir de aquí ni el funk ni el jazz volverían a sonar igual.

El jazz-funk apareció con diversos grados de potencia. Desde las ruidosas jams de *The Clarke/Duke Project* (1981) hasta una mezcla sencilla, popular y muy rentable, con artistas como **George Benson** (guitarrista y cantante), **Freddie Hubbard** (trompetista) o los saxofonistas **Grover Washington Jr.** y **David Sanborn**.



*Herbie Hancock*

## 8.- EL JAZZ COMERCIAL Y EL JAZZ ROCK

Lo héroes jóvenes del rock ven que sus padres han hecho del mundo un lío: 100 años después de la emancipación se les permite a los negros sentarse en la parte delantera de los autobuses y esperan que estén agradecidos, los adolescentes (todavía con más testosterona que cerebro) son empujados a morir en Vietnam por nada...Por tanto deciden tirar todo ese mundo farsante, feo y represivo por la borda. Aún si algunas de esas viejas cosas como el **jazz** (que una vez fue tan peligroso que los padres tenían que librar a sus hijas de su influencia pecaminosa) son *honestas* y *reales*, no tienen tiempo o sabiduría para hacer distinciones. Por lo tanto el rock se convierte en el lenguaje de la juventud.

### a) JAZZ COMERCIAL (años 50 – SXXI)

Una vez que el rock se convirtió en la música de los jóvenes y las ventas de discos de jazz disminuyeron drásticamente, la fórmula de los singles de jazz moderno que consiguieron estar presentes en las listas de ventas era la misma que para el pop: una melodía repetitiva y pegadiza unida a un irresistible ritmo de baile.

También era necesario para triunfar que al margen de la importancia de los solistas el sonido global de un grupo fuera distintivo, es decir, diferente a los demás: **Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Shorty Rogers & His Giants, Cannonball Adderly, el Modern Jazz Quartet...** lo tenían.

En los cincuenta y sesenta algunos álbumes de jazz nunca figuraron en las listas a pesar de lograr ventas que sobrepasaron los cien mil discos. Esto fue debido a una solidez de las ventas a largo plazo y no en un momento de climax de cuatro semanas seguido de un agotamiento todavía más rápido, como suele ocurrir en el pop.

Pero llegar a una audiencia muy numerosa podía llegar a convertirse en una carga para un músico de jazz porque el público siempre espera la repetición exacta del tema o los temas más famosos (el “Take Five” de *Dave Brubeck Quartet*), nada más contrario al espíritu del jazz. Por ejemplo *Stan Getz* acabó por rechazar incluir en su repertorio “Desafinado”, *el tema que le permitió mandar a su hijo a la Universidad*, harto de tanto tocarlo.

A mediados de los sesenta las estrellas del pop citaban a músicos de jazz como *Cannonball, Miles* o *Getz* para estar en la onda y músicos de jazz tocaban con estrellas del pop como *The Byrds, Jefferson Airplane* o *Jimi Hendrix*. Este ambiente preparó la llegada del jazz rock y el jazz funk.

Incluso hoy en día, hay una mezcla de jazz comercial y pop tanto en bandas sonoras como en éxitos AOR (Adult Oriented Rock, rock orientado a adultos), algunos de sonido intenso con raíces en el blues, como el saxofonista **David Sanborn**, otros dentro de la variedad ligera más suavizada que ofrecen los superventas **Kenny G, Najee...**

### b) JAZZ ROCK (1970 – 1980)

Ya a mediados de los sesenta el jazz estaba perdiendo el poco público natural que le quedaba: los jóvenes negros. De manera que **MILES DAVIS** decide escuchar lo que este público escuchaba entonces: *Jimi Hendrix, Sly and the Family Stone...* y tras reunir banda bastante eléctrica caliente motores con “*Filles de Killimanjaro*” e “*In a Silent Way*” para soltar todo el infierno en 1969 con “**Bitches Brew**”. Era **jazz rock**. De esta forma Miles se convierte en el conducto a través del cual pasó el jazz-rock, el catalizador para el cambio que inspiró a toda una generación de músicos más jóvenes que sentían la necesidad de tomar una nueva dirección aunque los puristas del jazz lo odian tanto que dicen que no es jazz.

**Miles** se retira, temporalmente (hasta 1981), en 1976 porque “*Dejé de escuchar la música*”. A su regreso combinó el jazz rock, el jazz funk y la música moderna. En 1986 crea “Funk Tutu” en homenaje al arzobispo sudafricano y poco después “You’re Under Arrest”, una crítica pública contra los policías que paraban su Ferrari para acosarle, porque la única razón por la que un hombre negro podía conducir un coche tan caro era porque lo había robado. Miles nunca ocultó el hecho de que no sentía el más mínimo cariño hacia la sociedad blanca americana: lo que él consideraba como hipocresía, liberalismo al revés, mentiras descaradas y corrupción política generalizada. A su vuelta también hizo versiones personales de temas pop como “Time after time” de *Cindy Lauper* o “Human Nature” de *Michael Jackson* porque le llamaba la atención la capacidad de los músicos pop para realizar sus declaraciones musicales dentro de los límites autoimpuestos de sólo algunos compases.

Los músicos de la banda de Miles van a formar varios grupos. El saxofonista **Wayne Shorter** y el teclista **Joe Zawinul** formaron **WEATHER REPORT**, quizás el grupo más conocido del jazz rock y que paradójicamente no tenía guitarrista, en la época en la que los guitarristas de jazz rock se pusieron más de moda que nunca. En 1976 se incorpora al grupo **Jaco Pastorius**, guitarrista convertido en uno de los mejores bajistas de todos los tiempos.

El guitarrista **John McLaughlin** y el batería **Tony Williams** formaron **Lifetime** y el teclista **Chic Corea** **Return to Forever**.

Otros grupos y artistas importantes del jazz rock fueron el guitarrista **Al DiMeola**, la **Mahavishnu Orchestra**, el bajista **Stanley Clarke**, y el batería **Billy Cobham**

El jazz rock consistió básicamente en tres cosas: utilizar y aprovechar las posibilidades de los instrumentos electrónicos propios del rock (bajos, guitarras, sintetizadores...), tomar y enriquecer sus ritmos mecánicos y adaptar el jazz a las estructuras formales del rock.

Pero aunque el jazz rock supone la entrada del jazz en el star-system del negocio musical del momento, no responde más que a la inquietud natural de unos artistas por ir en consonancia con la época en la que viven.

Las voces críticas vieron que con esta fusión se desvirtuaba el jazz al ponerse al servicio de los patrones simples y arquetípicos que rigen la estructura técnico-musical del rock. En definitiva, una regresión en vez de un avance al perderse la identidad propia del jazz en aras de la comercialidad y el éxito.

Los partidarios del jazz rock lo consideraron la necesaria puesta al día que pedía el jazz para no quedar relegado a un género arqueológico, minoritario y de culto.

Hay que señalar que la pareja que forman el jazz y el rock se retroalimenta de forma constante, natural y espontánea, enriqueciéndose ambos a partir de su encuentro. Por ejemplo, cantantes de rock como *Joni Mitchel* o *Van Morrison* que integran el jazz en su concepto musical o guitarristas de jazz como *John Scofield* o *Bill Frissell* que no serían los mismos de no haber escuchado a *Jimi Hendrix* o *Frank Zappa*.

De todas formas, el legado del jazz rock es más bien escuálido en términos cuantitativos en comparación con los estilos jazzísticos precedentes. Además muchos de los representantes del jazz rock regresaron más o menos pronto al sonido acústico: *Chic Corea*, *Herbie Hancock*...

A medida que el jazz rock fue ganando popularidad la música parecía guardar más relación con la exhibición egocéntrica de los artistas (ricos y famosos) que con la improvisación cooperadora, por lo que los resultados pronto fueron pobres y predecibles.

A principios de los 80 ya nadie hablaba de jazz rock ni nadie lo tocaba.

Como predijo *Gary Burton*: “El jazz rock podía resultar muy poco importante para el futuro de la música porque la creación de música sin significado necesita mucho más que intención. La música rock ofrece más atractivo psicológico y los temas son menos complejos y más fáciles de captar. El énfasis lo pone en el carisma, no en el contenido”



*Miles Davis*



*Weather Report*

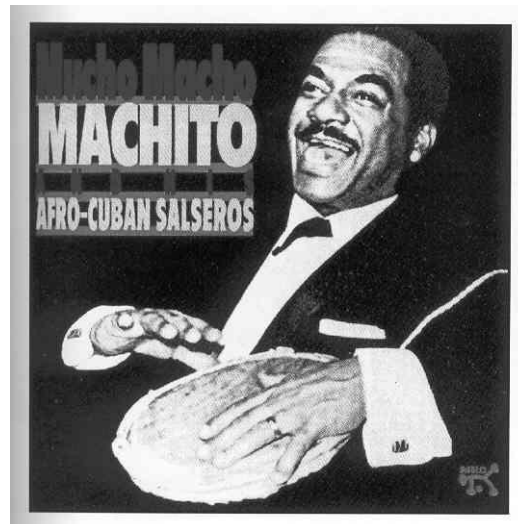
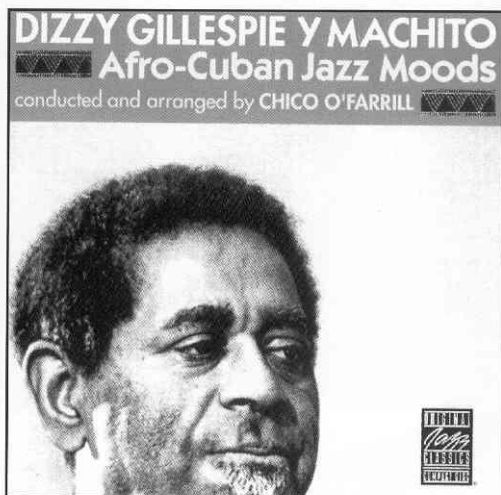
## 9.- LATIN JAZZ

### a) LATIN JAZZ AFROCUBANO, CUBOP

Desde los inicios del jazz músicos como **Jelly Roll Morton** y **Duke Ellington** (“Caravan”, “Perdido”, “Conga Brava”) lo combinaron con texturas rítmicas exóticas: “*acentos latinos decorativos*”.

También en la década de los treinta, en pleno apogeo de las orquestas, tiene su propia parcela de mérito el papel que desarrolló en Estados Unidos el músico catalán **Xavier Cugat** como introductor del ritmo de la rumba.

Sin embargo, fue **DIZZY GILLESPIE** de la mano del trompetista cubano emigrado **Mario Bouza** el que más contribuyó a desarrollar el jazz afrocubano (de forma más natural y con gran brillantez) en los años cuarenta, creando lo que se llamó **cubop** con temas como “Manteca”. Mientras, **Charlie Parker** iniciaba su andadura en el cubop con el percusionista **Machito** y **Stan Keaton** sumergía a su orquesta en la fecundidad de los ritmos latinos.



Dada la proximidad, en Nueva York, entre los guetos de negros e inmigrantes latinos, resultó inevitable la manifestación de un matrimonio musical imprevisible con unas bases cada vez más sólidas y firmes. La fusión del jazz con la música latina fue un proceso natural e inevitable.

El ruido caliente y animado de la música latina, escandalosamente estridente y descaradamente sexual, interpretada a un volumen excesivo, fueron la clave de su éxito.

Pronto pareció que la batería manual era la opción de carrera con proyección más rápida en el jazz, con **Ray Barretto, Potato Valdés, Cándido...** elevados a primeras figuras

En esta época, tal era la atracción que ejercía el jazz afrocubano que a lo largo de los años cincuenta, el gran público se mostró receptivo al **mambo** en primer lugar y al **chachachá** después, sólo dos de las muchas modas de baile que dominarían las máquinas de discos y las ventas con la misma rapidez que cualquier disco de rock and roll. Más tarde el proceso se repetiría con la aceptación en masa de la **bossa nova**, el **boogaloo**...

Hasta la llegada de Castro la música latina típica eran las baladas románticas cantadas melódicamente, con un ritmo abreviado de rumba o “chachachá”. Más tarde, debido al influjo de los inmigrantes que llegaron a Nueva York y Florida desde Cuba, Puerto Rico, República Dominicana... esta sofisticación tropical pronto comenzó a sustituirse por una dureza urbana.

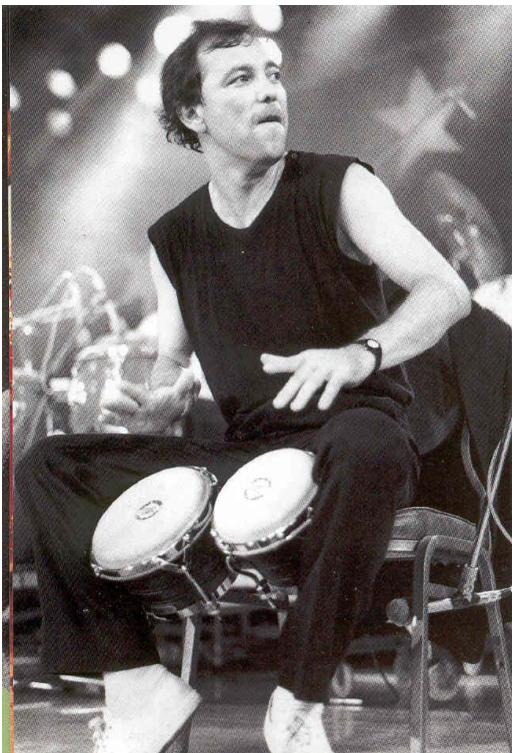
Las nuevas bandas que surgieron se componían por término medio de diez músicos repartidos entre una sección de metales y un surtido de percusionistas que excluía la batería estandar.



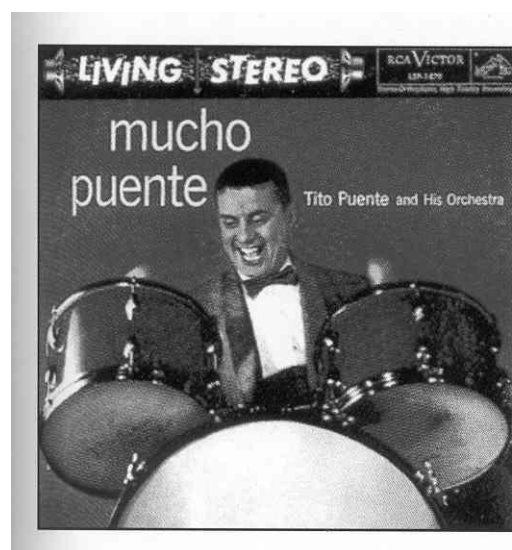
A principios de los sesenta la industria ya había metido mano decididamente en el asunto del jazz latino e impulsó a artistas que se convirtieron en atracciones de primera magnitud (**Rubén Blades** actúa ante cincuenta o sesenta mil personas) como **Tito Puente**, **Johnny Pacheco**, **Eddie Palmieri**, **Fania All-Stars**, **Willie Colón**, **Celia Cruz**, **Ray Barretto**, **Mongo Santamaría**... pero que daban prioridad a lo latino ante lo jazzístico.

El latin jazz en su acepción coloquial fue bautizado como *salsa*, aunque este término con el paso del tiempo se ha convertido en un cajón de sastre en el que tiene cabida todo lo que desprende un inconcreto sabor latino.

Actualmente destacan **IRAKERE** (con base en La Habana y apoyados por el gobierno), algunos de cuyos músicos después han buscado asilo en Estados Unidos como el trompeta **Arturo Sandoval** y el saxo alto **Paquito D'Rivera**. Irakere ha influido en jóvenes como *David Sánchez* y *Danilo Pérez*. Aunque quizás el músico del latin jazz más reconocido actualmente sea el pianista **MICHEL CAMILO**.



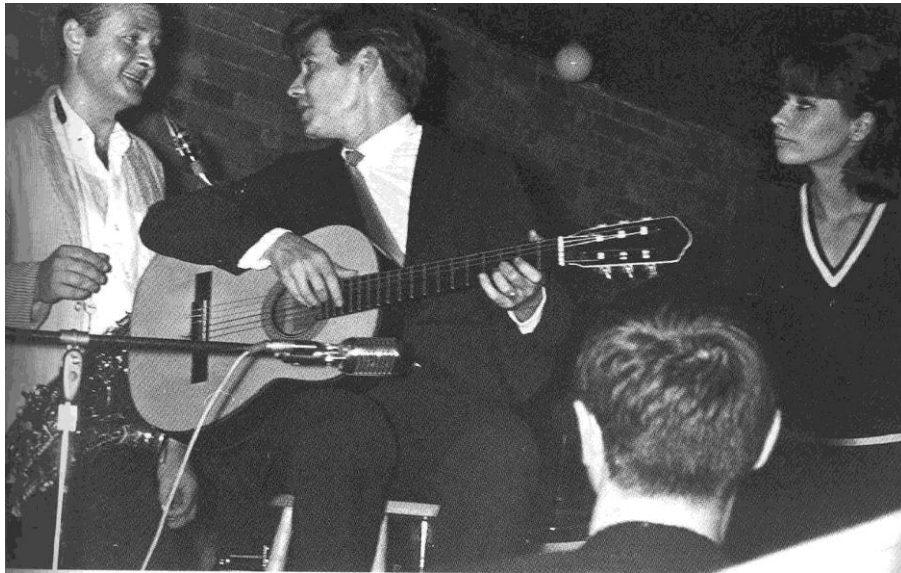
*Rubén Blades*



## b) LA BOSSA NOVA (años 60)

En 1953 algunos músicos de jazz convencieron al guitarrista brasileño afincado en Estados Unidos **Laurino Almeida** para que hiciese un poco de swing. Este distribuyó algunas copias del disco en Río de Janeiro entre músicos locales que le tomaron como lo último del jazz americano y de inmediato le copiaron.

Sin embargo esta iniciativa no tuvo continuidad hasta 1962, en el que el saxofonista **STAN GETZ** grababa con un guitarrista que le convenció para tocar unas canciones que se había traído como recuerdo en un viaje a Brasil. Grabadas en una sola noche el resultado fue "*Jazz Samba*", que se convirtió en uno de los álbumes de jazz más vendidos de todos los tiempos y más influyentes. Su continuación, "*Jazz Samba Encore*", resultó ser el esfuerzo más coordinado para asimilar para asimilar el género, con un equipo compuesto por **Getz** y dos de las estrellas brasileñas más aclamadas: el guitarrista **Luiz Bonfá** y el pianista **Antonio Carlos Jobim**. De pronto la bossa nova era un fenómeno al que incluso Elvis se apuntó, y que prosperó (no como la mayor parte de las tendencias pop que se veían relegadas al olvido tras un año o dos de esplendor) formando parte del repertorio de muchos músicos de jazz: *Coleman Hawkins*, *Ike Quebec*, *Herbie Mann*, *Cannonball Adderley*, *Dave Brubeck*...



*Stan Getz, Joao Gilberto y Astrud Gilberto*

No obstante, fue de nuevo **Stan Getz** el que consiguió dinero rápido cuando en 1963 grabó con **Jobim** y el guitarrista **Joao Gilberto** entre otras sambas y bossa novas “The Girl From Ipanema”. Esta canción la iba a cantar Joao Gilberto con su voz delicada, pero querían grabarla en inglés y Gilberto sólo sabía cantar en portugués. Como la única persona que se encontraba en el estudio (como espectadora) capaz de cantar en inglés era su mujer, Astrud, aunque con una voz tan limitada y entrecortada que era más adecuada para cantar solamente en la ducha, probaron con ella pidiéndole que cantara con la máxima delicadeza. Su nombre ni siquiera figuraba en el disco, al principio, pero los programadores de radio y operadores de máquinas de discos se encapricharon de la canción (y la voz) que llegó al Top 5 en Estados Unidos en el verano de 1964 y ganó el Grammy al mejor single del año.

Realmente fue el *cool* el que terminó convertido en *bossa nova*, cuyo gran potencial comercial se conservó hasta mediados de los 60, época en la que Stan Getz ya exploraba otros campos.

Sin embargo después ha habido otras asociaciones interesantes de la música brasileña con el jazz como la del percusionista **Airto Moreira** con **Chick Corea** y **Flora Purim** o las del también percusionista **Nana Vasconcelos** con el saxofonista **Jan Garbarek**. El jazzman de los noventa más implicado en los sonidos brasileños ha sido **Pat Metheny**.



*Stan Getz y Astrud Gilberto*

## 10.- LA GENERACIÓN POST-HARD BOP de los 80 (Los Jóvenes Leones)

Como decían *Duke Ellington* y *Miles Davis* el término “jazz” había sobrevivido a su propósito para describir una música que había llegado a ser muy diversa. Tanto es así que cada vez resulta más difícil añadir algo nuevo al ya colorido vocabulario del jazz. Sin embargo el número de innovadores siempre ha sido bastante pequeño en comparación con la abundancia de grandes maestros interpretativos en cada instrumento. Así pues el poder de la expresión individual y el modo en que se interpreta la música deben permanecer como elementos cruciales para que el jazz continúe su supervivencia bajo una forma reconocible.

A principios de los 80 comenzó a darse a conocer una nueva generación de músicos de jazz acústicos que *se basaban en la tradición*. Esta tradición no implicaba una restauración nota por nota de un tiempo pasado, sino que se trataba de un organismo vivo. Se autodenominaron “*conservadores de la llama*” y se dedicaron a la pureza musical y al mantenimiento de una moral elevada técnica y artísticamente hablando. Las drogas y el comportamiento antisocial no entraban en su agenda.

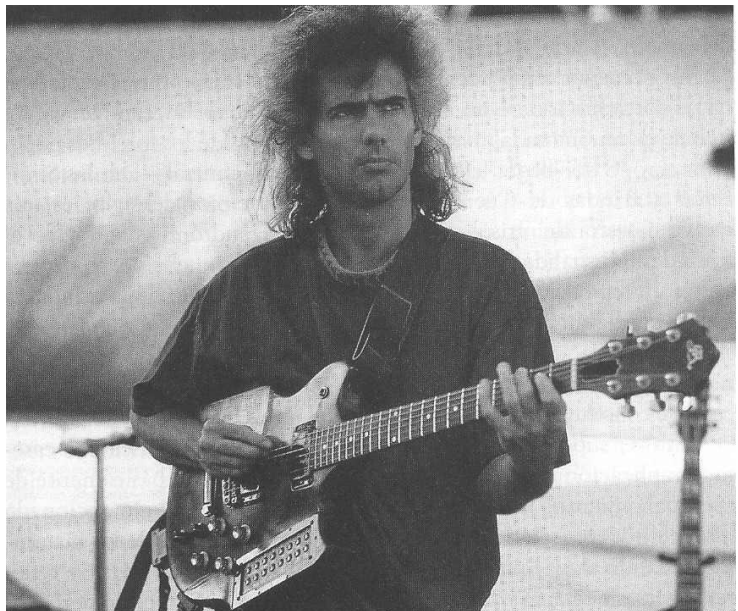
El líder de su generación fue el trompetista **WYNTON MARSALIS** tras su aparición con los **Jazz Messengers** de **Art Blakey** en 1980 con tan solo 19 años. Después llegaría su hermano **Brandford**, saxofonista de veinte años.

Otros miembros de esta generación post-hard bop son: **Roy Hargrove** (trompeta), **Kenny Garret** (saxo alto), **Joe Lovano**, **David Sánchez** (saxo tenor), **Eric Reed**, **Danilo Pérez**, **Geri Allen** (piano), **Marvin “Smitty”** (batería)...

Tachados de conservadurismo, es cierto que en los últimos tiempos se ha producido una notable falta de artistas verdaderamente originales, quizás con la excepción del guitarrista **Pat Metheny** que se encuentra igual de cómodo con David Bowie que con Ornette Coleman.



Wynton Marsalis: clásico y virtuoso.



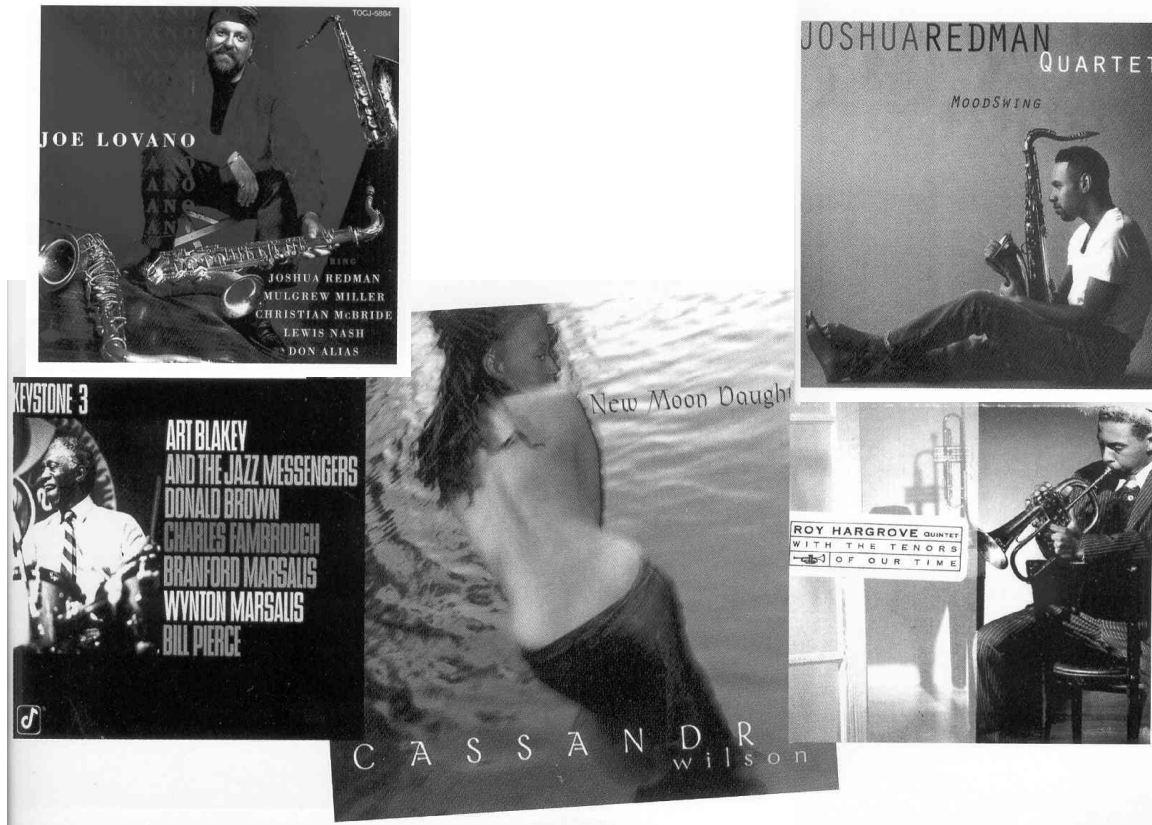
Pat Metheny

Wynton Marsalis

El guitarrista **Wes Montgomery** ha inspirado a la mayor parte de guitarristas actuales (**George Benson**, **Stanley Jordan**...), **John Coltrane** a los saxofonistas, **Bill Evans** a pianistas como **Keith Jarrett** y **Michel Petrucciani**...

En este ambiente en el que las influencias pueden inhibir tanto como inspirar, es a través del poder de la interpretación como sobresalen voces identificables como las de **MICHEL PETRUCCIANI** (piano) o **Joshua Redman** (saxo).

Muchos son los que piensan que la próxima renovación del jazz sólo puede venir de la mano de las mujeres: de cantantes como **Cassandra Wilson**, **Dianne Reeves** y **Rachelle Ferrell** o pianistas como **Geri Allen**.



## 11.- ACID JAZZ (años 90)

*Acid Jazz* ha sido un nombre poco apropiado para este movimiento desde el principio, ya que carece de verdaderos vínculos musicales con el “boom” del *acid house* del que deliberadamente tomó el nombre. Tampoco era jazz en el sentido en que los críticos convencionales lo habrían reconocido durante las décadas precedentes. Sin embargo este nuevo género ha revitalizado el jazz, además de introducir a esta generación y a las futuras en la idea del jazz como una fuerza orgánica, viva y en desarrollo, en la que los músicos jóvenes, pinchadiscos y promotores debían participar.

Sin embargo el acid jazz es mucho más que eso: la perfecta mezcla de ritmos urbanos de hip hop para los pies y melodías basadas en el jazz clásico. Es el antídoto musical definitivo para los desconcertantes años noventa: confortante con su frecuente uso de fórmulas estándar (estructuras, melodías, acordes...) pero vital y desafiante en su energía exultante y su diversidad.

- Las raíces están a principios de los ochenta cuando músicos que como rechazo al conservadurismo de la generación post-hard bop, formaron el colectivo **M-Base** (*Steve Coleman, Graham Haynes, Gary Thomas, Greg Osby, Cassandra Willson*...) y se lanzaron a la calle en busca de los últimos ritmos de hip hop (rap con influencias funk y electrónicas tocado con un bajo muy fuerte) y funk sobre los que construir originales líneas melódicas de jazz sobre todo con instrumentos de viento. **M-Base** actualizó la mezcla de jazz y funk devolviendo al jazz su estatus anterior a la II G.M. de música de baile. De todas formas esta línea más dura que el acid jazz, más afroamericana y en realidad más cercana al hard bop (en ella ha participado *Branford Marsalis*) continua vigente combinando rap, funk, soul, jazz y bases de disc-jockey con representantes como **Guru** y su proyecto “Jazzmataz”.

Varias circunstancias favorecieron el nacimiento del Acid Jazz.. A principios de los ochenta muchos jóvenes del movimiento neorromántico (“New Romantics” como *Sade*) aspiraban a una sofisticación falsa (después de los extremos desagradables del punk), de manera que se pusieron de moda sonidos tipo *bossa nova*, *chachachá*... y los cócteles. Pero esta música carecía de la crudeza necesaria para reflejar la agitación cultural de una sociedad cambiante por lo que fue más una moda que algo natural.

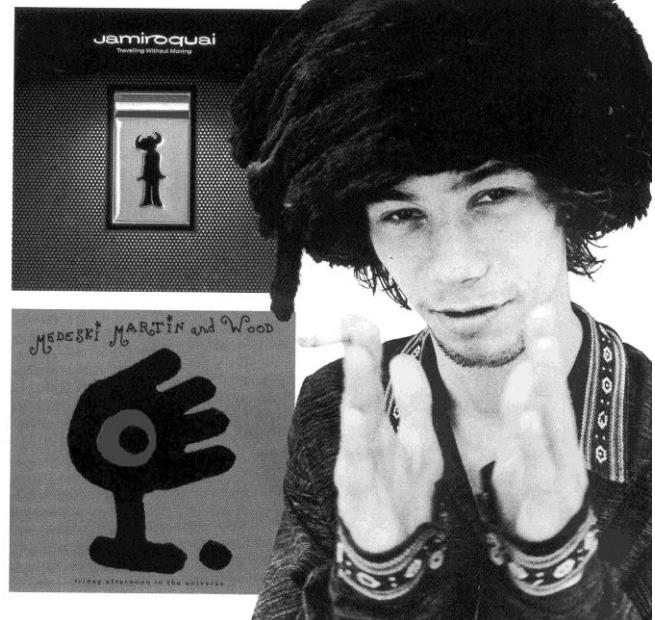
Por otro lado la principal revista de música británica editó tres casetes de clásicos de jazz que tuvieron un éxito de ventas sin precedentes empapando a muchos jóvenes del mejor jazz. Estos se convirtieron en buena parte de la audiencia de las giras de *Miles Davis*, *Herbie Hancock*, *Art Blakey*... por el Reino Unido.

Algunos de los mejores pinchadiscos de rap de Londres comenzaron a programar joyas del soul con influencias de jazz e incluso se montaron locales nocturnos en los que, con un fondo funk, se mezclaba soul, hard bop, jazz brasileño, afrocubano, modal...

De esta forma cuando en el verano de 1988 los 120 compases por minuto del acid house de Chicago entraron por primera vez en las salas de baile británicas el pinchadiscos *Gilles Peterson* formó una compañía de discos que pretendía reflejar este nuevo eclecticismo funky: Acid Jazz. El nombre por un lado era provocativo, por su relación con las drogas ácidas, para atraer a los jóvenes de diversas tribus (jazzers, mods, hip hop funkees...) por ese glamour de ilegalidad, y por otro definía los últimos y mejores sonidos underground. Grabaron y reeditaron material de veteranos como el organista **James Taylor** o **The Jazz Renegades**, así como trabajos de numerosos recién llegados, ya que algo que había aparecido casi como un juego, se convirtió en un género al que las revistas empezaban a prestar mucha atención.

Algunos de estos artistas nuevos son: **Galliano**, cuyo tema “Frederick Lies Still”, fue el primer disco, y éxito, de la compañía, **US3** con su jazz soul teñido de pop y rap, los **BRAND NEW HEAVIES**, **Icognito**, **The Young Disciple**... y **JAMIROQUAI**, que a la postre ha resultado ser el grupo de más éxito.

Estos grupos no tardaron en triunfar en Estados Unidos. De manera que a través del acid jazz británico el jazz vuelve al continente donde se originó como una forma de música viva y vibrante, un modo de vida que se siente, se experimenta y se baila.



*Jamiroquai*

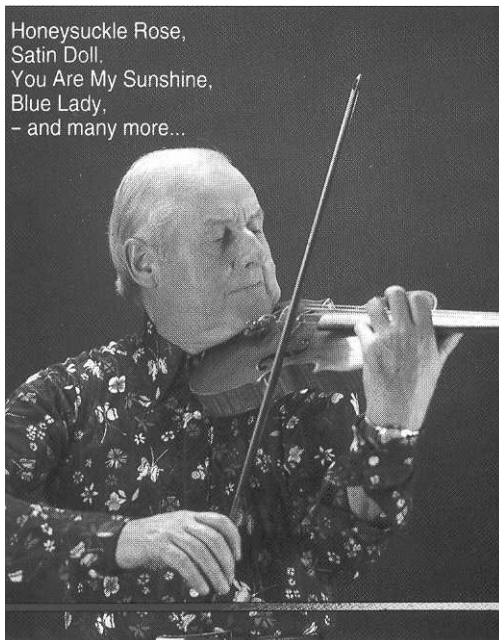
## 12.- EUROPA

Aunque el jazz es un movimiento musical típicamente americano, en Europa surgieron y surgen, cada día más, escuelas jazzísticas que merecen atención.

Desde que una orquesta de jazz visitó por primera vez el viejo continente en 1917 los músicos de jazz de color veían claro que más que en cualquier otro lugar del mundo, en Europa los negros no estaban sujetos a la intolerancia racial y no tenían un estatus de ciudadanos de segunda. Por esta razón y por la mente más abierta de los europeos a las novedades... las giras de jazzmen por Europa fueron frecuentes, influyendo en los músicos europeos, y algunos llegaron a establecerse especialmente en París.

La mayor exportación de Francia al mundo del jazz fue el **Quintette Du Hot Club Du France**, con el virtuoso del violín **Stephane Grapelli** y la maestría única del guitarrista gitano belga **DJANGO REINHARDT** que debido a un incendio en la caravana en que vivía cuando tenía dieciocho años perdió el dedo anular y el meñique de la mano izquierda. Su estilo todavía resulta relevante casi 70 años después.

En la generación posthard-bop ha destacado el pianista **MICHEL PETRUCCIANI** debido a su sorprendente técnica, su lirismo, su sonido inconfundible y un irónico sentido del humor muy personal.



*Stephane Grapelli*



*Django Reinhardt*

Gran Bretaña por su parte vio truncada desde 1935 hasta 1956 la influencia americana en su panorama jazzístico, desarrollado a finales de los años 20, porque el sindicato de músicos británico prohibió a los músicos americanos trabajar en Gran Bretaña como una medida autoprotectora. Aunque hubo alguna estratagema para saltarse la prohibición (actuar como artistas de variedades, tocar en bases militares americanas...) apenas pudo darse el intercambio de ideas musicales. De este modo, cada vez que había un concierto importante de jazz en Europa se llenaban de público inglés, incluso se llegaron a fletar vuelos charter. A pesar de todo el estilo bebop creó escuela en Gran Bretaña y hay que recordar el resurgimiento que tuvo el jazz tradicional a finales de los años 50.

De todas formas la corriente que más se va a desarrollar en Europa va a ser la vanguardia, ya que este concepto resultaba más accesible en el viejo continente, donde el arte radical y anárquico formaba parte de la cultura desde hacía mucho tiempo. Así pues, las nuevas libertades en el jazz fueron asumidas por una amplia variedad de artistas.

El saxofonista alemán **Peter Brotmann** protagonizó el acontecimiento más libre de restricciones en la historia de la música en su disco "Machine Gun" (mayo del 68) grabado en el sótano de una vieja fábrica de munición.

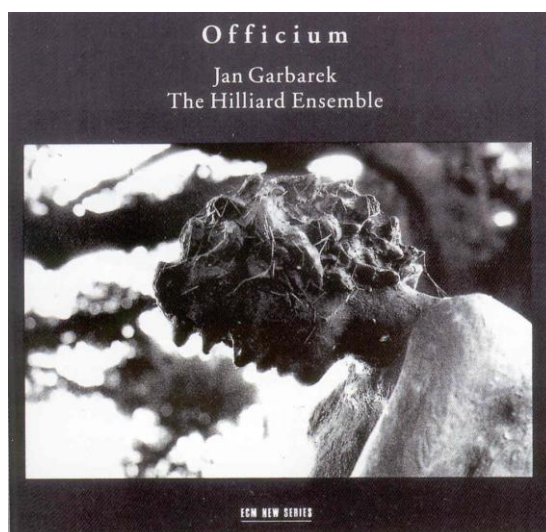
El también saxofonista **Evan Parker**, se halla igualmente alejado de modelos establecidos y su forma de tocar parece sobrenatural ya que gracias a su respiración circular (inspirar a la vez que expirar) puede realizar solos ininterrumpidos de media hora. Verlo en directo puede convertirse en una experiencia demoledora.

Además del concepto de la improvisación completamente libre, el free jazz europeo introdujo en muchos casos elementos de las tradiciones musicales folklóricas locales. Este es el caso del saxofonista **JAN GARBAREK**. Seguidor de Coltrane durante su etapa adolescente, aunque ha explorado muchos entornos para desarrollar sus ideas (cuartetos vocales renacentistas, músicos orientales y africanos...) su música casi mística, debe mucho a su interés por las raíces más antiguas de la música y las canciones noruegas, lo que le confiere a su jazz un timbre especial que se encuentra anclado en el pasado (del mismo modo que la música de Ornette Coleman enlaza con el antiguo blues de Texas).

De este modo el jazz se ha convertido en la música del mundo y hay más ejemplos que corroboran esta afirmación como el francés **Michel Portal** ha fusionado el jazz con la música africana.

Precisamente en África surgen importantes figuras del jazz: el percusionista **Olatunji** y el saxofonista **Fela Kuti** en Nigeria, el saxofonista **Manu Dibango** en Camerún, el teclista **Mike Gibbs** de Zimbawe, el pianista **Abdullah Ibrahim** de Sudáfrica...

Otra importante fusión, girando la vista hacia Oriente, es la que han llevado a cabo **John McLaughlin** y **Joe Zawinul** con la música de la India y con músicos como *Ravi Shankar* (sitar), *L. Subramaniam* (violín) y *Trilok Gurtu* (percusión).



## 13.- ESPAÑA

España ha tenido y tiene actualmente varios nombres interesantes dentro del jazz: han destacado los catalanes **TETE MONTOLIU**, **Jordi Sabatés** y **Toti Soler**, junto al navarro **PEDRO ITURRALDE**. Cada uno sigue estilos diferentes. Casi todos componen, improvisan o interpretan a los jazzmen americanos: *Thelonius Monk, Duke Ellington, Milt Jackson, Thad Jones*, etc. **Montoliu** era un excelente pianista, ciego, sin nada que envidiar a sus compañeros norteamericanos. Actualmente tenemos una nueva generación de músicos jóvenes cuya labor más destacada es la consolidación del flamenco jazz.

### EL FLAMENCO JAZZ

Aunque muchos músicos extranjero se han adentrado en el flamenco para expresarse (*Miles Davis* en “Sketches of Spain”, donde hay una magnífica soleá y una versión del Concierto de Aranjuez, *Chic Corea* en “Spain”, *John Coltrane* con “Olé”...) y algunos españoles lo han hecho de forma esporádica (*Pedro Iturralde* en 1967, *Paco de Lucía* en “Flamenco Jazz”) no fueron más que primeras piedras en un edificio que ha tardado más de treinta años en definirse de forma natural, precisa y sólida. En realidad la fusión entre el flamenco y el jazz era inevitable, ya que al fin y al cabo el jazz flamenco es el cruce lógico entre dos culturas que tienen muchos puntos en común.

Una nueva generación de músicos es la que ha conseguido establecer el maridaje definitivo entre el feeling del jazz y el duende flamenco, siendo capaces de expresarse cada uno de una forma personal: **Paco de Lucía**, **Tomatito** y **Gerardo Núñez** (guitarristas), **Jorge Pardo** (saxo), **Carles Benavent** (bajo), **Tino Di Geraldo** (batería), **CHANO DOMÍNGUEZ** (piano)... Este último quizás sea el que exhibe con mayor naturalidad y sencillez un sonido propio en el que la expresión del jazz y el palpito del flamenco se funden en un solo cuerpo.

La madurez de estos músicos, con la seguridad en sí mismos que han ido adquiriendo alejándolos de titubeos, y el acercamiento a un público joven que no ve esta música como una herejía, sino todo lo contrario, nos permite creer que España puede acuñar un jazz con denominación de origen propia.





## 14.- EL BLUES: UN CANTO A LA VIDA

Abordemos ahora el tema de los blues; merece la pena conocer mejor sus estilos y las voces que lo han convertido en un género musical único, irreplicable. Como ya dijimos al principio, los blues existían mucho antes que el jazz, y, cuando éste inició su desarrollo, los blues formaron parte integrante del mismo: eran canciones cantadas por los negros americanos, primero en el campo **-blues rurales-**, luego en la ciudad **-blues urbanos-**. Ambos cantan la vida personal de las gentes. Sus problemas, el amor y el desamor, al héroe y al proscrito, la muerte, el dolor, la rabia y la soledad. Pero, eso sí, con ironía, con humor, con un cierto distanciamiento. Seguramente para demostrar que la vida no derrotará a nadie que cante, sobre todo si el que canta se toma a broma sus calamidades. Este tipo de blues se conoce como *blues folklórico* o *arcaico* y aunque apareció a principios de siglo se fueron estableciendo poco a poco los esquemas rítmicos y armónicos propios del blues. Un importante representante de este tipo de blues, ya en los años 30, es **ROBERT JOHNSON**, desconocido en vida casi por completo pero revalorizado a partir de los años 60 gracias a la publicación de una antología de sus discos. Artistas como **Elmor James** o los **Rolling Stones** han triunfado con versiones de sus blues.



El blues está presente en todos los estilos y épocas de jazz, en el de Nueva Orleans, en la época de los grandes solistas, también junto al swing, entre los jazzmen del bop, del cool y, cómo no, del free-jazz. Lo que ocurre es que, mientras los instrumentistas, compositores, arreglistas y solistas de fama se convierten rápidamente en estrellas, los cantantes de blues permanecen, por lo general, en un discreto anonimato. Sólo unos cuantos nombres lograron el magnetismo suficiente para romper fronteras y ser conocidos en el mundo entero: **Ray Charles, Mahalia Jackson, Ella Fitzgerald, Billie Holiday...** Ellos suenan como grandes cantantes de jazz. Pero detrás de estas estrellas existen otros muchos *singers* que han revalorizado y mantenido el género. Uno de los más hermosos en la vida musical norteamericana.

**¿Por qué se llamaron blues a aquellas primeras canciones de los esclavos negros?** Por el uso de las *notas blues*, es decir, de los bemoles de la tercera y séptima notas de la escala mayor. El secreto está en sumergir la voz en ellas bajando un cuarto o medio tono. Esto produce un sonido agradablemente disonante, característico también de la música de jazz.

Diremos que cuando un instrumentista interpreta un solo de blues, utiliza los bemoles de la tercera y séptima notas de la escala, del mismo modo que lo hacen los cantantes. Es una verdadera prueba de fuego, porque hay que poner en el empeño no sólo una altísima habilidad técnica, sino también sonido y sentimiento.

## a) PRIMEROS REPRESENTANTES

### MAHALIA JACKSON: CANTAR AL SEÑOR

Los cánticos del Evangelio, que los negros escuchaban en las iglesias, les inspiraron emotivas alabanzas a Dios. En esta misma línea, **MAHALIA JACKSON** ha dedicado su vida musical a cantar alabanzas al Señor, a pedirle cosas y a darle gracias. Es la mejor representante de los espirituales negros. Su voz ondulada se sumerge en el angustiado grito de las notas blues.

El *gospel* -forma moderna del espirituales- es más vitalista, más alegre y más jazzístico que dichos espirituales. Pero tanto uno como otro tienen swing, y son bellísimas canciones religiosas.

### BESSIE SMITH: LAS PENAS CON BLUES SON MENOS

Fue la indiscutible *emperatriz del blues* durante los años veinte. Grabó unos 160 ó 170 discos, de los que se vendieron unos diez millones.

**BESSIE SMITH** inició su carrera con un grupo de *minstrels* -cantantes cómicos que se tiznaban la cara para imitar a los negros-. Un día, por casualidad, la escuchó **Ma Rainey** -la madre del blues- y se la llevó con ella. Tuvo unos principios modestos, pero un día, **Frank Walter** se dio cuenta de la magia que había en su voz y la contrató para grabar su primer disco: "*Down hearted blues*". El éxito fue fulgurante.

Su voz tenía una dureza y una aspereza que la hacían inigualable. Luego estaba ese toque de profunda pena que suavizaba las más duras letras. Esas cualidades de su voz la convirtieron en la antorcha musical de un pueblo que habla sufrido esclavitud y seguía sufriendo discriminación.

"*Me llegaba a lo más profundo en cuanto comenzaba a cantar* -confesó un día Louis Armstrong-. *Tenía música en su alma, sentía todo lo que cantaba. La sinceridad en su música era una inspiración*".

**Bessie Smith** murió de accidente de coche, después de serle negado el ingreso en un hospital para blancos.



*Bessie Smith*



*Billie Holiday*

## BILLIE HOLIDAY: UNA VOZ ELEGANTE

La fascinación de **BILLIE HOLIDAY** residía en que, cantase lo que cantase parecía interpretar siempre un auténtico blues, jazz puro. Su voz, totalmente distinta a la de las cantantes clásicas de blues, era elegante, dúctil, refinada. Dicen los entendidos que poseía a flexibilidad del saxofón tenor de **Lester Young**. Lo curioso de esta afirmación es que **Billie** poseía esta cualidad mucho antes de conocer a **Lester** y de escuchar el sonido bellissimo de su instrumento.

Cuando se habla de **Billie Holiday** hay que tener en cuenta no lo que cantaba, sino cómo lo cantaba. Varios ejemplos confirman esta opinión. En 1935 grabó una canción tan superficial y mala como “*What a little moonlight can do*”. El resultado fue una verdadera obra de arte. ¿Por qué? Por su maravilloso fraseo, por la concepción que ella tenía de las canciones. Todas, aun las del tipo *songs* -comerciales-, tenían un magnífico tratamiento y adquirirían en su voz la cualidad de blues.

Sus mejores grabaciones fueron las realizadas en los años treinta, con **Teddy Wilson** y **Lester Young**. Su tema preferido fue “*Strange fruit*”, la canción de la extraña fruta que pende de un árbol: un negro linchado y colgado.

La cantaba con la misma frialdad que si describiera un cuadro, pero la emoción que sabía imprimir a cada frase convirtieron el tema en un símbolo musical de la protesta contra la discriminación racial.

## ELLA FITZGERALD: MAESTRA DEL SCAT

El *scat* -¿recuerdan?- fue el estilo que inventó Louis Armstrong el día en que se le cayó al suelo el texto que debía cantar en una grabación. Louis, ni corto ni perezoso, improvisó letras, quejidos, murmullos, frases abstractas, y lo que empezó siendo una salida de emergencia terminó convirtiéndose en un estilo jazzístico lleno de gracia y de improvisación. Pues bien, la mejor *scat-vocal*, y una de las mayores cantantes de jazz moderno, tiene un nombre inolvidable: **ELLA FITZGERALD**. Fue, también, maravillosa intérprete de las baladas de los grandes compositores **Cole Porter**, **Irving Berlin**, **Jerome Kern** y **George Gershwin**.

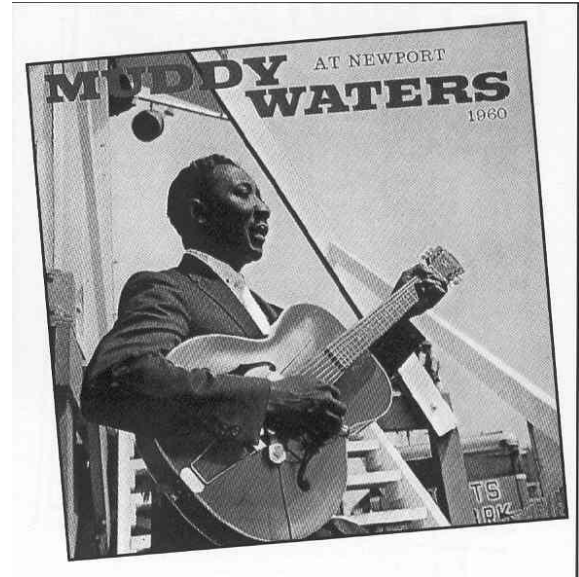
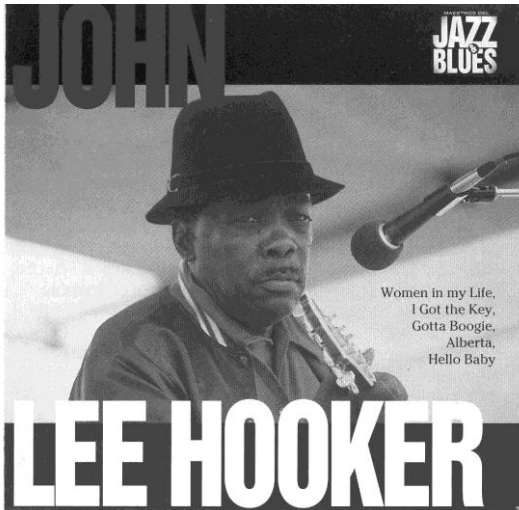
Sus temas, cantados por la **Fitzgerald**, pertenecen ya a los documentos musicales de los Estados Unidos. **Ella Fitzgerald**, cuya sencillez y sinceridad no lograron abatir ni el éxito ni los años, logró fascinar a las masas con su voz. Mike Butcher, crítico inglés de jazz, dijo en una ocasión: “*Su secreto es un dominio increíble de la técnica vocal. Si alguien coge media docena de discos de Ella y encuentra algún error, en cuanto a técnica vocal o estilo, será el crítico más crítico de todos los críticos del mundo*”.



**RAY CHARLES** es otro de los mejores cantantes de blues, aunque su capacidad musical le sitúe en distintos frentes dentro del jazz (blues, gospel...) y fuera de él (country). Toca el piano y dirige orquestas, pero su trabajo en favor de los blues ha sido notable, sobre todo el ejecutado durante los años cincuenta. Eso le ha convertido en el hombre que más hizo porque los blues volvieran a penetrar en la conciencia de los norteamericanos.

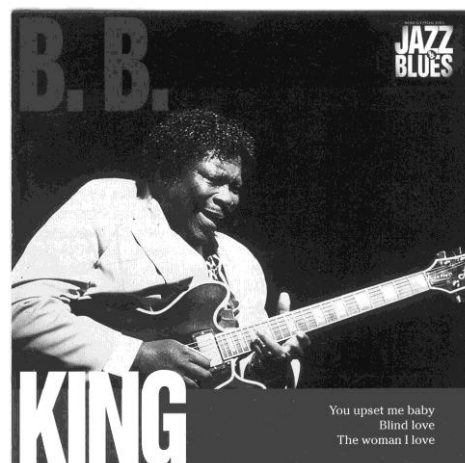
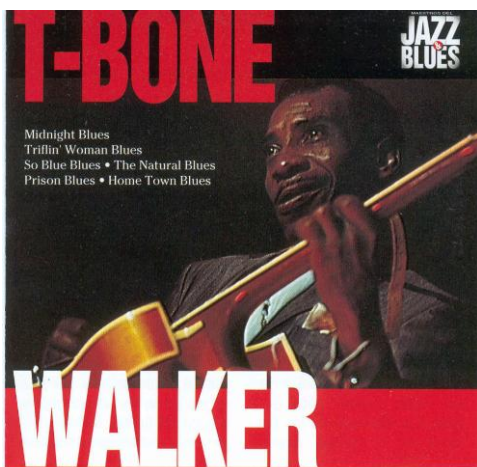
## b) HERMANOS DEL BLUES 1955-65

El los años posteriores a la II G.M. tanto el jazz como el blues experimentaron innovaciones: el jazz sustituyendo las big bands (muy caras de mantener) por pequeños grupos que se decantaron por la técnica y el virtuosismo (bebop) y el blues haciendo uso de la tecnología en desarrollo y electrificando sus guitarras. A finales de los 40 **Muddy Waters** resucitó el blues con un sonido emotivo y misterioso realzado por una amplificación cruda pero efectiva que distorsionaba el sonido de la guitarra. **John Lee Hooker** combinó este dramatismo con unos ritmos turbulentos más urbanos contribuyendo decisivamente al nacimiento del **Rhythm and Blues**.



De todas formas, el sonido más innovador del blues de postguerra fue el de la guitarra de “**T- Bone**” **Walker**, que tuvo importantes seguidores como **B.B. King**.

A medida que el negocio musical se desarrollaba debido a la prosperidad de la postguerra, algunos de estos músicos trabajaron con grandes orquestas.



En la segunda mitad de los cincuenta iban apareciendo nuevos músicos de blues, pero las audiencias jóvenes negras cambiaban el blues (y sus connotaciones negativas) por la postura más positiva que representaba la música soul. De manera que a principios de los años 60 parecía que el blues caía en picado.

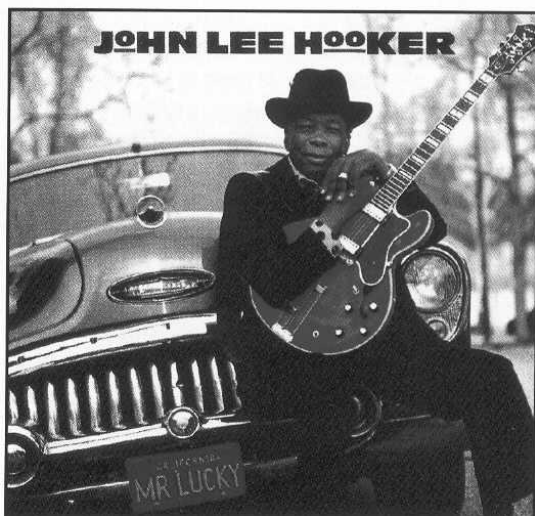
Sin embargo, fue entonces cuando el blues llamó la atención de muchos jóvenes británicos (alternativos) que veían en él la pureza y sinceridad que no encontraban en las canciones comerciales de éxito. Bluesmen como **Alexis Korner** y **John Mayall** primero y grupos como **The Rolling Stones**, los **Yardbirds**, **Cream** (con **Eric Clapton**)... después, fomentaron un interés creciente por lo que ya denominaban rhythm and blues, del que lógicamente se beneficiaron los bluesmen americanos, que parecían destinados al olvido, llegando a actuar muchas veces con sus jóvenes admiradores.

## b) EL BLUES HOY

Aunque este interés cayó en declive a mediados de los 60, fue entonces cuando músicos como **Jimi Hendrix** utilizaron el blues como trampolín hacia la psicodelia.

Durante los 70 y 80 los músicos de blues –tanto blancos como negros- tuvieron que luchar mucho para ser reconocidos. Esta lucha tuvo sus frutos ya en los 90 con álbumes exitosos como “The Healer”, entre otros, de **John Lee Hooker** (que desde entonces lo llamaron para hacer anuncios desde vaqueros hasta tratamientos para el corazón, o el “Unplugged” de **Eric Clapton**).

Los anuncios con canciones blues de fondo también han contribuido al resurgimiento del género, tan reconocido hoy en día que la dirección general de correos de Estados Unidos ha realizado una serie de sellos en los que aparecen muchos de los músicos de blues más importantes.



## INSTRUMENTOS DEL JAZZ, SU PAPEL, SUS INTERPRETES

- **La TROMPETA:** rey de los instrumentos del jazz. Buddy Bolden, King Oliver, Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Bix Beiderbecke, Harry Edison, Miles Davis, Ornette Coleman.
- **El TROMBON:** instrumento rítmico y armónico. Kid Ory, Jack Teagarden, Benny Morton, Jay Jay Johnson, Bill Harris, Benny Green, Bob Enevoldsen, Jimmy Cleveland.
- **El CLARINETE:** símbolo de la complacencia. Esplendor en la era del swing. Alphonse Picou, Johnny Dodds, Sidney Bechet, Benny Goodman, Edmond Hall, Jimmy Giutre, Tony Scott.
- **El SAXOFON:** fuerza expresiva de la trompeta y agilidad del clarinete. Hay saxofones desde el soprano hasta el bajo, pasando por el contralto, tenor y barítono. Sidney Bechet, Johnny Hodges, Frankie Trumbauer, Charlie Parker, Lee Konitz, Paul Desmond, Herb Geller, Ornette Coleman, Coleman Hawkins, Arnett Cobb, Buddy Tate, Paul Gonsalves, Lester Young, Stan Getz, John Coltrane, Johnny Griffin, Gerry Mulligan, Gil Melle.
- **El VIBRAFONO:** instrumento rítmico con posibilidades melódicas. Lionel Hampton, Milt Jackson, Red Norvo, Teddy Charles, Cal Tjader, Eddie Costa, Lew Winchester, Mike Mariani.
- **El PIANO:** ritmo y armonía. Art Tatum, Bud Powell, Jelly Roll Morton, Scott Joplin, James P. Johnson, Duke Ellington, Fats Waller, Count Basie, Sam Price, Mary Lou Williams, Lennie Tristano, Ray Charles, Cecil Taylor, Thelonius Monk, Keith Jarrett, Dave Brubeck, Erroll Garner.
- **La GUITARRA:** instrumento rítmico y de acompañamiento armónico. Charlie Christian, Johnny D. Cyr, Everett Barksdale, Teddy Bunn, Eddie Lang, Django Reinhardt, Laurindo Almeida, Charlie Byrd, Kenny Burrell.
- **El CONTRABAJO:** espina dorsal de un conjunto de jazz. Proporciona una base armónica y tiene un papel rítmico. Jimmy Blanton, Paul Chambers, Oscar Pettiford, Ray Brown, Charlie Mingus, John Kirby, Walter Page, Slam Stewart, Bob Haggart.
- **La BATERIA:** crea el espacio en que la música «ocurre». Ordena el ritmo. Baby Dodds, Tony Spargo, Ben Pollack, Ray Bauduc, Gene Krupa, Dave Tough, Chich Webb, Big Sid, Lionel Hampton, Jo Jones, Max Roach, Art Blakey, Buddy Rich, Osie Johnson, Chico Hamilton.

En los últimos años se han ido agregando instrumentos que no eran tradicionales del jazz, como el corno de caza, el violín, la flauta, el acordeón, la armónica, arpa, órgano y otros aparatos electrónicos que encierran grandes posibilidades.

## La evolución del jazz

Así como un concierto no es igual en la época clásica que en la romántica, el jazz ha ido reflejando los distintos estados de ánimo de cada época: *La alegría del ragtime corresponde a los años anteriores a la Primera Guerra Mundial; el estilo Chicago expresa la intranquilidad de los años 20; el swing materializa, con sus grandes orquestas, una estandarización de la vida en los años de la Depresión; el be-bop capta la tensión de los años 40; el cool expresa la resignación de unos hombres que saben que les amenaza la bomba H; el hard-bop, de finales de los 50 y comienzos de los 60, acusa la protesta, la dureza y la insatisfacción contra la discriminación racial. Los 60 traen el free. Naturalmente esta clasificación no suele complacer a los músicos de jazz, quienes afirman que elaborar una historia del jazz es matar su propio espíritu.*

«El jazz –aseguran– vive y muere con su vitalidad, y todo lo que está vivo, cambia.»

<p><b>1</b> <i>Variantes corales de signo religioso durante la guerra de Secesión (1863).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Blues y spirituals, canciones de trabajo.</li> </ul>	<p><b>4</b> <i>Gran Depresión (1930-1940).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Los blancos explotan, comercialmente, los hallazgos del jazz.</li> <li>• Chicago Style.</li> </ul>
<p><b>2</b> <i>Primeros conjuntos instrumentales: Nueva Orleans (1900-1920).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Empleo de fórmulas sincopadas y armónicas elementales.</li> <li>• Original Disieland Jazz Band y King Oliver.</li> </ul>	<p><b>5</b> <i>Aparece el be-bop (1940-1950).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Charlie Parker.</li> </ul>
<p><b>3</b> <i>Aparecen Louis Armstrong y Duke Ellington (1920-1930).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Se enriquecen las posibilidades de los instrumentos.</li> <li>• Sección rítmica –percusión– mucho más imaginativa.</li> </ul>	<p><b>6</b> <i>Jazz moderno (a partir de 1950).</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cool-jazz: Lee Kontiz, Lennie Tristano y Gerry Mulligan (blancos).</li> <li>• Ampliación del cool-jazz: Miles Davis, Sonny Rollins, John Coltrane.</li> <li>• Free-jazz: Ornette Coleman, Cecil Taylor, Charlie Mingus.</li> </ul>

## PEQUEÑA HISTORIA DEL BLUES

- **Blues** (canciones rurales y urbanas): **Bessie Smith.**
- **Spirituals y gospel** (canciones religiosas): **Mahalia Jackson.**
- **Songs** (baladas y canciones comerciales, pero con las características propias del jazz): **Billie Holiday, Ella Fitzgerald.**

## LA IMPROVISACION: UN “DUENDE”

¿Qué puede decirse de la improvisación, ese componente fascinante de la música creada por los negros de Norteamérica? Para Joachim E. Berendt, la improvisación tiene seis condiciones:

- 1.- Lo improvisado sólo puede reproducirlo quien lo ha producido. Nadie más.
- 2.- Una reimprovisación es tan legítima como una improvisación.
- 3.- Lo improvisado y lo reimprovisado son expresión personal de la situación de quien improvisa o reimprovisa.
- 4.- Para la improvisación en el jazz deben juntarse el improvisador, el compositor y el intérprete en una sola persona.
- 5.- En cuanto que el *arreglista* pertenece a la condición anterior, su función se distingue exclusivamente por su técnica y por su oficio de la del intérprete que compone improvisadamente: el arreglista escribe - también cuando lo hace para otros- a partir de la experiencia de la interpretación de una composición improvisada.
- 6.- La improvisación, en el sentido de las condiciones 1ª a 5ª, es indispensable en la música de jazz; la improvisación en el sentido de una completa falta de preparación y de una espontaneidad ilimitada puede darse, pero no es imprescindible.

## EL JAZZ, ¿TIENE FUTURO?

Esta pregunta que ahora nos hacemos nosotros se la han hecho ya los críticos musicales, los historiadores, los propios intérpretes. ¿Estará el jazz agotando sus posibilidades, como los pozos de petróleo? ¿Hay que ser pesimistas? No, porque el arte nunca agota sus recursos. Y el jazz tampoco lo hará si mantiene vivos sus elementos esenciales, que se encuentran en la improvisación y se descubren de manera inconsciente. Hay que confiar en los frutos de los últimos estilos jazzísticos, en las influencias de la música sinfónica, en las posibilidades técnicas, en la aportación de nuevos instrumentos no relacionados con el jazz, en el propio hecho musical.

El jazz es algo vivo, en constante evolución. Lo dijimos al principio. Lo han dicho los músicos, los propios creadores de jazz.

Hay un fenómeno interesante y esperanzador, la música sinfónica observa y toma para sí parte de los elementos esenciales del jazz. El jazz, a su vez, estudia la estructura de la **música clásica** y toma de ella lo que puede renovarlo, vitalizarlo, ensancharlo. Quizá, algún día, como apunta *Miguel Sáenz*, no haya sino **Música**. Música con mayúscula. El jazz formará parte de esa **música** con sus hermosas y estimulantes cualidades: la improvisación, el swing, la creatividad, el individualismo, abierto a todas las buenas ideas de las demás músicas. Utilizará todos los recursos sonoros y todas las posibilidades que ofrezca la electrónica.

Esperemos confiados. Podemos llevarnos una sorpresa. Los aficionados al jazz debemos estar siempre en actitud de espera, con el deseo renovado. A fin de cuentas, el jazz es un *arte auténtico*, y el arte, lo vemos cada día, sigue vivo. Es una explosión de vitalidad.