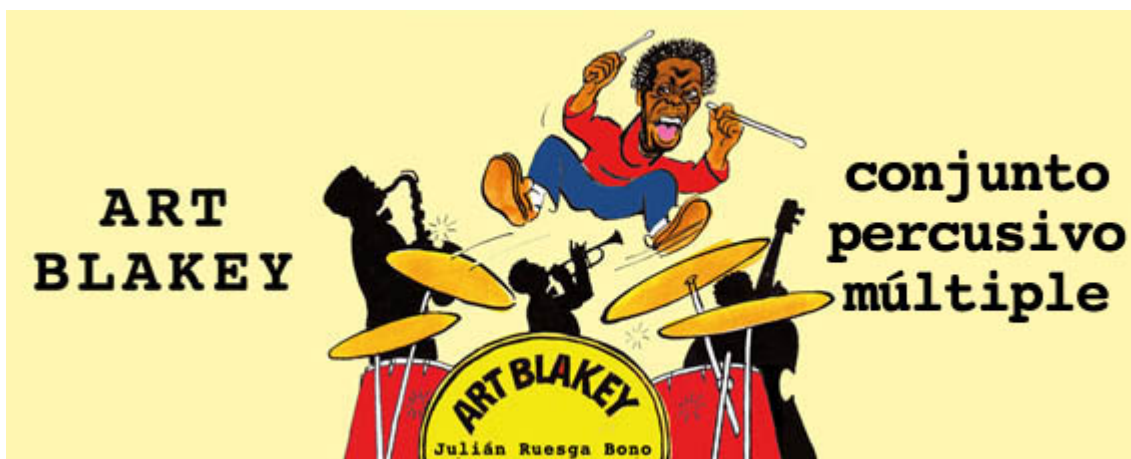


Art Blakey, conjunto percusivo múltiple [Artículo de jazz] Por Julián Ruesga Bono.



Una nota destacada a tener en cuenta es que los jóvenes músicos comenzaron a considerarse músicos serios, incluso artistas, y no simples profesionales dedicados a entretener al público. Y esta situación tuvo el efecto de disipar inmediatamente aquella protectora y provinciana atmósfera de «expresión popular» que envolvía al jazz. /.../ Casi todos los críticos y comentaristas de jazz, los cuales eran en su mayoría por razones evidentes de raza blanca, se ensañaron con la nueva música, animados por fanática furia. Los jóvenes músicos fueron calificados de «locos», de «impostores», y de ellos se dijo, con el elegante, noble y paternal tono característico de las mentalidades liberales, que estaban «sencillamente equivocados».

LeRoi Jones

No hay que perder de vista como la perspicacia de algunos

músicos les permite posicionarse y dar respuesta a situaciones particulares a través de su arte. A la vez que desarrollan ideas creativas más allá de lo que les viene dado –ya sea tradición o mercado– saben articular formas de hacer que abren nuevos horizontes para la música, creando perspectivas y líneas de desarrollo y entendimiento inéditas: Son prácticas vitales y creativas abiertas al momento que viven sus creadores como personas, posicionamientos ideosincráticos, desde y en el mundo que vivencian y habitan.

La autoafirmación a través del arte ha sido una constante en la lucha por la visualización y reconocimiento social de los negros en los Estados Unidos de Norteamérica. A lo largo de la década 1920 y principios de la siguiente tuvo lugar un importante movimiento cultural negro en Nueva York, el «Harlem Renaissance», «Renacimiento de Harlem», que supuso la primera expresión en el ámbito del arte de la conciencia negra en Estados Unidos. Aunque fue un movimiento fundamentalmente literario, fertilizó la música, el teatro y las artes visuales afro-norteamericanas. Supuso una afirmación de la cultura negra a través de la exploración de su historia, sus señas de identidad y sus expresiones artísticas, intentando crear una conciencia afronorteamericana en un contexto social que se imaginaba multicultural y moderno. Escritores y artistas negros manifestaron y afirmaron su sentido de la modernidad a través de la historia cultural negra americana, poniendo en tela de juicio la autoridad del canon artístico occidental y cuestionando el paternalismo y el racismo blanco.

Después de la Segunda Guerra Mundial aun gravitaban las ideas del Renacimiento de Harlem en el mundo artístico negro neoyorquino. Negritud y modernidad iban de la mano. Historia y futuro forjaban el presente de la cultura afronorteamericana en la que la música se transformaba a la vez que cambiaba la autopercepción social y cultural de la población negra. Entre las décadas de 1940 y 50, los músicos bop, comenzaron a expresar abiertamente lo que ya expresaba estética y

emocionalmente la música de jazz. La búsqueda de vínculos históricos que los afirmaran frente a la cultura blanca norteamericana los llevó directamente a mirar hacia África y hacia las otras músicas negras del continente americano, –avivando un sentimiento panafricano que aportó a la música de jazz nuevos horizontes sonoros y estéticos– a la vez que posicionaba a los músicos públicamente, como ciudadanos, frente a la segregación racial. Dizzy Gillespie lo explicaba en sus memorias:

..., por esa época (1945) fue cuando me di cuenta de que a los blancos no les gustaba que los «negratos» locales se acercaran mucho a los africanos. No querían que nosotros –esos «negratos» locales– supiéramos nada de África. Lo que querían era que pensáramos que éramos alguien que está ahí colgando, que no fuéramos como los estadounidenses blancos que te pueden decir que son alemanes, franceses o italianos. No querían que supiéramos que tenemos unos ancestros para que, cuando nos preguntaran, sólo pudiéramos decir que éramos «de color». Es curioso cómo los blancos intentaban mantenernos al margen de los africanos y de nuestro patrimonio. Por eso hoy en día, en nuestra música, no se escuchan tantos elementos africanos como en otras partes del mundo, porque nos quitaron nuestros tambores. Si vas a Brasil, a Bahía, donde hay mucha población negra, encuentras muchos vestigios africanos en su música; vas a Cuba y descubres que han conservado su patrimonio; y en las Antillas encuentras un montón de cosas. /.../ cuando nos arrebataron los tambores el desarrollo de nuestra música fue monorrítmico, no polirrítmico como el de la música africana. Yo siempre supe de ritmo, o me interesó, y fue ese interés el que me llevó a aprovechar la oportunidad de conocer los vínculos con África y con la música africana. (Gillespie & Fraser, 2009: 312)

La relación de los músicos de jazz con África a menudo se entabló a través de fuentes afrocubanas y afrocaribeñas. La cercanía geográfica del Gran Caribe, –el espacio abarcado por

el Golfo de México y el Mar Caribe— y la presencia de hispanos caribeños en Nueva York lo facilitó. Los hispanos suponían el 1% de la población de Nueva York en la década de 1940, 140.000 personas, el 70% de ellas caribeñas, fundamentalmente puertorriqueños. Las músicas populares afrocaribeñas estaban más cerca de África que el jazz norteamericano, especialmente en Cuba y Puerto Rico. Muchos de los músicos de jazz que se interesaron por las músicas y percusiones afrocubanas lo hicieron atraídos por su fuerte componente africano. Dizzy Gillespie fue uno de los primeros músicos de jazz en acercarse a la música africana a través de la música cubana.

Charlie Parker y yo tocamos en conciertos benéficos para los estudiantes africanos que había en Nueva York, y para la Academia Africana de Artes e Investigación, que dirigía Kingsley Azumba Mbadiwe. Al final, Mbadiwe terminó siendo ministro de Estado de Nigeria, pero antes, aquí, y como director de la Academia Africana, organizó nuestra presencia en algunos conciertos benéficos en el Diplomat Hotel que tendrían que haberse grabado. Sólo éramos Bird, Max Roach y yo, con unos percusionistas africanos y cubanos; ni bajo ni nada. También tocamos para un bailarín que tenían, llamado Asadata Dafora. Esos conciertos para la Academia Africana de Artes e Investigación fueron tremendos. Gracias a esa experiencia, Charlie Parker y yo supimos de los vínculos entre la música afrocubana y la africana, y descubrimos que eran iguales que la nuestra. No hay duda de que esos conciertos tendrían que haberse grabado, porque nos lo pasamos de miedo descubriendo nuestra identidad. (Gillespie & Fraser: 2009, 313)

La contribución fundamental de Dizzy Gillespie a este proceso de acercamiento a la música africana comenzó con su encuentro con el percusionista cubano Luciano «Chano» Pozo en Nueva York. Compositor, percusionista, cantante y bailarín de rumba, Pozo, llegó a Nueva York durante el apogeo del mambo y la música afrolatina, en 1947. El gran mérito de Chano Pozo y

Dizzy Gillespie fue adaptar los patrones rítmicos de la tumbadora a los establecidos en el *bop*. Pozo ya había tocado con otros músicos de jazz en La Habana, sabiendo adaptarse al toque del baterista y dejar los espacios necesarios para los solistas. Si bien la colaboración entre ambos músicos fue muy corta, poco más de un año, fue un pilar importante para sentar las bases de lo que en ese momento se llamó «cubop», y más tarde de manera más amplia y extendida «latinjazz».



Tambor esclavo, Virginia siglo XVII. Colección British Museum, Londres.

Conjunto de percusión múltiple

En años cuarenta comienzan a formularse en el jazz la resignificación de muchos conceptos musicales «no occidentales». Como señala LeRoy Jones, el bebop llevó al jazz al terreno del «arte», y dio a la música afronorteamericana un carácter definido y combativo, no en virtud de manifiestos formalmente expresados, sino debido a la actitud más o menos consciente de los músicos, que sabían que lo que hacían era algo muy distinto de lo que habían hecho los anteriores músicos de jazz. El bop quedaba muy lejos del jazz comercial de moda en aquel momento. Jones, destaca dos elementos que lo

acercaban a la manera africana de hacer música alejándolo de los conceptos musicales occidentales: el restablecimiento de la polirritmia y la subordinación de la melodía a esos ritmos.

En la década de 1950 ya había un considerable número de percussionistas africanos y afrocaribeños residiendo en los Estados Unidos y algunos bateristas norteamericanos comenzaron a interesarse por su trabajo y a asimilar diferentes nociones del modo en que tocaban sus instrumentos –atraídos por unas sonoridades complementarias a las suyas pero a la vez muy diferentes. En muchas ocasiones coincidían en las mismas orquestas y bandas, Kenny Clarke había tocado junto a Chano Pozo en la big band de Gillespie de 1947 y Max Roach viajó a Haití en 1949 para estudiar con Ti Roro, un percussionista haitiano conocido por sus trabajos con la percusión ritual vudú y otras percusiones tradicionales afrohaitianas. Roach lo vio tocar en Nueva York y escuchó alguna de sus grabaciones de percusiones rituales que de inmediato relacionó con las raíces africanas de la cultura negra norteamericana. Tanto él, como Kenny Clarke y Art Blakey, fieles al espíritu que la cultura afronorteamericana forjaba en esa época, hicieron un serio esfuerzo por relacionar las percusiones africanas con sus propios estilos en la batería. Desarrollaron una forma de tocar más flexible y fluida que les permitió más libertad de acción y la creación de un espacio sonoro donde insertar nuevos acentos con los tambores, los platillos y los otros componentes de la batería.

La historia de la batería en el jazz es la historia de un paulatino proceso de transformación desde su función inicial –proporcionar un fondo rítmico discreto al instrumento solista– hasta convertirse en una voz solista de primera línea. La emancipación de la batería como instrumento solista y melódico le debe tanto a Art Blakey, como a Max Roach y Kenny Clarke que nunca dejaron de desarrollar su oficio y convirtieron la batería en una fuente de texturas, color y energía dentro de las bandas de jazz. Blakey, Roach y Clarke

transformaron el concepto de batería, africanizándolo, en lo que a Roach le gustaba llamar un «conjunto de percusión múltiple», dando a cada uno de los componentes del instrumento –bombo, tom-tom, caja, platillos, ...– un tratamiento diferenciado, como elementos individuales reunidos en un conjunto, entretejiendo sus sonoridades al tocar. Por su parte Kenny Clarke fue el primer músico de jazz en tratar la batería funcionalmente, como un instrumento autónomo de posibilidades percusivas ilimitadas. Una de sus principales referencias fue Jo Jones, que había desarrollado en la banda de Count Basie un trabajo muy espectacular con platillos y charles junto a acentos irregulares con el bombo que situaron el estilo de Basie a la vanguardia de su época. «Ser músico antes que ser baterista», decía Jo Jones, y esa fue la actitud que Blakey, Roach y Clarke adoptaron; pensaban que la batería era igual a cualquier otro instrumento solista y la desarrollaron sin limitar sus posibilidades –llevando al baterista al rol de líder de banda, compositor y solista.



Art Blakey comenzó a trabajar con percussionistas afrocubanos en marzo de 1957 (Roberts 1982: 149-152). Las experiencias de Blakey en este campo son tan importantes como las de Gillespie. Ambos músicos demostraron que la evocación y referencia a la sonoridad percusiva africana en el jazz permitía construir un marco simbólico que dotaba a la música de nuevos significados, a la vez que suministraba y posibilitaba nuevas soluciones y timbres que ampliaban el espectro sonoro y musical del jazz. Ingrid Monson argumenta

esto mismo al comentar los álbumes grabados en torno a 1957 por Art Blakey –coincidiendo con la independencia de Ghana. Plantea que estos álbumes articulan y proyectan una conciencia étnica panafricana a través de su conexión con las tradiciones musicales afrocubanas y africanas –a la vez que ampliaban las posibilidades sonoras de la sección rítmica de las bandas de jazz (Monzon, 2003: 337).

Blakey fue uno de los muchos músicos de jazz que se convirtieron al Islam a través del movimiento Ahmadiyya, entre las décadas de 1940 y 1950. En 1946 Kenny Clarke se convirtió al Islam y tomó el nombre de Liaquat Ali Salaam, también, Sahib Shihab, Ahmad Jamal, McCoy Tyner, Yusef Lateef y otros, el nombre musulmán de Blakey era Abdullah ibn Bukaina (Monson: 2003, 330). También fue uno de los primeros músicos de jazz en viajar a África. Viajó a Ghana y Nigeria por algo más de un año, en 1947. La mayor parte del tiempo la pasó en la capital de Ghana, Accra. En varias entrevistas Blakey explicó que su estancia en África Occidental estuvo motivada por intereses religiosos y filosóficos más que por motivos musicales, sin embargo, la música y las percusiones de esa zona de África dejarían marca en su trabajo posterior. En Ghana se encontró con las prácticas percusivas de los pueblos Yorubas, Akan y Ewen. Blakey, repitió en varias ocasiones que el jazz jamás podría haber nacido en África, que solo podría haber sucedido en Estados Unidos cuándo y como lo hizo. Era plenamente consciente de dónde procedían los ritmos polifónicos y el patrón de llamada-respuesta que marcan el origen del jazz, igual que lo era del momento y contexto que posibilitó la aparición y desarrollo del jazz en norteamérica.



Grabaciones

A mediados de la década de 1950, Blakey, comenzó a experimentar con diferentes grupos de percusión introduciendo ritmos africanos y afrocaribeños. Las grabaciones de esta época son importantes para entender como las concepciones rítmicas de África Occidental y el Caribe contribuyeron a ampliar y modificar el concepto de sección rítmica en el jazz entre las décadas de 1950 y 1960.

La primera evidencia de la huella musical de su viaje a África aparece en «Message from Kenya», una colaboración en el álbum de Horace Silver, *Spotlight on drums* (Blue Note, 1953), donde a la batería de Blakey se suman las congas de su amigo de origen puertorriqueño Sabú Martínez. Los siguientes acercamientos a las percusiones africanas vendrían más tarde, en 1957; primero en el tema que da nombre al álbum *Ritual* (Pacific Jazz, 1957), donde recicla a los músicos que le acompañan en el álbum, –Jackie McLean en saxo alto, Bill Hardman en trompeta y Sam Dockery en piano– y los convierte en una sección de percusiones. Pocas semanas después se lleva a cabo la grabación de *Orgy in Rhythm* (Blue Note, 1957), ya con una sección de percusión afrocubana organizada por Sabú Martínez –que aquí toca bongos, timbales y hace voces– e integrada por «Patato» Valdez y José Valiente en congas, Ubaldo Nieto en timbales y Evilio Quintero en cencerro, maracas y tronco ahuecado. El resto de músicos que intervienen en la grabación son Herbie Mann tocando flautas africanas de

madera, Wendell Marshall al bajo, Ray Bryant en el piano y los bateristas Arthur Taylor, Jo Jones y «Specs» Wright que se suman a Blakey. Las grabaciones fueron publicadas originalmente por Blue Note como dos LPs separados, etiquetados como Volumen 1 y Volumen 2. La posterior reedición en CD, de 1997, combina las grabaciones contenidas en ambos volúmenes en un solo disco con más de una hora de música.



Es importante subrayar que la importancia de los patrones rítmicos africanos y afrocubanos utilizados aquí no radica tanto en su fidelidad a las fuentes como en su capacidad evocativa. Blakey, como después de él muchos otros bateristas de jazz, toma prestados patrones rítmicos como principio estructural. Tomó los ritmos africanos y afrocubanos que le interesaron y los adaptó a los principios de improvisación del jazz –creando evocaciones estilísticas africanizadas apoyadas por las apropiadas líneas de bajo, sin la obligación, ni la intención, de mantener o reproducir fielmente el modelo original.

El mismo año Blakey graba y publica un acercamiento al

latinjazz desde el hard-bop, ***Cu-Bop*** (Jubilee, 1957), con su banda, Jazz Messengers, y Sabú Martínez nuevamente en las congas. Intensidad rítmica y percusiva con sabor cubano. También publica, ***Drum Suite*** (Columbia, 1957), grabado a fines de 1956 y principios de 1957, que incorpora tres bateristas y dos percusionistas (Sabú y el cubano Candido Camero). La primera parte del álbum, son las tres pistas que conforman la suite que da título al LP, *Drum Suite*: «The Sacrifice» de Blakey, «Cubano Chant» de Ray Bryant y «Oscalypso» de Oscar Pettiford. Los tres temas conforman un intenso híbrido de ritmos africanos, caribeños y hard bop. Apoyados por el pianista Ray Bryant y el bajista Oscar Pettiford, los ritmos establecidos por Blakey, Jo Jones, Specs Wright, Candido Camero y Sabú Martínez exploran sonoridades en las que consiguen una cadencia vertiginosa –en particular en el profundo e hipnótico «Oscalypso».

El año siguiente grabó ***Holiday for Skins*** (Blue Note, 1958), donde, amplía el conjunto de percusiones en relación a *Drum Suite*. Aquí son tres bateristas de jazz (Philly Joe Jones, Art Taylor y el propio Blakey) y un grupo de percusionistas caribeños y africanos formado por Ray Barretto, Sabú Martínez, Víctor González, Julio Martínez, Chonguito Vicente en los bongos y congas, Fred Pagani en los timbales y Andy Delannoy con las maracas. El álbum continúa desarrollando las posibilidades solistas de la batería y mostrando su proximidad a las texturas de las percusiones afrocubanas. La música del álbum se inspira directamente en formas populares africanas y caribeñas y Blakey muestra un conocimiento y conciencia de la percusión africana muy superior a la de sus contemporáneos; hay momentos y pasajes que rozan la perfección. Naturalmente, el centro de atención del álbum es la intensidad rítmica que desarrollan las percusiones, con los diferentes bongos y congas respondiéndose constantemente los unos a los otros, superponiéndose en oleadas cada vez más amplias. El resultado final es potente y a veces abrupto, las percusiones suenan con una gran intensidad y viveza, y los cantos vocales, gritos,

aullidos y silbidos intercalados aportan en algunos temas una atmosfera que evocan lo tribal y primitivo; las texturas de jazz aportadas por el piano de Ray Bryant, la trompeta de Donald Byrd y el contrabajo de Wendell Marshall ofrecen el contrapunto melódico y sonoro perfecto para complementar el conjunto. Uno de los trabajos más interesante de los grabados por Blakey a lo largo de su prolífica carrera. Como sucediera con *Orgy in Rhythm*, la publicación original fue en dos LPs separados, Volumen 1 y Volumen 2. Igualmente, ya en edición CD, las grabaciones contenidas en ambos volúmenes se reunieron en un solo disco.



Holiday for Skins fue grabado en una sesión de madrugada el 9 de noviembre de 1958, solo pocos días después de la grabación de un álbum de referencia en la discografía de Art Blakey, *Moaning'* (Blue Note, 1959), que se grabó el 30 de octubre del mismo año, y de otra sesión de grabación realizada el 2 de noviembre y publicada muchos años después, en octubre de 1999, bajo el título de *Drums Around The Corner* (Blue Note, 1999). En *Drums Around The Corner*, la percusiones vuelven a ser el centro de atención del álbum. Temas como "Drums in the Rain" o

“Moose The Mooche” o “Lover” conforman un impactante escaparate percusivo donde una formación estelar de bateristas compuesta por Art Blakey, Philly Joe Jones, Roy Haynes y Ray Barretto (en congas), suenan en todo su esplendor. El resto de músicos de la formación son los miembros habituales de Jazz Messenger en ese momento, Lee Morgan (trompeta), Bobby Timmons (piano) y Jymie Merritt (bajo). Los dos temas que cierran el álbum fueron grabados en una sesión posterior, el 29 de marzo de 1959, y dan testimonio del trabajo a dúo entre el contrabajista Paul Chambers y Art Blakey.

También en 1959, Blakey graba con su banda, Jazz Messengers, el álbum ***Africaine*** (Blue Note, 1981), un nuevo acercamiento al cubop. Jazz de base africana y cubana, una profundización en clave hard bop de lo experimentado en los anteriores álbumes. África se evoca al nombrar algunos temas y en el título del álbum. En ese momento la banda está integrada por Jymie Merritt al bajo, Dizzy Reece a las congas, Walter Davis Jr. al piano, Wayne Shorter en el saxo tenor y Lee Morgan toca la trompeta. El disco supone otra curiosidad discográfica de los Jazz Messengers; se grabó el 10 de noviembre de 1959, pero no se lanzó en vinilo hasta 1981 y en CD se publicó por primera vez en 1998. Parece que una disputa entre Blakey y el jefe de Blue Note, Alfred Lion, llevó el álbum al sótano y retrasó casi cuarenta años su publicación. Una nota para el anecdotario.

Los álbumes basados en conjuntos de percusiones y evocaciones africanas culminaron en 1962 con la grabación y publicación de ***Art Blakey and The Afro-Drum Ensemble: The African Beat*** (Blue Note, 1962). Aquí, Blakey, dirige un conjunto de percusiones compuesto por percusionistas de Nigeria, Senegal, Jamaica y EE. UU. Un álbum diferente a los anteriores, basado principalmente en melodías y ritmos africanos tradicionales. Yusef Lateef, que también se acercaría a la música africana con su propio grupo, compuesto en gran parte por músicos africanos, aporta solos en diferentes instrumentos tanto

occidentales (oboe, flauta, saxo tenor) como africanos (cuerno de vaca, kalimba).



Muchos de los experimentos de ritmo que Blakey ensaya en este periodo, son ahora pautas estandarizadas en el jazz contemporáneo, el rock y el pop. Norman Weinstein escribe que el fruto más significativo del viaje africano de Blakey, y su interés por el África negra y su música, fue la construcción y consolidación de uno de los estilos de batería más inconfundibles e influyentes del jazz. Su enfoque de la batería se africanizó a través de la elaboración de ritmos polifónicos muy sofisticados y la experimentación con el tono —a la vez que explotaba las posibilidades melódicas de la batería haciendo cantar a los tambores. Un mérito compartido con Max Roach y Kenny Clarke. Utilizó e instauró recursos y técnicas propias de las percusiones africanas en la ejecución de la batería, como apoyar los codos en el vértice de los parches para variar el tono o el golpeteo en el costado de los tambores. También supo utilizar y ubicar el silencio. Cabe destacar su acertado sentido del silencio, el saber cómo utilizar silencios bien ubicados tanto en conjuntos de

baterías y percusiones como en configuraciones de combos de jazz convencionales. Blakey era un baterista fuerte y dominante, su sonido es vigoroso y explosivo, lleno de redobles y choques rotos de platillos que acentúan la presencia del silencio cuando aparece.

El continente africano como referencia cultural y étnica hizo que muchos músicos de jazz se acercaran a la música africana y afrocaribeña y la investigaran con atención. África Occidental (o la idea de ella, como muy bien matiza Norman Weeinstein) fue ganando cada vez más importancia en el jazz norteamericano. Desde mediados de la década de 1950, esta idea penetró en la conciencia general de los músicos afronorteamericanos consiguiendo construir y exponer un relato que se convirtió en una manifestación programática de un origen étnico y espiritual compartido por el colectivo musical. Duke Ellington, Art Farmer, Mongo Santamaría, John Coltrane, Ahmed Abdul-Malik, Orace Silver, Randy Weston, Yusef Lateef, Miles Davis, Ornette Coleman y un largo etcétera. Un sentido de la vida y una identidad negra en un mundo blanco.



Texto e ilustración “Art Blakey, conjunto percusivo múltiple”:

© Julián Ruesga Bono, 2020

Gracias a Nacho Megina por su acertada colaboración e inestimables comentarios.

Referencias y fuentes

Gillespie, Dizzy; Fraser, Al.

– (2010): *To be or not to Bop*. Barcelona, Global Rhythm.

Jones, LeRoi

– (2011): *Blues People. Música negra en la América Blanca*. Barcelona, NorteSur.

Mintz, Sidney W.; Price, Richard

– (2012): *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. México DF: UAM y Universidad Iberoamericana.

Monson, Ingrid

– (2003): «Art Blakey’s african diaspora» en *The african diaspora. A musical perspective*. Monson, Ingrid (Edt.). New York: Routledge.

Ruesga Bono, Julián

– (2010): «In-fusiones de jazz» en *In-fusiones de jazz*. Ruesga Bono, Julián, (edt.). Sevilla: arte-facto c.c.c.

Storm Roberts, John

– (1978): *La música negra afro-americana*. Víctor Lerú, Buenos Aires.

– (1982): *El toque latino*. EDAMEX, México DF.

– (1999): *Latin Jazz. The first of the fusions, 1800s to today*. Schirmer Books, Nueva York.

Sterns, Marshal W.

– (1965): *Historia del jazz*. Ediciones AVE, Barcelona.

Weinstein, Norman C.

– (1993): *A Nighth in Tunisia. Imaginings of Africa in Jazz.*
New York: Limelighth Editions.