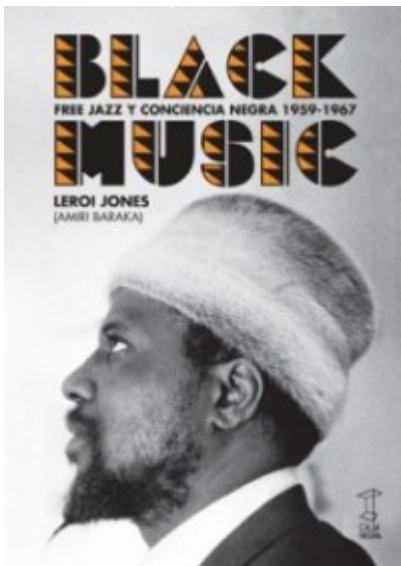
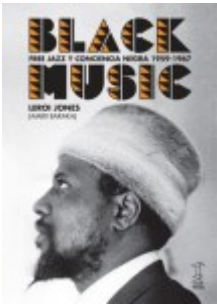


Amiri Baraka: La Avant-Garde del jazz (1961)



“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