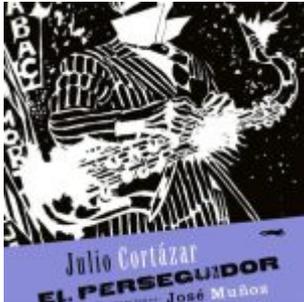


# Persiguiendo al pájaro

## [Artículo de jazz] Por Carlos Lara



Parece que no hay nada más oportuno que los aniversarios de todo tipo para que nos acordemos de alguien. Cuando estos pasan se dejan de exaltar las bondades o las maldades, aunque de estas se suele hablar poco por un respeto mal entendido. Nunca lo entenderé. Si hay que hablar mal de alguien se hace y punto. Pero sobre todo se resalta la obra, la huella dejada. Sea en la música, la literatura, en el cine u otras facetas de la vida.

La huella de Charlie Parker es una impregnación en el tiempo que nos paraliza y nos hace sentirnos vivos. Es como el relámpago que precede al trueno. Nos recuerda que todo está en la naturaleza.

A Charlie Parker hay que recordarlo siempre, al igual que a cientos de pioneros que fueron creando pieza a pieza, escalón a escalón, la arquitectura sonora del jazz. De dónde salían la fuerza, la inspiración y la aceleración, cualidades que llevaron a Charlie Parker a ser el origen de un nuevo estilo, junto a Dizzy Gillespie. Un universo creativo que ponía los pelos de punta, que salió de Kansas City para influir en generaciones de músicos que a partir de entonces tuvieron a

Parker como su faro.

El escritor Julio Cortázar se inspiró en la figura de Charlie Parker para su cuento “El Perseguidor”, que se encuentra en el libro *Las armas secretas*. Johnny Carter un virtuoso del jazz cuya vida transcurre persiguiendo sombras, en medio de la lucidez y la autodestrucción. Un retrato de los últimos años del saxofonista. Escrito en 1959, el mismo año que se grabó *Kind of Blue*. Casi nada.

Texto: © Carlos Lara, 2020

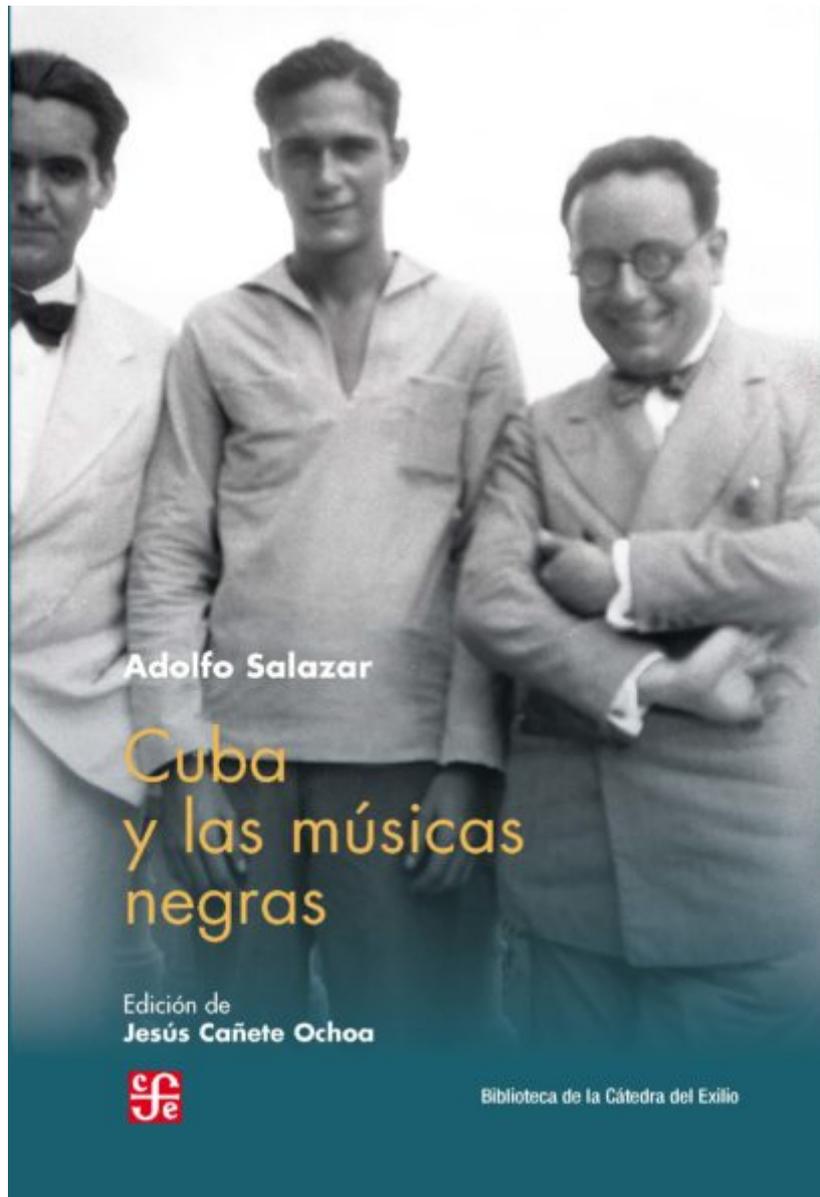
Ilustra el texto la portada del cómic *El perseguidor* de Julio Cortázar con ilustraciones de José Muñoz.

---

**Cuba y las músicas negras  
(Adolfo Salazar. Fondo de  
Cultura Económica, Madrid,  
2017) + Dos artículos  
relacionados con el jazz en  
1927. Por Julián Ruesga Bono  
[Libro]**



Por Julián Ruesga Bono.



**Adolfo Salazar Roiz** (Madrid, 1890 – Ciudad de México, 1958), compositor, musicógrafo, historiador y crítico musical, quizás el más relevante de la primera mitad del siglo XX en España. Integrante de la Generación del 27, fue también uno de los primeros críticos españoles en interesarse por las músicas afroamericanas y en señalar la presencia del jazz en la música académica de su tiempo.

En 2017, la editorial Fondo de Cultura Económica publicó el libro, *Cuba y las músicas negras*, una recopilación de artículos escritos por Adolfo Salazar, entre 1925 y 1954, en España, Cuba y México, relativos a las músicas afroamericanas. Publicamos dos artículos presentes en el libro que tratan del jazz de la época, segunda mitad de la década de 1920.

Concretamente escritos en 1927 y publicados en Madrid por el diario *El Sol*. Ambos artículos son escritos a raíz de la publicación en Francia del libro, *Le jazz*, del crítico musical André Coeuroy y el antropólogo André Schaeffner, el primer libro, o uno de ellos, publicado sobre jazz. Salazar fue muy crítico con las versiones edulcoradas de las *jazz-band* europeas de baile: “El llamado *jazz-band* en Europa es, como los *hoteles-palaces*, un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, no sé si buena o de medio pelo”.

En la introducción del libro, Jesús Cañete Ochoa, responsable de la edición, comenta que, “hay críticas pegadas a la actualidad que proceden en su mayor parte de *El Sol* (en este diario publicó la serie de catorce artículos que ofrecen una panorámica sobre la música cubana inédita hasta ese momento) y textos de análisis musical sobre el movimiento *afrocubanista* y, más concretamente, de la obra del compositor cubano Alejandro García Caturla”. También señala, Cañete, la importancia del autor, “La obra crítica y ensayística de Adolfo Salazar es una fuente indispensable para conocer las diferentes corrientes estéticas que se dan cita en la creación musical durante la primera mitad del siglo XX. En sus escritos Salazar deja testimonio de la incorporación de las melodías y los ritmos *negros* a la llamada música culta, así como del nacimiento del *jazz* y de la aparición de la *rumba* y el *son* cubanos, que fueron fundamentales para que surgiera el llamado movimiento afrocubano en la música de concierto cubana.”

El interés de Salazar por las músicas de raíces negras se acrecentará tras su estancia en Cuba entre los meses de mayo y junio de 1930, una experiencia que comparte con Federico García Lorca, gran amigo del autor y que lo acompaña por unas semanas en La Habana camino de Nueva York. Su estancia le permite conocer la música popular cubana y ser testigo presencial de la aparición del movimiento afrocubano en la música clásica de aquel país. A partir de ese momento, Salazar

se convertirá en un difusor de la música cubana y escribirá tanto sobre el *son* y la *rumba* cubanos, como sobre los diferentes compositores que incorporan los ritmos negros a sus obras: Pedro Sanjuán, Amadeo Roldan y, sobre todo, Alejandro García Caturla. Según Cañete Ochoa, la obra de Salazar será clave para el escritor y musicólogo Alejo Carpentier, que encontrará en ella un modelo para ejercer la crítica musical.

Asimismo, su trabajo crítico será fundamental para la divulgación en España y México de las investigaciones realizadas por el antropólogo Fernando Ortiz sobre la presencia negra en la cultura cubana. Entre los textos que el libro reúne destacan también varias reseñas críticas de los ensayos etnográficos del antropólogo cubano que tratan sobre la música y el folclore afrocubanos: *La clave xilofónica de la música cubana (ensayo etnográfico)*, de 1935; *La africanía de la música folklórica de Cuba*, de 1950; *Los bailes y el teatro de los negros en el folclore de Cuba*, de 1951; y la referida a su principal obra etnomusicológica, *Los instrumentos de la música afrocubana*, publicada en cinco volúmenes entre 1952 y 1955 en Cuba.

En el libro también se incluyen las dos entrevistas que concedió Salazar recién llegado a Cuba en su segundo viaje a la Isla, en 1937, durante la Guerra Civil española, así como los tres artículos que, sobre su estancia cubana en 1930 y sobre García Lorca fueron publicados en 1938 por la revista cubana *Carteles*.

Adolfo Salazar fue uno de los muchos españoles exiliados en México después de la Guerra Civil. Falleció el 27 de septiembre de 1958 en Ciudad de México, cuando estaba a punto de cumplir dos décadas de exilio.

Tomajazz: © Julián Ruesga Bono, 2019

**La epidemia del jazz-band. Origen y expansión. Un libro de A. Coeuroy y A. Schaeffner. I** (*El Sol*, Madrid, 28 de julio de

1927)

En mi reseña anterior sobre la colección de artículos reunidos por Darius Milhaud bajo el título de *Eludes* hacía mención de uno de ellos, donde el joven compositor francés hablaba de los *jazz-band* que oyó en Nueva York en 1922 y sobre los primeros efectos que esa clase de música causó en Francia desde su aparición, el año mismo del armisticio. Mauricio Ravel, Stravinsky, Schmitt, Roussel, los "Seis", respondieron inmediatamente a la llamada que esta música de fuerte colorido exótico hacía a unas sensibilidades excesivamente cultivadas y cansadas por la tremenda tensión de cuatro años de guerra. Claudio Debussy acababa de morir, pero en varias páginas para piano había testimoniado su interés para lo que fue en Europa el primer aviso de la llegada de las bandas de *jazz-*, esto es: el *cake-walk*, la sincopación y la música de los *minstrels* londinenses.

Apenas llegó a Francia el primer atisbo de lo que era la música para *jazz-band* comenzó a despertarse en ese país, y enseguida en toda Europa, un verdadero frenesí, que, bajo el nombre recién importado, arrambló con no importa qué clase de música, sometida a arbitrarias dislocaciones y en cuyo acompañamiento figuraban toda clase de instrumentos ruidosos que se encontraron a mano. Pronto llegó a comprenderse que todo lo interesante que traía la aportación negroamericana se convertía en Europa en una inmunda cacofonía sin gracia ni interés.

Comenzaron a escribirse artículos protestando contra esta irrupción de salvajismo, y más artículos en defensa del *jazz-band* verdadero, intentando ponerlo a salvo de su creciente prostitución. Una literatura que ya es considerable nació, limitada en la mayoría de los casos a artículos de periódicos y revistas. En Nueva York, en París, y más recientemente en Viena y Berlín, los periódicos musicales o los *magazines*, en general, comenzaron una nueva sección. Unos se dedicaban simplemente a la controversia; en general, los neoyorquinos

eran los enemigos declarados de una moda que procedía de lo que ellos consideran su clase social más despreciable: el negro; algo semejante a lo que hubiera pasado entre ciertos escritores españoles si la música gitana o el *cante jondo* hubiesen llegado a causar una sensación europea de semejante intensidad. Otra clase de artículos era de índole histórica, y comenzaron a explicar las costumbres musicales de los negros americanos y, por extensión, su origen africano. Muy interesante, esta clase de trabajos tiene un defecto capital, que consiste en que los estudios hechos sobre la música negroafricana apenas tienen aplicación más que por conjeturas en la música de los negros de América; es decir, de los Estados Unidos, porque, en cambio, apenas se habla de la de los negros del Brasil, tan interesante como la de los del Norte (Milhaud, que ha vivido algunos años en Río de Janeiro, ha tomado algunos ritmos y giros de los negros brasileños; pero no ha hecho, que yo sepa, ningún estudio concreto sobre la música indígena). Los estudios referentes a la música de los negros norteamericanos están mucho más desarrollados, y hay libros excelentes, entre los que yo destaco el de Krehbiel; pero apenas tienen relación directa con la música de *jazz-band*, por una razón que diré después. A su vez, y salvo el autor mencionado, son pocos los articulistas que estudian una influencia importantísima en la música de los negros antillanos y los del sudeste de los Estados Unidos; esto es, la influencia de la música europea, particularmente francesa y española. Precisamente, el estudio de la música americana en general tiene para nosotros un interés tan grande por este motivo.

La influencia de la música religiosa protestante, importada en los Estados Unidos por los anglosajones, está mejor estudiada, simplemente porque es más fácil de observar, pues, siendo de más próxima fecha, se conserva respecto a la música indígena en un estado que los químicos llamarían de "disolución", no de "combinación", como las más antiguas francoespañolas. Estos elementos europeos son fáciles de discernir, al paso que las

reliquias puramente racialmente negroafricanas son difícilísimas de aislar. Algunos estudios alemanes son, con el citado de Krehbiel, lo mejor que existe sobre este punto, tan interesante, que se auxilia con la observación de los fenómenos filológicos, uno de los cuales, el instinto negro de "comerse" sílabas, de arrastrar otras, es el origen (o es un fenómeno similar) de la sincopación típica, base de las músicas negroides llegadas a Europa con los nombres de *cake-walk*, *rag-time* (*rages* exactamente eso: rasgar, hacer tiras, llevar un jirón de un compás a otro, que es lo que parece hacer la síncopa), etc.

Para no dilatar excesivamente este artículo, me remito a otros publicados en este mismo periódico con ocasión de la visita del tenor negro Roland Hayes y del quinteto de cantantes del mismo color enviados por la Universidad negra de Fisk (el Fisk Jubilee Quintet).

Tan pronto esta clase de estudios, más o menos concretos, cesa, hay que dar un salto si se quiere ir a parar al *jazz-band*. En resumen: nada positivo se conoce respecto a su origen exacto como tal. Los negros americanos se reúnen a cantar una especie de salmos que ellos llaman *espirituales*. Esta es la parte protestante más reciente. Ellos, a su vez, cantaban desde tiempos remotos sus "cantos de las plantaciones", *coon-songs*, etc. Aquellos son de una polifonía sencilla; estos otros, monódicos, con un acompañamiento *sui generis* en donde está concentrada toda la gracia de la cuestión. Esos acompañamientos, notables por ciertas armonías intuitivas y por su particularidad rítmica, concentran ya todo el "color" de esa música y lo prestan a los *espirituales* en menor cantidad, pero como única causa de interés. Aficionados a reunirse en grupos para proceder a cantar de esta manera, fue fácil a los pastores protestantes reunirlos para cantar sus salmos, que los negros reprodujeron enseguida a su gusto y según su candorosa psicología. Solamente la letra de los *espirituales* inventados por ellos es ya encantadora. Esta

ocupación es muy probable que fuese considerada por los negros como una charla. Se reunirían *pourjaser* (*jaser*, en francés, lengua que los negros del sur, de Luisiana, Tennessee, Misisipi y otros Estados practican tanto o más que el inglés, significa no solo "charlar", "hablar sin ton ni son", sino también "declarar un secreto", "confesar algo íntimo", acción que es propia de los *espirituales*). Según Krehbiel nos informa, muchos términos franceses se convierten a la conjugación inglesa por los negros de esas regiones de un modo característico, también observado en otros países. Por ejemplo: "Yo (*moi*) comienzo a estar cansado (*las*)", está traducido al *patuá* negro por "*Mo comance lasse*". *Las*, cansado, o *lasse*, cansada, se convierte en el verbo negro, de conjugación inglesa, *to lasse*, cansarse. Del mismo modo: "Creo que debemos volver" (*retourner*) se convierten "*Mo eré tan non touring*", frase en la cual hay ya dos anglicismos: el *tan* (*than*) por *que* y el verbo *tourner* convertido en el gerundio negroide *tourning*. Así, por este estilo, se dice en la frontera mexicana con los Estados Unidos:

"Dame la basqueta, que voy a la marqueta" (*baskeí*, cesta; *market*, el mercado. *Marquetar* o *marquetear* es, pues, ir de compras al mercado). De un modo semejante, *jasser* francés, pudo convertirse en *tojas*, o *tojasse*, o *to jazz*. Una reunión de gentes (*band*) reunida *para jazz-*, se llamaría, pues, una *jazz-band*. El primero de quien yo tengo noticia que ha emitido semejante hipótesis, pero sin justificarla, ha sido Irwing Scherke, el crítico de la edición parisiense de la *Chicago Tribune*, en marzo de 1926.

También, el año último, André Schaeffner publicó en *Le Menestrel* una serie de "Notas sobre la música de los afroamericanos", y meses después, André Coeuroy publicaba en *L'Art vivant* un amplio artículo sobre el *jazz* en general. Ambos escritores unen hoy sus observaciones y publican en la colección sobre música moderna, que dirige el segundo de los dos escritores antedichos en las ediciones Claude Aveline, un

bello volumen que lleva ese título, *Le Jazz*, y sobre el cual voy a hacer enseguida algunas observaciones.

A título complementario diré hoy solamente que los primeros trabajos que sobre esta interesante cuestión, al margen de la música contemporánea, citan esos escritores en su bibliografía son un artículo de Emilio Vuillermoz, titulado "*Rag-time y Jazz-Band*" publicado, según creo, en *Le Tempsy* recogido en un libro en 1923; otro de Marión Bauer, en la *Revue Musicale*, en abril de 1924, y los de Darius Milhaud de 1924 y 1925. De este año es el número que la revista vienesa *Musikblätter des Anbruch* dedica a esta música semisalvaje y a la par ultracivilizada. Se ve, pues, que tal literatura es en extremo reciente. No así las primeras narraciones que sobre la música negra hicieron los viajeros europeos en 1604, durante todo ese siglo y el siguiente, abundantemente, hasta los estudios recientes (1911) de Cari Stumpf, los más importantes sobre la materia y que, curiosamente, no citan los autores del volumen en cuestión.

**La epidemia del *jazz-band*. De la manigua al "gran hotel". Un libro de A. Coeuroy y A. Schaeffner. II (El Sol, Madrid, 6 de agosto de 1927)**

Esa dualidad que indicaba en el artículo anterior, propia al *jazz-band*, de ser semisalvaje y a la par ultracivilizado, es lo que causa la radical separación que en los escritores sobre este género de música existe cuando del simple estudio de la música negra, africana o americana, pasan a hablar propiamente del *jazz-band*

La verdad consiste en que el *jazz-band* y sobre todo lo que en Europa se considera como *jazz-band* apenas tiene que ver con la música negra auténtica más que por cierto aire o parentesco, producido, más que nada, por el instinto de los negros de sincopar toda clase de música que cae en sus oídos o en sus manos, tan hábiles para todo género de acrobacias. Tanto es así, que mucha música de la que se escucha en los *jazz-band* es

europaea y aun anterior a la importación de las bandas de *jazz*, sometida sencillamente a la deformación sistemática en que los *jazz-bandistas* de última hora convierten el instinto sincopante del negro. El llamado *jazz-band* en Europa es, como los *hoteles-palaces*, un producto neoyorquino traducido al esperanto de costumbres de la sociedad internacional, no sé si buena o de medio pelo. Producto de "gran hotel", basado en negro, del mismo modo que su inmediato antecesor, los *tziganes* eran otro producto de la industria hotelera, basado en el gitanismo húngaro. Uno y otro tienen muy poco que ver con sus modelos primitivos; pero, a su vez, estos modelos primitivos es lo único que tiene un interés real, al paso que sus mixtificaciones no tienen más que diferentes matices dentro de lo insulso o de lo desagradable.

Recién importado en Francia, el *jazz-band* conservaba aún algo de su virginidad primitiva, porque no provenía aún del gran hotel neoyorquino, donde estaba incubándose la mixtificación. En 1921 aún bastaban a Wiener y a Vanee Lowry un piano y un saxofón o un banjo para representar toda la música de ese tipo. Bien es verdad que esos músicos tocaban en un "bar". Para pasar al "gran hotel" sería menester injerir en la composición de la banda todo elemento disparate que pudiera reunirse. El equívoco proviene, según Coeuroy y Schaeffner, de un solista de la Syncopated Orchestra, de Nueva York, el negro Buddy, que hacía una porción de malabarismos con los *traps* o instrumentos de percusión, lo cual hizo creer que podían entrar en la composición de la banda instrumentos absurdos, como *claxons*, cascabeles, bocinas, sirenas, etcétera, convirtiendo el *jazz-band* en un heteróclito ciempiés.

La dosificación de los instrumentos en el *jazz-band* es materia muy delicada que solo resolvieron bien los *jazz-bandistas* auténticos, como Paul Whiteman, que no es ya negro, u otros padres de la criatura, como Irving Berlin, que es un ruso americanizado. Ambos detalles son dignos de atención porque muestran el camino que iba a seguir el *jazz*, o sea su

europización a partir de un punto de arranque negro. En efecto: si se analiza la mayoría de la música de los *jazz-bands* actuales, tanto en América como en Europa, aun los que pasan por legítimos, se verá que no tienen ya más contacto con su origen primitivo que la sincopación negra y la afición de estos por algunos instrumentos de percusión, cosa fácilmente comprensible entre pobres gentes ineducadas, y que es fenómeno corriente en varias regiones de Europa, en España inclusive. Otro detalle: el *glissando*, reminiscencia negra de los antiguos portamentos vocales europeos (existentes, por ejemplo, en el *cante jondo*, dentro de lo popular; en las canciones rusas y ruso-orientales, etc.), ha pasado en el *jazz-band* a los instrumentos *a coulisse*, como el trombón de varas, tan característicamente empleado por ellos, mientras que el piano, empleado *esencialmente* como instrumento de percusión y por su capacidad de hacer *glissandos*, es, a la vez, el hermano gemelo del *zimbabón* de los *tziganes* y de los primitivos xilófonos, encontrados por todo el continente africano bajo el nombre de balafones, marimbas, amadindas y con otros nombres. Yo he tenido ocasión de ver de cerca algunos instrumentos de este tipo en los Museos de Etnografía de Berlín y Leipzig. Su forma más evolucionada consiste en el aditamento de resonadores. Los más primitivos carecen de ellos, tanto en el África Oriental como en el Occidental; pero en el Camerún existen con resonadores, y bajo el nombre de marimbas, con que han pasado a la América del Sur, pero no a la del Norte, donde los que se emplean son del tipo más elemental.

Este instrumento, y quizá alguna forma de tambor<sup>1</sup>, es, casi seguro, lo único que el negro importado en América se llevó consigo en la memoria desde el África Occidental, de donde se le arrancó por negreros españoles y franceses principalmente, al mismo tiempo quizá que ciertos jirones de idioma y supersticiones que perviven en América, tales como el vudú, cuya exacta significación han perdido ya los negros actuales, sin que parezca ser otra cosa más que una ceremonia de

encantación de serpientes.

Del hecho de que los negros americanos no conozcan más que instrumentos de percusión de probable origen africano no se deduce rigurosamente que la predisposición rítmica sea un privilegio de los negros. Es general a todas las razas primitivas, como puede comprenderse, y aun la síncopa parece existir no solo en África, sino en Oceanía, así como los *portamenti*. Los negros americanos presentan un mayor cultivo de esas particularidades nativas. Es curioso observar que los instrumentos de cuerda, que existen en todo el África Oriental y en algunos sitios del centro, van desapareciendo conforme se sigue la línea del suroeste, hasta desaparecer más al norte, quedando separadas esas civilizaciones primitivas de la gran civilización marroquí por el desierto. Las viejas civilizaciones fulbes y fellas también los practicaban en el Sudán, mas, parece ser, lejos de la costa. Los instrumentos de aire, de caña o de otra índole, con resonadores y sin ellos, son también conocidos en toda África. Coeuroy y Schaeffner dedican varios capítulos de su libro a la descripción de tambores, según testimonio de antiguos viajeros; a la del balafón o xilófono primitivo y al moderno banjo, en el cual, la manera de pulsarlo, percutiendo en sus cuerdas con los dedos, es un claro rastro ancestral.

No menos significativo es en el banjo la cuerda que cae fuera del mástil, como en algunas viejas tiorbas y laudes, y que siendo la cuerda más aguda de tono, sirve en los negros para introducir notas entre los acentos del compás, es decir, a contratiempo, práctica usada por los tamborileros indígenas (y por muchos españoles) al dar con el palillo en el aro del tambor a contratiempo, semilla de la síncopa famosa.

Por abundante y enrevesado que sea el tejido sonoro en un *jazz-band* moderno, está construido todo él sobre un fundamento diatónico y consonante puramente europeo<sup>2</sup>. De quedar en esa música alguna reminiscencia de las escalas defectivas negras,

su empleo es exclusivamente melódico, jamás armónico, hasta el punto de que siendo la subdominante una de las notas que faltan en alguna de esas escalas, es, en cambio, corrientísima la cadencia plagal en los *espirituales*. Sobre esa base firme que el gran tambor lleva con su ritmo o con el pie, los músicos negros, habilísimos instrumentistas, “improvisan constantemente” una *particella* concordante con el total polifónico; pero enriquecida por todo género de adornos. Idéntico procedimiento es el de los *tziganes* austrohúngaros, que, como en el *jazz-band* llegaban a veces a cantar o a emitir sonidos vocales. Los negros añadieron los guturales, modelo que sirvió, más o menos exactamente, para las particularidades que distinguen al *jazz-band*. Esa costumbre de improvisar dentro de un plan prefijado es de antigua fecha en Europa. Antes que se hiciesen famosos los *tziganes*, Burney, en pleno siglo XVIII, comentaba prácticas análogas en los polacos, cuya influencia popular en la música de arte de la Europa central es menos conocida de lo que merece. La armonización improvisada e intuitiva a varias voces es corriente también en el norte y noroeste de España, donde precisamente se llama “hacer la segunda” (voz) a esta práctica, lo mismo que entre los negros americanos, según dicen los autores del libro que comento. En el castellano medioeval, “sotar” quiere decir exactamente esto; es decir, hacer la voz que va por debajo (so, sub, sota).

Por su parte, la ornamentación de una parte escrita en esqueleto, por decirlo así, fue práctica general en Europa, así como la improvisación, hasta muy entrado el siglo XIX.

Puede, pues, decirse que, en líneas generales, lo que hace el *jazz-band* es traducir o fermentar, merced a levaduras negras, viejas prácticas europeas. En síntesis estaba ya contenido en nuestras graciosas *murgas gaditanas*, llenas, como las canciones y danzas andaluzas del lado del Atlántico, de influencias antillanas. (El *garrotín*, como música y danza, es claramente antillano, copiando incluso posturas y muecas

típicas de los negros, y ahora cultivadas en el *chárleston*, transformación viejísima nacida en las pequeñas Antillas en el siglo XVI del *branle* francés, y luego extendida en Florida y Carolina, de cuya costa es puerto Chárleston).

Cuando el *jazz-band* llegó a Europa, Stravinsky acababa de abrir con *La consagración de la primavera* una enorme puerta a cualquier clase de música capaz de renovar nuestro viejo y cansado sistema rítmico. La escritura sincopada, por otra parte, está ya presente de un modo inequívoco en *Petrushka*, que es de 1911. La novedad que como color instrumental y, sobre todo, como ritmo introducía el *jazz* prendió en los músicos europeos, ávidos de renovación, como en la yesca.

El libro de Coeuroy y Schaeffner termina con una encuesta, que tendrá valor documental, acerca de lo que músicos y críticos opinaron sobre si el *jazz* era o no música. Naturalmente, se pronunciaron en sentido positivo; pero como pocos conocían en qué consistía su estructura y su constitución íntima, no pudieron contestar más que vaguedades. De cualquier modo, el breve y turbulento reinado del *jazz* en Europa será uno de los episodios más interesantes de la época musical que nació al día siguiente de la Paz de Versalles.<sup>3</sup>

## Notas

<sup>1</sup> Cierta forma de tambor en Guinea tiene el nombre de *tabalo*. En Valencia se llama *tabalet* al tamboril (castellano antiguo, "atabal"; árabe, *tabl*; plural, *albal*). Una especie de pandero indio se llama *tabl* o *tabla*.

<sup>2</sup> Las armonías más interesantes se encuentran en los *blues*, pero los "atrevimientos" armónicos de mucha música de *jazz* provienen de Europa, y no al revés.

<sup>3</sup> Tratado por el que se dio final a la Primera Guerra Mundial.



Febrero 1989

N.º 93 / 500 ptas.

# Revista de Occidente



## JAZZ

CLIFFORD GEERTZ: ESCRIBIR LA ANTROPOLOGÍA

MARIANO ANTOLÍN RATO: *Un viaje sin plano* • ANTONIO MUÑOZ MOLINA: *El jazz y la ficción* • GONZALO ABRIL: *El efecto jazz* • ILDEFONSO RODRÍGUEZ: *El sonido de un símbolo* • EBBE TRABERG: *Nica o el sueño de Nica* • JOSÉ RAMÓN RUBIO: *Disquisición de un manidico* • JAVIER DE CAMBRA: *El arte que borbotea en la marmita* • CLIFFORD GEERTZ: *Estar aquí. ¿De qué vida se trata al fin y al cabo?* • ENRIQUE LYNCH: *Travesía cartesiana* • GUSTAVO DOMÍNGUEZ: *Diez poemas* • FERNANDO G. DELGADO: *Ciertas personas*

Viñeta: Pedro Arjona

Vale la pena retomar y celebrar este número de **Revista de Occidente** dedicado al jazz. Desde que **José Ortega y Gasset** la fundara en 1923, *Revista de Occidente*, ha sido una publicación interesada en las corrientes más innovadoras del pensamiento y la creación artística y literaria de Europa y América; además, ha sido un importante catalizador y difusor de la cultura española en todo el mundo hispano. La revista inició su cuarta y actual etapa en 1980 y desde entonces se han publicado más de 400 números. En febrero de 1989, dedicó su número 93 al jazz.

El índice está compuesto por diferentes aproximaciones, tanto a la música como a la cultura jazz, escritas por autores españoles. “Un viaje sin plano” de **Mariano Antolín Rato**, “El

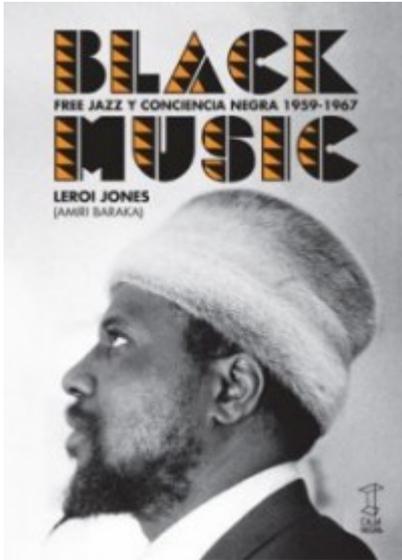
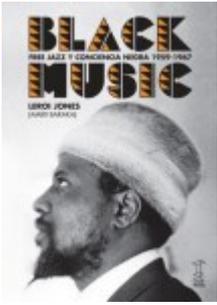
jazz y la ficción” escrito por **Antonio Muñoz Molina**, “El efecto jazz” firmado por **Gonzalo Abril**, “El sonido de un símbolo” de **Ildefonso Rodríguez**, “Nica o el sueño de Nica” por **Ebbe Traber**, “Disquisición de un maniático” de **José Ramón Rubio**, “El arte que borbotea en la marmita” por **Javier de Cambra**, y “Diez poemas” de **Gustavo Domínguez** –dedicados a diez músicos de jazz, más las ilustraciones de **Pedro Arjona**, completan el contenido del número dedicado al jazz. Además, el volumen contiene otros artículos, entre los que cabe destacar el ensayo de **Clifford Geertz**, “Estar aquí: ¿de qué vida se trata al fin y al cabo?”, páginas 85-108, sobre la construcción del texto etnográfico.

Como digo, volver a releer el monográfico casi treinta años después vale la pena. La perspectiva del tiempo en la inevitable comparación con el presente da para mucho. Una publicación singular, a tener en cuenta en la bibliografía histórica sobre el mundo del jazz en España. Unas observaciones lúcidas y atinadas sobre el jazz a finales de los años ochenta en nuestro país.

Seleccionado, disfrutado y diseccionado por © **Julián Ruesga Bono**, 2018

---

**Amiri Baraka: Un grande del jazz: John Coltrane (1963)**



“Un grande del jazz: John Coltrane” (1963)

Leroi Jones AKA Amiri Baraka

*Black Music. Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*

Caja Negra Editora

Traducción de Patricio Orellana

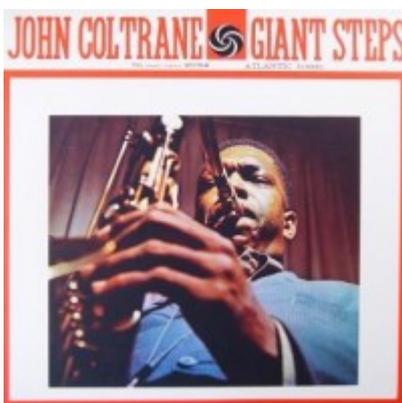
Publicado en 2014

© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

ISBN: 978-987-1622-24-5

“Un grande del jazz: John Coltrane (1963)” Reproducido con permiso de Caja Negra Editora.

Un grande del jazz: John Coltrane (1963)



Cuando se dice que un artista es “grande”, generalmente se trata del resultado de dos o quizás tres diferentes procesos. Uno de ellos se activa cuando el trabajo de tal artista asombra y deleita tanto a sus pares, o sea a otros artistas, que se ven movidos a aclamar inmediatamente su grandeza, y a hacer tanto ruido acerca de

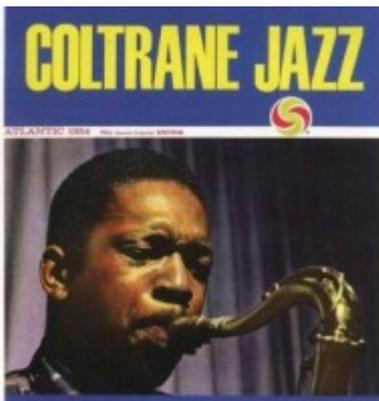
ella que profesores, críticos y hasta a veces el mismo público se despierta y logra subirse al tren antes que descarrile (por ejemplo James Joyce o Charlie Parker). El otro proceso se da

cuando el artista, a pesar de ser apreciado por su contemporáneos, es poco conocido por fuera del círculo en el que trabajó; sin embargo, años después logra ser "redescubierto" ya sea por una nueva generación de artistas o por algún investigador intrépido que por casualidad está "reevaluando" un período en particular (ejemplos serían Melville, Bunk Johnson, Ryder y quizás, desafortunadamente, Lucky Thompson).

Hay todavía otro modo de llegar a la "grandeza", y consiste en la improbable coincidencia de que el artista sea reconocido como grande por sus pares artistas, por los críticos y por el público, al mismo tiempo, y no solo durante su vida, sino incluso cuando está solamente empezando a probar su grandeza en concreto. Creo que John Coltrane encaja en esta última categoría; de hecho hay un consenso alrededor del hecho de que Coltrane era grande aun antes de haber hecho demasiado para probarlo. Recuerdo un joven vibrafonista que una vez, hace seis años, decía "John Coltrane es un genio", después de escuchar un solo de John en "Round About Midnight", con Miles Davis. Pero creo que esta trilogía de discos comprueba este temprano juicio emotivo de mi amigo de manera bastante impresionante. Coltrane es un gran hombre (como decía otro amigo recientemente, al escuchar a John en el Half Note: "Un gran hombre").

A decir verdad, no todos los profesores ni todo el público se ha rendido ante John aún. He escuchado a críticos bastante reputados, e incluso inteligentes, desestimar a John por motivos que a veces son extramusicales, y a veces poco racionales. Pero, en mi opinión, el peor ninguneo acerca de lo que John Coltrane está haciendo viene de aquellos que no pueden escuchar lo que está haciendo: de gente que puede o no ser bienintencionada e inteligente, pero que no escucha la música. Otra razón, sin embargo, por la cual gente que en general es responsable puede no ser capaz de escuchar a Coltrane proviene del simple hecho de que él es una figura

sumamente inclasificable, casi como de un poder alienígena, que se presenta en dos campos distintos y de algún modo antagonistas. John está de algún modo entre el llamado mainstream (que, amigos, ya no consiste más en los viejos señores del swing de los 30, que extrañamente todavía sobreviven; el mainstream son ahora los neo-boppers de los 50, los tradicionalistas de hoy) y aquellos músicos que he llamado de "avant-garde". John Coltrane no pertenece de hecho a ninguno de los grupos, pero tiene mucha fuerza en ambos. Muchos saxofonistas de la avant-garde están en deuda con John, y muchos de los nuevos tipos del mainstream se creen que ellos mismos son Coltrane. Su influencia se mueve en ambas direcciones, a veces de forma negativa (Benny Golson, Cliff Jordan, etc.), y a veces con buenos efectos (Wayne Shorter, Archie Shepp).



Es evidente que la transformación que logró Coltrane, por la que pasó de ser solamente un saxo tenor "hip" más a ocupar la posición de innovador clave en su instrumento, debe buscarse desde los inicios de sus primeras grabaciones para rastrear todos los cambios, resoluciones y transmutaciones que ha hecho en su abordaje del saxo y del jazz en general. De ese modo obtendremos una imagen más completa de qué fue lo que le ocurrió durante el tiempo que va desde sus días con Miles hasta el último disco con Atlantic, My Favorite Things. Es que incluso los mayores detractores de Coltrane estarán de acuerdo en que durante ese período pasaron muchas cosas, les guste o no. Pero yo creo que la trilogía, que comienza con el primer

disco para Atlantic, Giant Steps, sigue con Coltrane Jazz, y acaba con My Favorite Things, exhibe como en un microcosmos el desarrollo de Trane, que pasó de ser acompañante a innovador. Antes de la trilogía, y después de, por ejemplo, el disco para Columbia con Miles Davis, Milestones (el solo de "Straight, No Chaser"), se volvió cada vez más evidente para cualquiera que lo escuchara que Coltrane estaba definitivamente adentrándose en nuevas áreas de expresión en su propio instrumento. Ese solo, aun si en muchos sentidos era el solo más "torcido", y el peor concebido, que Coltrane había grabado hasta entonces, contenía de todos modos los pensamientos acerca de cómo tocar el saxo tenor después de Hawkins y Young que eran más frescos que los de cualquier otro saxofonista, con la probable excepción de Sonny Rollins. Esas masas tan notables de semicorcheas, ese concepto tan nuevo y articulado de emplear grupos enteros o clusters de notas disparadas rápidamente, como si insistieran en sugerir acordes más que en producir progresiones melódicas estrictas. Es decir: las notas que Trane usaba en un solo se volvían algo más que una sucesión de notas, en cualquier orden, orientadas a producir una melodía. Las notas iban tan rápido y con tantos subtonos, que adquirirían un efecto como si se tratara de un pianista que golpeará acordes a gran velocidad, pero articulando cada nota del acorde, y cada subtono, por separado. Era la cárcel de los cambios y de los acordes recurrentes lo que venía hundiendo a Ornette Coleman y a tantos otros en el aburrimiento, que tocan como si no prestaran atención a los acordes (lo cual por supuesto no es cierto). Pero la reacción de Coltrane ante el aporreo constante de los acordes y la estática y plana, aunque elegante, sección de ritmos, fue siempre tratar de tocar casi todas las notas del acorde por separado, al igual que los armónicos que se producían. El resultado fue descrito por ese motivo como una "sábana de sonidos" o a veces, más peyorativamente, como "escalas nada más".

Luego de "Straight, No Chaser", Trane empezó a darse cuenta de lo que estaba haciendo con exactitud. Pero muchas veces la

selva de acordes lo había hecho ponerse a correr con la esperanza de dar con eso mismo que él ya había descubierto pero que aún seguía intentando desarrollar. Lo escuché muchas veces durante ese período, justo después de que dejara a Monk. En una oportunidad tocó el comienzo de "Confirmation" una y otra vez, como veinte veces, y ese fue su solo. Era como si quisiera arrancar esa melodía y tocar los acordes como si cada uno fuera un reto improvisatorio en sí mismo. Y si bien esto era algo maravilloso de ver y de escuchar, también daba bastante miedo: era como ver a un hombre adulto aprendiendo a hablar... y creo que era justamente eso lo que estaba pasando.

La influencia de Thelonious Monk en Coltrane, o al menos los cambios que sufrió el estilo de John luego de trabajar largamente con el grupo de Monk en el Five Spot, no puede exagerarse. Monk, parece, le abrió la cabeza a Trane a posibilidades de variación rítmica y armónica que hasta entonces no había considerado. (Me sorprende, como uno de los peores crímenes de la historia discográfica reciente, que Bill Gauer no haya grabado nada de aquella música fantástica que Monk, Trane y Wilbur Ware hacían juntos aquel verano en el Five Spot. Gauer esperó hasta que Johnny Griffith reemplazó a Coltrane para empezar a grabar. Ah, bueno...) Antes de la trilogía, el mejor disco que grabó Coltrane fue, en mi opinión, Hard Driving Jazz, con Cecil Taylor. Por supuesto que no se deben desestimar los logros de performances específicas, como los solos de Trane en "Soft Lights and Sweet Music", "Russian Lullaby", "Blue Trane", "Slow Dance", y tantas otras, pero ningún solo anterior a la trilogía, con la excepción de "Straight, No Chaser", fue tan profético de lo que vendría después como los solos de "Double Clutchin'" y "Shifting Down", ambos de Hard Driving Jazz. De hecho, las ideas puestas en juego en estos solos, e incluso casi perfectamente articuladas, no fueron igualadas siquiera en los primeros dos discos de la trilogía. "Summertime", en My Favorite Things, es la verdadera resolución de esas ideas. Las largas líneas de "notas-acorde" y los estribillos extendidos de "Straight, No

Chaser" son solo los orígenes de lo que ocurre en "Shifting Down" y "Double Clutchin'". No solo emplea en ellos los mismos ataques, sino que también se encuentra ahí la primera emergencia de su interés por los armónicos, o al menos hay una cierta indicación de lo que pretende hacer con esa larga línea de "notas-acorde" tan espectacular.

En el disco Coltrane Jazz, Trane se enfrenta decididamente al problema de los armónicos. Se concentra en ellos en su totalidad, sacrificando incluso su "música de trompeta" (una vez alguien me dijo: "John hace música en una trompeta, no en el piano o la guitarra o la batería, pero en una trompeta que en realidad es un saxo tenor, y uno ve que él se dio cuenta y ni siquiera lo piensa como otra cosa. Bird sabía que tocaba un saxo alto, y nunca intentó tocarlo como si fuera otra cosa. Uno llega muy lejos cuando se da cuenta exactamente del instrumento que está tocando"), con tal de obtener los armónicos ajustados que buscaba. "Harmonique", para una aplicación estrictamente técnica, "Fifht House", para una aplicación musical. Y "Fifth House", porque se trata de una mejor aplicación musical, también presagia la conquista que consigue Trane en "Summertime" y "But Not for Me", en la cual el arrebatado de la línea de acordes parece por momentos estallar en cientos de notas diferentes, relacionadas no solo horizontal sino también verticalmente. La insistencia en armónicos que se destaca en Coltrane Jazz se integra de repente en la línea, y no solo se puede escuchar cada nota y cada subtono de un acorde, sino también cada una de esas notas desmenuzarse en semitonos y cuartos de tonos y volar en todas las direcciones.



Giant Steps, el primer disco de la trilogía, se ocupaba principalmente de ideas rítmicas. En "Naima", "Giant Steps", y "Spiral" John parecía estar buscando modos de proyectar su línea sobre estribillos enteros sin necesidad de repetir el ritmo básico del tema. Otra vez, este problema se resuelve de manera maravillosa en "Summertime" y "But Not for Me", y de la misma manera que propuso en "Double Clutchin'".

El tema que da título al último disco de la trilogía, My Favorite Things, es al menos un tour de force. Pero también es al mismo tiempo un comienzo. El uso del saxo soprano es claramente uno de los motivos por los cuales lo llamo un "comienzo", pero también lo es que John parezca, en su solo, haberse interesado por la melodía por primera vez: por ejemplo, parece volverse sobre aquel viejo problema del jazz de improvisar sobre una línea melódica simple y terriblemente estricta. La escala que se repite en "My Favorite Things" es tan simple que el único modo de salir de ella es elaborar algo sobre esa pequeña y tierna melodía. (Escuchen los fantásticos bordados de McCoy Tyner en esa escala y esa melodía, que a veces parece deshacerse en ejercicios cursis para piano, y por momentos saltar dos siglos y sonar como música rococó para cócteles, pero que contiene tanta invención y sutileza como cualquier solo de piano que se haya escuchado en los últimos años, con la excepción de Monk, Cecil Taylor y John Lewis.) Y el uso que hace Coltrane del soprano no solo libera a ese instrumento de la oscuridad que lo ha acosado desde Sidney Bechet (a pesar de los esfuerzos de Steve Lacey), sino que también abre un nuevo modo de expresión para John. El soprano, como dijo el hombre, es el soprano, igual que el tenor es el tenor, y las cosas que se pueden decir en cada instrumento son muy, muy diferentes. Entonces, si My Favorite Things es solo el comienzo de la historia entre Coltrane y este instrumento pequeño, solo debemos esperar a que aprenda a tocarlo.

“Summertime” es, en mi opinión, una razón para decir que John Coltrane es un gran saxofonista tenor, y probablemente podamos llamarlo en poco tiempo “un gran saxofonista soprano”. Estoy seguro de que hay mucha gente dispuesta a hacerlo ahora mismo, gracias a lo que demostró en *My Favorite Things*, y yo también estoy muy tentado de hacerlo.

© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

*Giant Steps* (Atlantic, 1311)

Coltrane, saxo tenor; Tommy Flanagan, piano; Wynton Kelly, piano en “Naima”; Paul Chambers, bajo; Art Taylor, batería; Jimmy Cobb, batería en “Naima”.

“Giant Steps”, “Cousin Mary”, “Countdown”, “Spiral”, “Syeeda’s Song Flute”, “Naima”, “Mr. P.C.”

*Coltrane Jazz* (Atlantic, 1354).

Coltrane, saxo tenor; Wynton Kelly, piano; Paul Chambers, bajo; Jimmy Cobb, batería. (En “Village Blues”: McCoy Tyner, piano; Steve Davis, bajo; Elvin Jones, batería).

“Little Old Lady”, “Village Blues”, “My Shinning Hour”, “Fifth House”, “Harmonique”, “Like Sonny”, “I’ll Wait and Pray”,

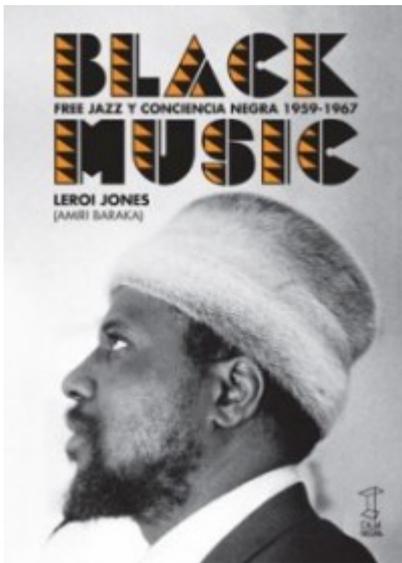
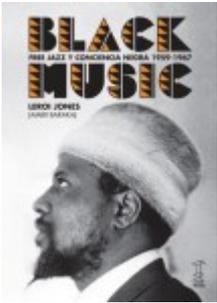
“Some Other Blues”.

*My Favorite Things* (Atlantic, 1361). Coltrane, saxo soprano y tenor; McCoy Tyner, piano; Steve Davis, bajo; Elvin Jones, batería.

“My Favorite Things”, “Everytime We Say Goodbye”, “Summertime”, “But Not for Me”.

---

# Amiri Baraka: La Avant-Garde del jazz (1961)



“La Avant-Garde del jazz” (1961)

Leroi Jones AKA Amiri baraka

*Black Music. Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*

Caja Negra Editora

Traducción de Patricio Orellana

Publicado en 2014

© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

ISBN: 978-987-1622-24-5

“Introducción” Reproducido con permiso de Caja Negra Editora.

Definitivamente existe hoy en día una avant-garde en el jazz. Un grupo cada vez más grande de jóvenes que no solo utilizan las ideas más relevantes de la música contemporánea “formal”, sino que además, lo que es más importante, han empezado a emplear las ideas más interesantes contenidas en esa música deslumbrante llamada bebop. (Entiendo, por supuesto, que para varios de mis colegas más doctos casi cualquier cosa que vino después de 1940 es bebop, pero no es exactamente eso a lo que me refiero.) Pienso que esta última idea, el uso del bop, es el aspecto más significativo de esta avant-garde particular de

la que hablo, dado que cualquier músico presuntamente moderno puede hablarnos de Stravinsky, Schoenberg, Bartok, etc. O al menos todos creen que pueden. Digo avant-garde particular porque entiendo que hay también otra supuesta "nueva música", llamada por algunos de mis colegas más serios "third stream" [tercera corriente], que busca meter descaradamente en el jazz la mayor cantidad de música "clásica" posible. Pero que los músicos de jazz hayan llegado a la hermosa y lógica conclusión de que el bebop es probablemente la música más legítimamente compleja y emocionalmente rica salida de este país es, a mi entender, un brillante comienzo para una música "nueva".

El bebop es, ahora, una raíz, del mismo modo que lo es el blues. La música "clásica" no. Pero la música "clásica", es decir la música "artística" euro-americana contemporánea, puede resultar para el hombre negro aislado, que intenta existir dentro de una cultura blanca ("arty" o lo que sea), algo "aprovechable" para la mayor cantidad de definiciones posible, soluciones para problemas que la vida del músico de jazz contemporáneo seguramente le deparará. Dicho más simple: Ornette Coleman tuvo que convivir con las actitudes responsables de la música de Anton Webern, la conociera o no. Estas actitudes le fueron dadas junto con toda la historia de la música occidental formal, y las músicas que caracterizan a los negros en los Estados Unidos han llegado a existir en su forma actual solo a través de la aculturación de esta historia. Conocer de verdad esa historia, e intentar relacionarse con ella culturalmente, solo sirve para adoctrinarse. El jazz y el blues son músicas occidentales, producto de una cultura afroamericana. Pero las definiciones deben ser negras sin importar la geografía. Y en este sentido cualquier cosa europea es irrelevante.

Todos somos modernos, nos guste o no. Al fin y al cabo, el trompetista Ruby Braff es tan responsable de las ideas y actitudes que le han dado forma a nuestro mundo como Ornette Coleman (las ideas son cosas que tienen que impregnar a todos,

directa o indirectamente). La misma historia ha transcurrido en el mundo para ambos, y se ha fijado en ellos como si fueran la misma persona. Para Ornette Coleman, como antes para Charlie Parker o James Joyce, la relación entre su vida y su obra parece directa. Para Braff, o los imitadores de Charlie Parker y Bud Powell, o para el senador Goldwater, la relación entre todas las ideas que la historia ha apilado con cansancio frente a ellos, y cierta utilización en sus propias vidas, es menos directa. Pero si cae una bomba atómica en Manhattan, morirán tanto los conservadores como los modernistas; y solo porque un trompetista mire por la venta y se pregunte "qué pasa por aquí", no significa que se vaya a salvar: se va a morir también. (Intento explicar la "avant-garde": hombres para los que la historia existe para ser utilizada en sus vidas, en su arte, para hacer algo consigo mismos, y no como un mero recuerdo abrumador de las personas y las ideas que vivieron antes que nosotros.) "¿Cómo tocar exactamente lo que siento?", es lo que me dijo uno de estos músicos. ¿Cómo?, o sea una consideración técnica.

Antes de continuar, quiero referirme entonces a la técnica, para que no se me confunda con la gente que dice cosas como que Thelonious Monk es "un buen pianista, pero con limitaciones técnicas". Cuando hablo de técnica me refiero a la posibilidad de usar las ideas importantes que están contenidas en los residuos de la Historia, o en la marea de la existencia presente. Por ejemplo, poder tocar composiciones de Liszt al doble de velocidad puede ayudar a alguien a hacerse músico, pero no lo van a hacer consciente del hecho de que Monk era un mejor compositor que Liszt. Y la conciencia, en cualquier nivel, de hechos e ideas constituye lo más importante respecto de la técnica. Poder tocar un instrumento es una mera superficialidad si alguien quiere ser músico. Son las ideas utilizadas instintivamente las que determinan el grado de profundidad que un artista puede alcanzar. Saber, por ejemplo, que es mejor prestarle atención a Duke Ellington que a Aaron Copland es parte de esto. (Es justamente gracias a que

alguien como Oscar Peterson tiene profundidad instintiva que la técnica puede ser desparpajo. Que él pueda tocar el piano con cierta comodidad lo hace más difícil de identificar: no hay ningún instinto serio en juego.)

A mi entender, la técnica es inseparable de lo que aparece finalmente como contenido. Un mal solo, no importa cuán bien tocado esté, sigue siendo malo.

AFORISMOS: “La forma nunca puede ser más que una extensión del contenido”. (Robert Creeley)

“La forma está determinada por la naturaleza de la materia.. Bien mirado, el orden no es nada objetivo; solo existe en relación con la mente”. (Psalidas)

“Ningún músico que pueda ser considerado ‘mediocre’ puede poseer técnica alguna”. (Jones)

Para el músico de jazz, la música “formal” no deben ser más que ideas. Ideas que pueden hacer que para este músico sea más fácil llegar a sus raíces. Y, como ya he dicho, las raíces más fuertes son el blues y lo que se llamó bebop. Estos existen autónomamente. El blues y el bebop son músicas; son emocionalmente entendibles por sí mismas: sin la más mínima discusión de sus orígenes. Y la razón que se me ocurre para esto es que ellos son orígenes en sí mismos. El blues es un comienzo. El bebop, un comienzo. Definen otras variedades de música que vinieron después. Si una persona nunca ha escuchado blues, no hay razón para asumir que le pueda interesar, por ejemplo, Joe Oliver (excepto quizás como curiosidad, o por alguna oscura convicción social). Cannonball Adderley es interesante solo gracias al bebop. Y no porque toque bebop, sino porque ocasionalmente va a retomar una idea que el bop alguna vez representó como profunda. Una idea que amamos, sin importar su desfiguración posterior.

Las raíces, blues y bop, son emoción. La técnica y las ideas son el modo de manejar la emoción. Y esto no excluye la consideración de que un intelecto puro pueda desprenderse de

la experiencia emocional, y de las emociones más crudas que pueden proceder de la aprehensión ideal de cualquier hipótesis. El punto es que ese desplazamiento debe existir en forma de instinto.

Antes de avanzar hacia una descripción general de los músicos que voy a citar más adelante como parte de una avant-garde en crecimiento, creo que debo completar al menos dos definiciones más.

Usar o implementar una idea o concepto no constituye necesariamente una imitación, y por supuesto lo inverso es también verdad: la imitación no es necesariamente uso. Diré primero que el uso es apropiado, como también básico. El uso implica que una idea o sistema es empleado, pero para alcanzar otros sistemas separados y/o diferentes. La imitación es simple reproducción (de un concepto), para su propio provecho. Si alguien canta como Billie Holiday, o toca exactamente como Charlie Parker –o lo más parecido que le sea posible– no produce nada. Esencialmente, no hay nada que se añada al universo. Es como si estos intérpretes se pararan en un escenario y no hicieran absolutamente nada. Ornette Coleman usa a Parker solo como una hipótesis; sus conclusiones (las de Coleman) son distintas y únicas. Sonny Rollins escuchó obviamente mucho a Gene Ammons, pero las conclusiones de Rollins son insistentemente suyas, y son incluso más profundas que las de Ammons. Si un hombre toma el metro al trabajo, seguramente no cree que él es un metro. (Un hombre que cree que es un metro en general está loco. Difícilmente llegue al trabajo.)

SAXO: Ornette Coleman, Eric Dolphy, Wayne Shorter, Oliver Nelson, Archie Shepp

TROMPETA: Don Cherry, Freddie Hubbard

PERCUSIONES: Billy Higgins, Ed Blackwell, Dennis Charles (batería), Earl Griffith (vibráfono)

BAJO: Wilbur Ware, Charlie Haden, Scott LaFaro, Buell Neidlinger, otros

PIANO: Cecil Taylor

COMPOSICIÓN: Ornette Coleman, Eric Dolphy, Wayne Shorter, Cecil Taylor (ver nota al final del ensayo).

Esta es la mayor parte de la gente que este ensayo intentará agrupar bajo el nom de guerre de avant-garde. (Hay algunos otros, como por ejemplo Ken McIntyre, que pienso, según los informes que recibí, que también pertenecen a este grupo, pero no he tenido todavía la oportunidad de escucharlos.) Los nombres en cursiva me gustaría que funcionaran para resaltar a aquellos músicos de mayor calidad o innovación. (Hay más bajistas que otra cosa sencillamente debido a que el mayor innovador en ese instrumento, Wilbur Ware, ha estado activo durante más tiempo y por ende más gente tuvo la chance de escucharlo y aprender de él.)

Esta lista de nombres no debería servir como una categorización estricta de un estilo. Cada uno de estos hombres tiene su propia manera de tocar, pero como grupo representan, a mi entender al menos, un punto de partida muy definido.

Todos estos músicos usan en gran parte el bebop, melódica y rítmicamente. "Ramblin'" de Coleman posee una línea melódica cuyas tensiones espaciales parecen muy arraigadas en las composiciones e improvisaciones de Gillespie y Parker de la década del 40. El carácter deshilachado y abrupto del tejido melódico sugiere la, en apariencia, insaciable necesidad de contrastes agitados típica del bop, en el cual la melodía acaba por ser una extensión del patrón rítmico dominante. Si uno silba "Ramblin'", y luego algo del primer Monk, como "Four in One" o "Humph", o "Cheryl" o "Confirmation" de Bird, las similitudes físicas de las líneas melódicas se vuelven inmediatamente notables. Es como si hubiera interminables cambios de dirección; detenciones y comienzos; variaciones de ímpetu; una irregularidad que sale de la base rítmica de la música. (De los músicos post-bop más tradicionalistas, se me ocurre que solo Jackie McLean emplea tanto contraste y

modulación rítmica en sus composiciones y ejecuciones como había en el bebop, por ejemplo en "Dr. Jackle", "Condition Blue", etc.) De hecho, en el bop y en la avant-garde es como si la parte rítmica se insertara directamente en la parte melódica. La melodía de "Ramblin'" es por sí misma casi un patrón rítmico. Los acentos son prácticamente idénticos a los apuntalamientos rítmicos de la música. Lo mismo ocurría en el bop. El nombre mismo, bebop, sale del intento de reproducir en una onomatopeya los ritmos nuevos que había engendrado esta música. De ahí el bebop, y con él el rebop. (Si bien es cierto que el scat comenzó a ser usado desde los primeros tiempos del jazz, el bopping, o sea el scat que se popularizó en los 40, consistía más en un intento de reproducir efectos rítmicos y de crear melodías a partir de ellos, por ejemplo OoShubeeDobee o OoBopsh'bam-a-keukumop, etc. Sin embargo, incluso los incunables del jazz y del blues, aquellos cánticos rurales, no eran mucho más que letras con mucho ritmo.)

Uno de los resultados de esta "inserción" del ritmo en el tejido melódico, que ocurre tanto en el bop como en la avant-garde del jazz, es la consecuente libertad que se les permite a los instrumentos que normalmente se supone que llevan el ímpetu rítmico. La batería y el bajo literalmente "brotan", y se salen del simple 4/4 empalagoso que caracteriza a la música que viene antes y después del bop. Si bien es cierto que los músicos del post-bop tomaron su ímpetu del bop, creo que el desarrollo de la escuela del cool jazz sirvió para oscurecer el verdadero legado del bop, que consistía en la variedad y la libertad rítmicas. El cool jazz tendió a regularizar los ritmos y hacer la línea melódica más suave, menos deshilachada, apoyándose más en la variación "formal" de la línea, en el sentido más clásico de "tema y variación". Se puso cada vez más énfasis en los gráficos y en las partes escritas. La música formal europea empezó a ser canonizada, ya no como un medio sino como una suerte de modelo. La insistencia de Brubeck, Shorty Rogers, Mulligan, John Lewis, etc., en que ellos podían escribir fugas y rondós, e incluso

improvisarlos, fue por supuesto un ejemplo de esta canonización. Las armonías casi legítimas que se usaban en el cool jazz o en el jazz de la Costa Oeste recordaban la tradición de la música vocal europea. Y grupos como los Giants de Shorty Rogers hacían una música que sonaba como si saliera de un organillo, con variaciones e improvisaciones tan regulares y estáticas como las de una pianola.

Los hard boppers buscaron revitalizar el jazz, pero no llegaron muy lejos. De algún modo, habían descuidado algunos elementos importantes del bop, al sustituir su verdadera diversidad rítmica por la grandeza de timbre y la reciente insistencia en las influencias cuasi gospel. Los ritmos usuales de los boppers más duros de los años 50, los que vinieron luego del cool jazz, son increíblemente estáticos y suaves en comparación con el jazz de los 40 y de los 60. La libertad rítmica de los años 40 desapareció en los 50 solo para ser redescubierta en los 60. Dado que el ritmo y la melodía se complementan tanto en la música "nueva", el bajista y el baterista también pueden tocar "melódicamente". Ya no necesitan ocuparse estrictamente de ir golpeando, y meramente marcar el ritmo. La melodía misma contiene tanto acento rítmico como para propulsar y estabilizar el movimiento horizontal de la música, dándole tanto ímpetu como dirección. Los instrumentos rítmicos pueden así servir para elaborar también ellos la melodía. El estilo de Wilbur Ware sería un ejemplo perfecto de esto. Del mismo modo, bateristas como Blackwell, Higgins y Charles pueden deambular por la melodía, otorgar un acento por aquí, interferir en la melodía por allá. Elvin Jones, en su trabajo reciente con John Coltrane, también demuestra que él entiende la diferencia entre tocar una melodía y una elaboración elegante en torno a un ritmo estático.

De modo que, así como la melodía fuertemente acentuada brota en la sección rítmica, también le otorga a los solistas más lugar para moverse. Falta el 4/4, y así los instrumentos

pueden incluso improvisar sobre los esfuerzos melódicos de la sección rítmica. Esta es una de las razones por las que en grupos como el de Coleman pareciera como si hubieran vuelto al concepto de improvisación colectiva. Los roles de los músicos no están tan fijos como estaban en los grupos de los 50. Todos tienen la oportunidad de tocar melodía o ritmo. La mano izquierda de Cecil Taylor sirve como insistencia rítmica pura tanto como para la disposición de acordes en la armonía. La mano izquierda varía constantemente los ritmos de los que depende su música. Tanto Taylor como Coleman usan constantemente variaciones melódicas basadas en figuras rítmicas. El bebop demostró que los así llamados "cambios", es decir la recurrencia de algunos acordes que constituyen la base de la estructura melódica o armónica de un tema, son casi arbitrarios. Y que por lo tanto no necesitan ser establecidos: dado que de algunos acordes se infieren ciertos usos improvisatorios, ¿por qué no improvisar sobre lo que se infiere de los acordes en vez de tocar la inferencia misma?

La mayor contribución de la avant-garde es melódica y rítmica; solo unos pocos compositores han realizado cambios armónicos notables. Sin embargo, Coleman y Dolphy tienden a usar algunas ideas que también están en la música europea contemporánea, sobre todo la idea del timbre como principio armónico. Es decir, el modo en que el sonido real de los instrumentos, más allá de la nota que toquen, aporta una diversidad armónica sin medida. (Piénsese, en ese sentido, en el cantante de hard blues como un pionero. John Coltrane también hizo un trabajo maravilloso en armonía.) Nelson, Shepp y Shorter también, en menor medida, utilizan este concepto, y lo que es más raro, Shorter y Nelson han aprendido a usar el llamado honking [bocinazo] del R&B con mejores efectos. No es que hubiera nada malo en el honking en principio, pero ocurría que la mayoría de los músicos en el R&B lo único que hacían era eso.

También es importante señalar que todos los vientos que mencioné están atraídos por el sonido de la voz humana. Y mi

idea es que el jazz no puede estar separado de la voz, dado que el concepto de la música afroamericana depende de referencias vocales. Antes mencioné mi creencia de que el bebop y el blues son músicas casi autónomas. Para hacerlo más evidente, agregaré que el blues y el bebop son no solo las dos facetas de la música afroamericana que más directamente utilizan el potencial rítmico, sino que además son las dos músicas en las cuales la tradición vocal de la música africana es más evidente. El blues puramente instrumental es lo más cercano que han llegado a sonar los instrumentos occidentales a la voz humana, y los saxos de Parker, Sonny Rollins y John Coltrane, y la mayoría de los músicos de la nueva avant-garde mantienen también esta tradición. Los timbres de estos vientos en particular sugieren la voz humana mucho más que los supuestamente más "legítimos", es decir el swing instrumental blanco, o los timbres serios y cool típicos del post-bop.

Menciono estos aspectos generales, por ejemplo sus conceptos rítmicos y melódicos y el uso de efectos tímbricos para evocar los inicios vocales del jazz, solamente para trazar una línea demarcatoria general. Hay, por supuesto, muchos "nuevos" rasgos que poseen algunos nuevos músicos y que no son comunes al grupo en su totalidad, descubrimientos generales o idiosincráticos que otorgan a cada músico su estilo característico. Para nombrar algunos: las armonías inusuales de las composiciones de Wayne Shorter y la integración que hace tanto del uso del espacio de Rollins como del desdén de Coltrane. (El problema principal de Shorter, pareciera ahora, son los Jazz Messengers.) El descubrimiento de Earl Griffith de que se puede tocar el vibráfono como Lester Young, en vez de seguir imitando la apropiación de Coleman Hawkins que hizo Milt Jackson. El tono diáfano de Griffith, y su línea siempre un poco detrás del beat, apuntan a Pres, y a un abordaje fresco del vibráfono. El modo en que Charlie Harden toca el bajo como si fuera un guitarrista, llegando al punto de rasgar, por momentos, su enorme instrumento. El fantástico sentido melódico de Don Cherry (pienso que Cherry es el único

innovador real de su instrumento). El modo en que Archie Shepp se niega a admitir que haya una melodía, o el uso del R&B y de los timbres llamados "Mickey Mouse" que hace Oliver Nelson con efectos maravillosos. Todos estos son rasgos separados de esta nueva música, una masa de talento e ideas que indican un nuevo camino para el jazz.

La primera música que hicieron los negros en este país debió ser africana; su posterior transmutación en lo que hoy conocemos como blues y el desarrollo paralelo del jazz demostraron la gran flexibilidad de los rasgos básicos de esa música. Sin embargo, cuando un estilo se aleja demasiado de la música progenitora, como lo hizo el swing o el llamado jazz de la Costa Oeste, o cuando se la lleva hacia esos ritmos artificialmente estimulantes, serios y regulares típicos del tradicionalismo del hard-bop, queda claro hasta qué punto los elementos africanos de la música pueden ser llevados hacia la neutralidad. El blues fue la primera música afroamericana, y el bebop un nuevo énfasis en la tradición no occidental. Si este último nos salvó del desperdicio insípido que fue el swing,

por su cuenta, la nueva avant-garde y John Coltrane nos están salvando de los igualmente insípidos años 50. Y ambos usaron los mismos métodos generales: llevar la música hacia sus ímpetus rítmicos iniciales, y alejarla de los intentos de regularización rítmica y predictibilidad melódica que los 30 y los 50 le habían impuesto.

Nota: Este texto proponía un retrato de la naciente avant-garde alrededor de 1961. En su mayor parte resultó acertado, pero algunos de los músicos mencionados recibieron mayor crédito de lo que sus posteriores vidas y performances demostraron merecer, en general debido a que en esa época se movían bajo la influencia de verdaderos innovadores. Algunos de los músicos han muerto (Scott LaFaro, uno de los varios bajistas blancos que tuvo Ornette; Earl Griffith, un gran vibrafonista que llegó muy arriba antes que Bobby Hutcherson,

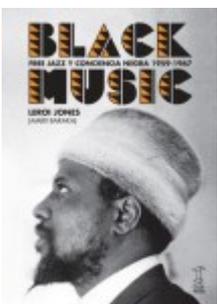
y por supuesto Eric Dolphy, cuya muerte a una tristísima corta edad fue una tristísima pérdida musical), o bien dejaron el jazz para dedicarse a otras cosas: Buell Neidlinger, para trabajar en una orquesta sinfónica, pero cuando escribí este texto estaba trabajando con Cecil Taylor. Cuando uno se pregunta qué fue de la vida de tal o cual músico blanco que alguna vez estuvo metido en el jazz, es altamente probable que haya vuelto a trabajar en la música europea, en alguna de sus variantes, por ejemplo Neidlinger o Ellis, entre muchos otros; o bien han empezado a trabajar en estudios lucrativos, en televisión, radio o películas (y en grandes puestos ejecutivos, como Director Musical de los Clubes de Playboy o de MGM), que nunca han estado abiertos para músicos negros. Algunos otros, como Wilbur Ware, tenían deudas impagables, y otros, como Oliver Nelson, se habían llevado sus talentos al Marlboro County, donde está el dinero de verdad.

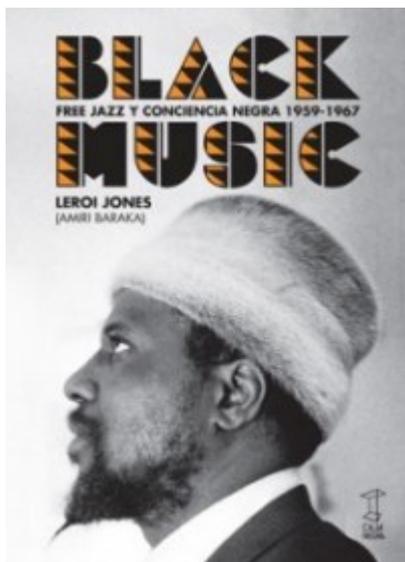
© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

---

# **Amiri Baraka: Introducción.**

## ***Free Jazz***





## “Introducción”

Leroi Jones AKA Amiri baraka

*Black Music. Free Jazz y Conciencia Negra 1959-1967*

Caja Negra Editora

Traducción de Patricio Orellana

Publicado en 2014

© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

ISBN: 978-987-1622-24-5

“Introducción” Reproducido con permiso de Caja Negra Editora.

Esta colección de ensayos, publicados originalmente en 1967, vio la luz durante un período caracterizado por una transición muy aguda y deseada. Como ocurre con todos los cambios: algunos fueron anticipados, otros sobrepasaron mis expectativas e incluso mi reconocimiento. Se pasó de un cambio cuantitativo, con el peso de una infinidad de ejemplos de nuevos paradigmas emergentes, a un cambio cualitativo, es decir al reconocimiento general de que, de hecho, lo nuevo había llegado. Sobre todo si tenemos en cuenta que lo que yo iba a llamar la “avant-garde” del jazz era conocido, hasta entonces, como “new thing” [la nueva cosa].

Mi ensayo “La avant-garde del jazz”, de 1961, intentaba identificar a quienes yo pensaba que formaban parte de tal grupo y justificar por qué el nombre me parecía acertado. Pero a decir verdad este ensayo terminó sirviendo para dividir el libro (no cronológicamente, porque había sido escrito antes que cualquier otra pieza de las compiladas aquí): la primera parte se encargaba de los músicos que pese a ser ya reconocidos se mantenían activos; la siguiente, de aquellos a quienes

yo identificaba con el término “new thing”. Creo que fue Martin Williams el primero que utilizó ese nombre, una vez que estábamos en el Five Spot disfrutando de la primera aparición de Ornette Coleman.

Yo escribía notas para discos, y artículos para revistas como *Down Beat*, *Metronome*, *Jazz Review* (la más nueva, la más progresista, la de más corta vida), así como para otras más vanguardistas como *Wild Dog* de Ed Dorn o *Kulchur*, de la que fui editor. Durante algún tiempo tuve incluso una columna regular en *Down Beat* llamada “Apple Cores”. La mayor parte del tiempo actuaba como un difusor entusiasta de los músicos, ya conocidos, que consideraba más importantes, como Sonny Rollins, Miles Davis, Roy Haynes, Billie Holiday, pero especialmente de la música transportadora de Thelonious Monk y John Coltrane. En un momento yo vivía casi arriba del Five Spot, de modo que podía visitar noche tras noche la combinación históricamente alucinante de Coltrane y Monk, post-Miles Davis. “Es de aquí que sale la nueva ola”, escribí entonces, “estas son las fuentes de la inundación que trae lo nuevo, como dijo Mao sobre la Revolución, puedo verla como un barco no tan distante en el horizonte”.

La segunda sección de *Black Music*, que comienza con el ensayo “La avant-garde del jazz”, incluye diversos perfiles de los jóvenes de la avantgarde que, según mi opinión, ya habían empezado a cambiar el rumbo de la música. Lo interesante es que, en este período, la agitación de la revolución real estaba diseminada por todo el planeta. Luego del éxito del Montgomery Bus Boycott a fines de 1956, Fidel Castro marchó sobre La Habana en 1959, Malcolm X apareció en televisión en 1960 –personalmente, fui a Cuba ese mismo año– cuando también comenzaba el movimiento estudiantil en Greensboro, Carolina del Norte... Es obvio, por lo tanto, que este espíritu mundial afectaba también a los músicos, a su música y a su audiencia.

Queríamos un cambio. Nos inspiraba la realidad de la gente que luchaba por progresos reales en todo el mundo. Y por la lucha

que se había desatado en los Estados Unidos contra el racismo y la opresión nacional luego del asesinato de Malcolm X. Una de las razones por las que de repente dejé de escribir para la publicación más mainstream del jazz fue que en 1969 la *Down Beat* preguntó “¿Es LeRoi Jones racista?”, haciendo referencia, exageradamente, debo suponer, al nacionalismo negro que envolvía mis palabras luego de lo de Malcolm.

Una de las últimas piezas de esta colección, “New Black Music”, consistía originalmente en las notas que había escrito para la edición de un disco del concierto a beneficio que había organizado para el Black Arts Repertory Theater/School, que yo había inaugurado más o menos un mes después el asesinato de Malcolm en 1965, cuando huí, literalmente, del Greenwich Village y me mudé al Harlem. El disco, *The New Wave in Jazz*, grabado por Impulse (Bob Thiele) marcó el fin de una época y el comienzo de otra (luego de la muerte de Thiele, los de Impulse agregaron música que no se había publicado en la primera versión, borraron mis notas y tergiversaron el disco de modo de no tener que pagarme regalías como productor).

Pero la música y los músicos que escuché en estos años eran los portadores de la nueva era: traían la revolución y aquello que todavía no había llegado. El título del libro da cuenta del nacionalismo que guiaba lo que yo entendía que debía hacerse: que el pueblo afroamericano reclamara esta música como nuestro legado y tesoro, y que valorara las canciones como himnos históricos de nuestras vidas y de nuestras luchas.

La revolución específica que realizaban estos músicos se dirigía contra la prisión de la mediocridad americana de Tin Pan Alley. ¡Abajo la canción pop! ¡Abajo los cambios de acorde regulares! ¡Abajo la escala temperada! El énfasis microtonal, modal, afroasiático estaba en todas partes. Ahora tocarían libremente. ¿Libremente? Por supuesto: había sido nuestra filosofía, nuestra ideología, nuestra estética, desde la esclavitud. Y en este momento de la historia lo gritábamos de nuevo: *iFree jazz! iFreedom Suite! iFreedom Now!*

*Black Music* identifica a los jóvenes guerreros de nuestro ejército de música libre. Las fuentes: Monk, Trane. La presentación de Wayne Shorter fue la primera, porque lo conocía desde antes, dado que crecimos juntos en Newark. Pero Ornette Coleman, Cecil Taylor, Dennis Charles, Archie Shepp, Albert Ayler, Sonny Murray, Bobby Bradford, Don Cherry, Pharoah Sanders, Eric Dolphy, Oliver Nelson, Ed Blackwell, Scott LaFaro, Charlie Haden, Wilbur Ware, Billy Higgins, Buell Neidlinger, Freddie Hubbard, Grachan Moncur III y Earl Griffith eran la “avant-garde”, y había otros que no menciono, y algunos ya han muerto. En el momento en que escribo esta introducción para *Black Music*, en 2009, sin embargo, Ornette, Cecil, Archie, Pharoah, Wayne, Charlie Haden, Sonny Murray y Bobby Bradford están tocando todavía.

A pesar de la matriz cultural reaccionaria que ocultó gran parte de esta música durante los años de Reagan y Bush, y que produjo la hegemonía del retraso cultural y artístico del jazz fusión y de “Kenny Elevator”, del rock superficial y del rap más vacío –y que hizo que muchas veces, incluso en Nueva York, pasáramos semanas enteras sin ver a ninguno de los nuevos– hay en estos días algunos signos de que otra nueva ola viene en camino.

Amiri Baraka 28 de agosto de 2009

© Amiri Baraka, 2010 / © 2013 Caja Negra Editora

---

## **LA DISCOTECA IDEAL DEL JAZZ – JOAN RIMBAU**

De cada libro lo mejor: en el libro “LA DISCOTECA IDEAL DEL JAZZ”, Joan Riambau, Primera Edición, 1995, Enciclopedias

Planeta, Editorial Planeta, ISBN 84-08-01591-5, tras la introducción al libro, introduce una "Breve historia del jazz". En cada uno de esos apartados nos encontramos con las mejores grabaciones para cada uno de los diferentes apartados en que el autor divide la historia del jazz (fundamentalmente décadas). Este es el listado de todas ellas:

JAZZ Y ALCOHOL (CLANDESTINO)

LA ERA DEL SWING

EL BEBOP

LOS AÑOS CINCUENTA: BE-BOP, COOL Y RHYTHM AND BLUES

LOS AÑOS SESENTA: LA "NEW THING" Y EL SOUL

LOS AÑOS SETENTA Y EL ESPÍRITU DE FUSIÓN

VUELTA A LOS ORÍGENES Y NUEVAS PERSPECTIVAS

EL FUTURO DE HOY EN DÍA

---

JAZZ Y ALCOHOL (CLANDESTINO)

---

Louis Armstrong

Hot Fives & Hot Sevens CBS 4608212

Bix Beiderbecke

Singin'the Blues CBS 4663092

Duke Ellington

The Okeh Ellington Columbia / 4669642

Fletcher Henderson

Fletcher Henderson & His Orchestra 1923-1924 Original Jazz  
Classics / CLASSICS 683

Jelly Roll Morton

His Best Recordings 1926-1939 Best of Jazz / 4008

King Oliver

Great Original Performances 1923-1929 CDS Jazz Classics /  
RPCID 607

Bessie Smith The Collection Columbia / 463 339 2

---

## LA ERA DEL SWING

---

Louis Armstrong y Ella Fitzgerald

Ella and Louis Verve 8253732

Count Basie

The Original American Decca Recordings GRIP 36112

Sidney Bechet

The Complete Sidney Bechet 1932-1941 Jazz Tribune / ND 89760

Ella Fitzgerald

75th Birthday Celebration GRIP 26192

Benny Goodman

The Complete Small Combinations (1935-1937) Jazz Tribune / ND 89753

Lionel Hampton

The Chronological Lionel Hampton and His Orchestra 1939-1940 Classics 706242

Coleman Hawkins

The Indispensable 1927-1956 Jazz Tribune / ND 89277

Billie Holiday y Lester Young

Lady Day and Pres. New York 1937- 1941 Frémeaux & Ass. / FA 013

Billie Holiday

Last Recording Verve 835 370-4

The John Kirby Sextet

The Biggest Little Band in the Land Columbia / 4721842

Jimmie Lunceford

His Best Recordings 1934-1942 Best Of jazz 4002

Lester Young

1937-1939 The Complementary Works Masters of Jazz / MJCD 46

Fats Waller

His Best Recordings 1928-1.942 Best of Jazz 4006

---

EL BEBOP

---

Count Basie & His Orchestra (con Sarah Vaughan, Charlie Parker, Stan Getz, Billie Holiday, Lester Young) Birdland All Stars Live at Carnegie Hall Roulette / CDS 7986602

Charlie Christian

The Genius of the Electric Guitar Columbia / 4606122

Duke Ellington

The Indispensable, vol. 5 & 6 (1940) Jazz Tribune / NID 89750

The Great Paris Concert Atlantic 7567-81303-2

Erroll Garner

Body & Soul Columbia / 4679162

Dizzy Gillespie

Dizzy Gillespie, vols. 1 & 2 (1946-1949) Jazz Tribune / ND 89763

Machito & His Afro-Cubans

Cubop City Tumbao TCD 12

Thelonious Monk

Genius of Modern Music, vol 1 Blue Note 7815102

Charlie Parker

The Best of Bird on Savoy Savoy 650109

Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charles Mingus, Max Roach

Massey Hall, Toronto, May 15th 1953 Giants of Jazz GOJCD 53036

Bud Powell

The Amazing Bud Powell vol. 1 Blue Note CDP 7 81503

Django Reinhardt

L'essentiel Emi 7806712

Art Tatum

The Complete Trio Sessions with Tiny Grimes and Slam Stewart Official 83001

Sarah Vaughan

Sassy Swings the Tivoli Emarcy 832 788 2

---

LOS AÑOS CINCUENTA: BE-BOP, COOL Y RHYTHM AND BLUES

---

Art Blakey & The Jazz Messengers

A Night At Birdland With The Art Blakey Quintet, vols. 1 y 2  
Blue Note 7465192 (vol. 1) y 7465202 (vol. 2)

Clifford Brown y Max Roach

Study in Brown Phonogram 8146462

John Coltrane

Soultrane Carrère 98466

Miles Davis

BIRTH of the Cool Blue Note 7928622

Kind of Blue CBS 460603 2

Jimmy McGriff, Big John Patton, Jimmy Smith, Freddie Roach,  
Fred Jackson, Baby Face Willette, Larry Young, George Braith,  
Lou Donaldson, Brother Jack McDuff, Grant Green

Blue Funk Blue Note CDP 0777 7 96563 2 5

Charles Mingus

Pithecantropus Erectus Atlantic 7814562

Modern Jazz Quartet

Django Prestige 98446

Thelonious Monk

Thelonious Himself Riverside 98991

Gerry Mulligan y Chet Baker

Best of Gerry Mulligan with Chet Baker Pacific Jazz CZ 416

Sonny Rollins

A Night At The Village Vanguard, vols. 1 y 2 Blue Note  
7465172 (vol. 1) y 7465182 (vol. 2)

Rhythm and blues

Ray Charles

41 Greatest Hits 1959-1972 Frémeaux & Ass. FA 004

Louis Jordan

Five Guys Named Moe (Original Decca Recordings, vol. 2) Decca  
MCAD- 10503

B. B. King

Singin' The Blues; The Blues Ace CDCHD 320

Varios artistas

Chess Story, vols. 1 y 2 Media 7 CIDINS 5033 (vol. 1) y CIDINS 5034 (vol. 2)

---

## LOS AÑOS SESENTA: LA "NEW THING" Y EL SOUL

---

Albert Ayler

Spiritual Unity Concord ESP 1002 2

Don Cherry

Complete Communion Blue Note

Omette Coleman

Something Else! Contemporary 9031-742242

John Coltrane

A Love Supreme Impulse MCD 01648

Miles Davis

Sketches of Spain Columbia 14726199

Eric Dolphy

At the Five Spot, vols. 1 y 2 Fantasy VDJ 1504 (vol. 1) y VD,1 1525 (vol. 2)

Bill Evans

The Bill Evans Trio At the Village Vanguard Riverside 98571

Herbie Hancock

Maiden Voyage Blue Note CDP 7 46339

Wes Montgomery

The Incredible Jazz Guitar of Wes Montgomery Riverside 98923

Cecil Taylor

The World of Cecil Taylor Candid Can 79006

Wayne Shorter

Juju Blue Note 7465142

Soul

James Brown Live at the Apollo, 1962 Polydor 843 479-2

Varios artistas

Soul Hits Charly QSCD 6005

---

## LOS AÑOS SETENTA Y EL ESPÍRITU DE FUSIÓN

---

Chick Corea

Piano Improvisations vol. 1 ECM 8119792

Miles Davis

Bitches Brew Columbia / COL 472355

Gil Evans

The Gil Evans Orchestra Plays the Music of Jimi Hendrix

Bluebird ND88409

John McLaughlin & Mahavishnu Orchestra

Birds of Fire Columbia 1 COL 468224

Weather Report

8:30 Columbia / 4769082

---

## VUELTA A LOS ORÍGENES Y NUEVAS PERSPECTIVAS

---

Art Ensemble of Chicago

Ancient to the Future Diw 804

Lester Bowie

Lester Bowie Ensemble (Jazzbühne Berlin'82) Repertoire Records

RR 4911 -CC

Miles Davis

Decoy Columbia 1 COL 4687022

Defunkt

Avoid the Funk: A Defunkt Anthology Hannibal Records HNCD 1320

Dizzy Gillespie and the United Nation Orchestra

Live at the Royal Festival Hall Enja 6044-2

Kip Hanrahan & Conjure

Music for the Texts of Ishmael Reed Pangaea PEA 4611552

Keith Jarrett

Still Live ECM 1360161

Marc Johnson's Bass Desires  
Second Sight ECM 1351  
John McLaughlin Trio  
Live at the Royal Festival Hall JMT 834 436-2  
Wynton Marsalis  
Live at Blues Alley CBS 461109 2  
Pat Metheny  
Travels ECM 1252153  
The Paris All Stars (Dizzy Gillespie, Max Roach, Stan Getz,  
Jackie McLean, Phil Woods, Milt Jackson, Hank Jones, Percy  
Heath)  
Homage to Charlie Parker MM 750215300 2  
Jaco Pastorius  
Word of Mouth Warner 923525-2  
Michel Petrucciani (con Jim Hall y Wayne Shorter)  
Power of Three Blue Note CDP 7 46427 2  
Archie Shepp y Chris McGregor  
Brotherhood of Breath (En concert à Banlieus Bleues) 52e Rue  
Est RECD 017  
Steps Ahead  
Modern Times Elektra 7559 603512

---

## EL FUTURO DE HOY EN DÍA

---

Buckshot LeFonque (Brandford Marsalis)  
Buckshot LeFonque Columbia 14765322  
Steve Coleman  
Rhythm in Mind Novus PD 90654  
Steve Coleman and Metrics  
A Tale of 3 Cities, The EP Novus 74321247472  
Miles Davis  
Doo-Bop WEA 759926 9382  
Herbie Hancock  
Dis Is Da Drum Mercury PHCR-1280

Roy Hargrove (con Stanley Turrentine, Johnny Griffin,  
Brandford Marsalis, Joe Henderson, Joshua Redman)  
Roy Hargrove Quintet with the Tenors of Our Time Verve 523  
019-2  
Maceo Parker  
Maceo Minor Music MM 801046  
McCoy Tyner Big Band  
The Turning Point Birdology 513 163-2  
The UMC'S, Lou Donaldson, Donald Byrd, US3, Beastie Boys,  
Guru, Reuben Wilson, SooneMC, Greg Osby, Gang Starr  
Giant Steps EMI 7243 8 27533 2 2  
Cassandra Wilson  
Blue Light 'Til Down CDP 0777 7 81357 2 2  
World Saxophone Quartet with Fontella Bass  
Breath of Life Elektra Nonesuch 7559-79309-2  
John Zorn  
Naked Clty Elektra Nonesuch 97238 2

---

# **Sun Ra. Entrevistas y ensayos. Editado por John Sinclair. Varios Autores**





*Sun Ra. Entrevistas y ensayos*

Varios autores (Editado por John Sinclair)

Traducción: Sonia Ayerra

ISBN: 978-84-937773-4-0

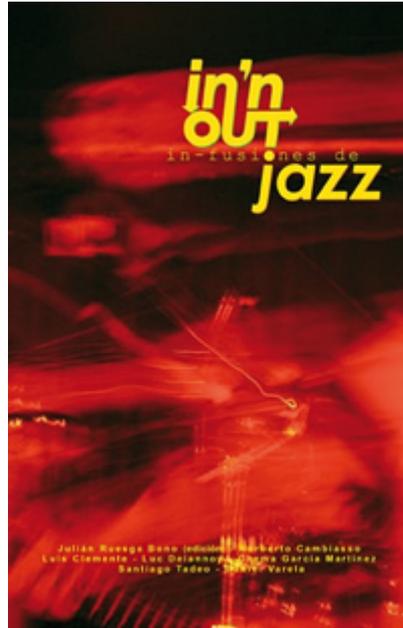
Edita: Libertos Editorial

Primera edición: Febrero 2011

---

# **In-fusiones de jazz. Dirigido por Julián Ruesga Bono. Varios Autores [Extracto]**





*In-fusiones de jazz*

Varios autores (Edt. Julián Ruesga)

ISBN: 978-84-614-5668-0

Edita: arte-facto, colectivo cultura contemporánea

Colabora: ICAS, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla

**NOTA DE PRENSA**

Las investigaciones y reflexiones sobre los cambios que se están produciendo en las culturas locales, ante el influjo de las industrias culturales transnacionales y el desarrollo de los medios y tecnologías de la comunicación, están aportando elementos críticos y conocimientos que facilitan la adaptación, creatividad e innovación de los profesionales de la cultura ante las transformaciones y demandas sociales que provocan estos cambios. El colectivo "arte-facto" ha publicado ya tres libros desde esta perspectiva y acaba de publicar el cuarto. En esta ocasión se trata de "In-fusiones de jazz", un libro de casi 300 páginas que en ocho capítulos se ocupa de la transformación de la música de jazz en los últimos 60 años. El libro revisa la relación del jazz con el flamenco, con las músicas latinas, con las vanguardias de la tradición académica occidental, el jazz en manos de músicos europeos, su encuentro con la electrónica y las tecnologías digitales y, en fin, las hibridaciones que estos cruces han producido transformando un

genero musical que en origen estaba asociado a un lugar, Nueva Orleans, hoy expandido y relocalizado por todo el mundo.

Aunque más que re-localizado, o además, habría que decir “re-significado”. Al fin y al cabo, como muestra el libro, la transformación del jazz ha sido el resultado de diversas re-lecturas, a través de sucesivas generaciones de músicos y audiencias, en su difusión por diferentes territorios geográficos y culturales del planeta. El libro muy bien podría haberse subtulado: “Apuntes para otra historia del jazz”, ya que trata de músicos y músicas que normalmente quedan fuera de las narrativas al uso o, a lo más, como notas a pie de página o exotismos en las historias del jazz norteamericano. Muy acertadamente, el principio que sustenta el libro se basa en la exploración y análisis de la música de jazz desde una doble perspectiva: como expresión del espacio cultural que la produce y como elemento de transformación de las culturas musicales que la han recibido –y en las que se inscribe. Desde esta perspectiva el libro revisa la “jazzificación” de algunas músicas y las transformaciones del jazz en su encuentro con ellas –a través de los músicos que la han hecho posible y los contextos que han favorecido estas operaciones.

El primer capítulo, escrito por Julián Ruesga –que también coordina el libro- sirve de introducción general, focalizando el jazz en tres momentos importantes de su difusión y contacto con otros espacios culturales durante el siglo XX: la Europa de entreguerras, el Caribe de los años '50 y la década de los '60 en Estados Unidos. El belga Luc Delannoy, con varios libros publicados sobre el tema, se ocupa del jazz latino y la actual diáspora latinoamericana por el mundo. Luís Clemente escribe sobre el jazz-flamenco. El músico argentino Daniel Varela escribe sobre las interconexiones entre el jazz y las músicas de tradición académica occidental. Norberto Cambiasso (director de la blog-revista Esculpiendo Milagros) escribe el capítulo dedicado al jazz en Europa y la efervescencia política en la que surgió la “improvisación libre” en los '60-

'70. Santiago Tadeo (creador de la revista digital Acidjazz Hispano) cuenta en un extenso capítulo el encuentro del jazz con la electrónica y lo digital en las últimas décadas y las nuevas sonoridades y estéticas que ha producido. Continúa con una reflexión general sobre el momento actual del jazz, del periodista y crítico de jazz del diario El País, Chema García Martínez. El libro se cierra con un apéndice escrito por Julián Ruesga donde reseña la bibliografía existente en castellano sobre las distintas escenas locales del jazz en Hispanoamérica.

Dos apuntes finales en apoyo del libro. Uno, subrayar como el jazz, igual que otras expresiones culturales, es un mirador privilegiado desde el que visualizar y comprender el funcionamiento de la cultura contemporánea y los nuevos modos de difusión y recepción que han creado los medios de comunicación electrónicos y las industrias culturales. El segundo, destacar que es el único libro en castellano, y uno de los pocos a nivel internacional, que se ocupa del jazz como fenómeno cultural global inscrito en los procesos de mundialización cultural que hoy constituyen la cultura contemporánea.

Adolfo Luján

**infusión.** (Del lat. infusio, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de infundir.
2. f. Bebida que se obtiene de diversos frutos o hierbas aromáticas, como té, café, manzanilla, etc., introduciéndolos en agua hirviendo.
3. f. En el sacramento del bautismo, acción de echar el agua sobre quien se bautiza.
4. f. Acción de extraer de las sustancias orgánicas las partes solubles en agua, a una temperatura mayor que la del ambiente y menor que la del agua hirviendo.
5. f. Producto líquido así obtenido.

## PRÓLOGO

Cuando comenzábamos a trabajar en este proyecto conocimos el libro de David Morley, "Medios, modernidad y tecnología" (Gedisa 2008). En uno de los capítulos, Morley, refiere una anécdota que presenta como una historia apócrifa. En África occidental, en los años '60, alguien preguntó a un antropólogo, cómo se podía distinguir entre las tradiciones "vivas" de las danzas tribales y las que habían sido reinventadas instrumentalmente por el Estado local como atracciones turísticas. El antropólogo respondió que era relativamente fácil distinguir entre los dos fenómenos, pues todo dependía de si los trajes para las danzas llevaban cremalleras modernas o "tradicionales", hechas con lazos de cuero y dientes de animales. En su opinión, dada su mayor comodidad, sólo los trajes que llevaban cremalleras modernas podían entenderse como parte de una tradición viva, mientras que el uso fetichista de las cremalleras supuestamente "tradicionales" (pero menos prácticas) hechas de cuero y dientes era claramente una indicación de falta de "autenticidad".

Alguien sugirió que con este libro parecía que nos proponíamos observar algunas cremalleras del jazz contemporáneo. En cierta forma era cierto, no tanto por su supuesta "autenticidad" –una idea y término que no nos interesa– sino por su viva proximidad a nosotros. Queríamos detenernos en algunas cremalleras, que vivimos como propias y formando parte de nuestro locus cultural, pertenecientes al espacio cultural que habitamos y nos instituye como oyentes. Además, la anécdota que cuenta Morley nos prevenía de no confundir tradición con fosilización de herencias culturales, de alguna manera las tradiciones persisten por su dinamismo y su capacidad de adaptación al entorno que cambia, no por su museificación social.

Hemos querido enfocar diferentes zonas del jazz que nos interesan y queríamos que fueran observadas desde distintas miradas, desde puntos de observación diferentes. Para ello los autores, en cada capítulo, han tenido libertad para elegir el modo de encararlos y desarrollarlos. Aún en posibles discrepancias, las miradas que se proponen son miradas complementarias. Los diferentes capítulos son capas que, superpuestas, ofrecen una visión contrastada de la amplitud, extensión y variedad creativa del jazz contemporáneo. A la vez, nos hemos alejado de la idea del manual de referencias, pretendiendo un libro de información y debate que ofrezca diferentes perspectivas sobre temas históricos que constituyen al jazz contemporáneo. Es verdad que algunos espacios se solapan, es algo inevitable cuando se topografía una superficie, se secciona y fragmenta para después construir la representación general con las diferentes partes. Una labor que pensamos corresponde al lector; al fin y al cabo es el lector quien aúna y selecciona la información para convertirla en conocimiento al construir su propia mirada.

En los '60, Glenn Gould hablaba del “escucha de nuevo tipo” como del sujeto primordial de la revolución cultural y musical que trajo consigo la grabación fonográfica y la radio. Las mediaciones tecnológicas son claves para entender la producción, difusión y recepción del jazz. Esto, sumado a que nació y se fraguó en un país con una compleja historia de interacciones multiculturales, ha hecho inevitable que se convirtiera en una música culturalmente promiscua y abierta a “lo otro”, y al “otro”, diferente.

Este libro muy bien podría haberse titulado: “Apuntes para otra historia del jazz”, en él revisamos músicos y músicas que normalmente quedan fuera de las narrativas al uso o, a lo más, son reseñados como notas a pie de página o anécdotas exóticas en las historias del jazz norteamericano. Así, el libro revisa la “jazzificación” de algunas músicas y las transformaciones del jazz en su encuentro con otras músicas –a través de los

músicos que la han hecho posible y los contextos que han propiciado estas operaciones. Desde la década de los '50, el desarrollo del jazz ha sido el resultado de diversas relecturas, a través de sucesivas y diferentes generaciones de músicos y audiencias, en su difusión por diferentes territorios geográficos y culturales. Este es nuestro punto de partida.

arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea

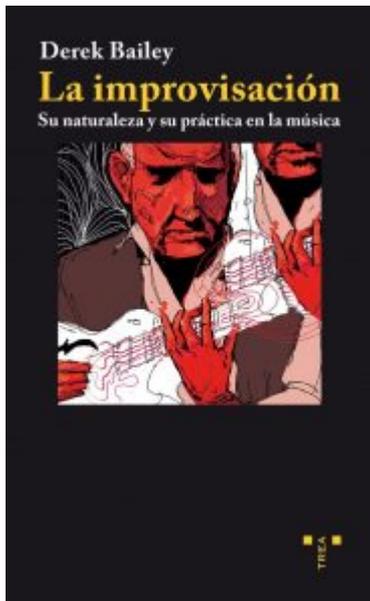
Nota de prensa © 2011 Adolfo Luján

Prólogo © 2011 arte/facto, Colectivo Cultura Contemporánea

---

# **Derek Bailey: La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música (Ediciones Trea, 2010) [Extracto. Libro]**





Extracto de *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música* de Derek Bailey. Reproducido con permiso de Ediciones Trea.

---

El jazz nos proporciona un buen ejemplo de los peligros del mimetismo en una música que es en gran medida improvisada. R. Strinivasan habla del mismo problema en relación con la música india: «El enemigo es la mera imitación sin inspiración, que es lo que convierte al arte en algo vivo». La tendencia a la copia, el predominio de la imitación en todas las formas de la improvisación idiomática, parece haber conducido, en el campo del jazz, a una situación en que todo el género se identifica cada vez más con el estilo interpretativo de un puñado de músicos. Curiosamente, el número de modelos aceptables parece disminuir con el paso del tiempo. El estilo interpretativo de los demás, la gran mayoría de los músicos, se identifica invariablemente asociándolo con alguno de los «grandes» de su instrumento, o haciendo referencia a él: se dice que alguien toca como tal o cual maestro y eso es todo lo que se necesita saber sobre un nuevo músico. De hecho, en el mundo del jazz es habitual encontrar réplicas absolutamente idénticas de los estilistas más conocidos. Nadie se engaña, por supuesto, con estas imitaciones, salvo quizá el imitador[1], pero la situación se acepta y se considera normal. Una alta proporción de la música que se toca es casi totalmente imitativa.

Esto, que tal vez sea uno de los principales inconvenientes de

cualquier música improvisada, surge, por supuesto, de prácticas intrínsecas a ella. En primer lugar, el método de aprendizaje de cualquier improvisación idiomática conlleva unos peligros evidentes. Está claro que los tres pasos sucesivos que, en principio, forman parte de este método –elegir un maestro, asimilar sus conocimientos por medio de la imitación práctica y desarrollar un estilo y un enfoque individuales a partir de ahí– suelen quedarse en dos, omitiendo el paso más difícil, el último. Imitar el estilo y adquirir la técnica instrumental de un instrumentista famoso que muy probablemente sea un virtuoso no es nada fácil y, una vez se consigue, puede proporcionar a un músico importantes satisfacciones. Una de ellas, no poco relevante, es la admiración de aquellos músicos que no han tenido tanto éxito al intentar lo mismo que él. En el mundo del jazz, decir de alguien que «suena igual» que un músico conocido suele considerarse un elogio. Por lo tanto, la presión para conformarse con no ser más que un buen imitador es bastante fuerte. El segundo peligro está en la búsqueda de autenticidad.

Un músico que busca la autenticidad suele evitar fácilmente caer en el formalismo cuando se expresa de forma espontánea. También el elemento natural de innovación y creatividad de la improvisación lo aparta de ese riesgo. Sin embargo, cuando se rompe el equilibrio entre estas dos fuerzas –la preocupación por la autenticidad de la música y la naturaleza esencialmente investigadora de la improvisación–, la música se inclina hacia uno de los dos lados, avanzando en una dirección totalmente innovadora o convirtiéndose en una parodia inconsciente de sí misma.

Es innegable que algo fue mal con el equilibrio del jazz. La creatividad quedó cada vez más en manos de un pequeño grupo de «innovadores», mientras el resto se dedicó simplemente a imitar a los maestros.

Nota: [1] Hay una anécdota de Lester Young que parece

improbable pero seguramente sea cierta. Uno de sus admiradores, un saxofonista tenor cuya forma de tocar se basaba exclusivamente en la de Lester, hizo un largo viaje para escuchar a su ídolo. Young, un músico magníficamente impredecible, no tocó como era habitual en él. El discípulo, enfurecido, le gritó: «¡Tú no eres tú, yo soy tú!».

© Herederos de Derek Bailey, 1980, 1992, 2010

© de la traducción, Mariano Peyrou, 2010

© de la ilustración de cubierta, Jorge Pérez, 2010

© de la edición en castellano: Ediciones Trea, S.L.

**Derek Bailey.** *La improvisación. Su naturaleza y su práctica en la música*

Prólogos de Ildefonso Rodríguez y Agustí Fernández

Traducción de Mariano Peyrou

Ediciones Trea

Colección: Trea Artes

Formato 12 x 20 cm

276 páginas

ISBN 978-84-9704-530-8

Año 2010

PVP 25,00€