

Darius Milhaud: La banda de jazz y la música negra

[Artículo de jazz] Por Julián Ruesga Bono



THE JAZZ BAND AND NEGRO MUSIC

169

back, except for the plaintiff and the plaintiff's counsel. The other side had disappeared, knowing what to expect, and the public had vanished to lunch. The judge was fetched, and the foreman told him our verdict. It was over in a minute. The judge made us the special bow I have described, and for the last time my friend struggled through the insufficient doorway.

Now that it was over we parted reluctantly. We had become very easy and friendly together during those

days. Warmly in the magnificently happy-go-lucky looking Strand we wished each other good-bye, going our ways in the bright sunshine. The case was over. We were free. But the judge sat on. His cases never end. Juries come and juries go, but there he sits. He is still sitting there, patient, attentive, careful — to-day, every day, all the many days since our days, in the cold stuffy court. It is a pity people are wicked. But if they were n't he would n't get his salary.

THE JAZZ BAND AND NEGRO MUSIC

BY DARIUS MILHAUD

From Der Querschnitt, Summer Number
(GERMAN INTERNATIONAL ART QUARTERLY)

[M. MILHAUD is a member of "The Six," a reasonably famous group of young French composers who lead the modernist van. He writes of American music with authority, having but recently completed a tour of the United States during which he lectured at Harvard University. The conservative will find his article very like his music — infuriating but interesting.]

It was in 1918 that the jazz band was brought across the ocean from New York by Gaby Deslys and Pilcer of the Casino de Paris. It came almost like a start of terror, like a sudden awakening, this shattering storm of rhythm, these tone elements never previously combined and now let loose upon us all at once.

We were quick to catch its salient characteristics, among which the following are worth mentioning: (a)

The employment of syncopation in rhythm and melody, which, against its background of dull regularity, is quite as fundamental as the circulation of the blood, the beat of the heart, or the pulse. (b) The introduction of percussion instruments — by which I mean the grouping of all percussion instruments together in a simplified orchestration which makes them like a single instrument so perfect that when 'Buddy,' the drummer of the Syncopated Orchestra, plays a percussion solo we think we are hearing a deliberate rhythmic composition, so varied is the expression. This effect is to be explained by the variety of the tone color in the percussion instruments that he plays simultaneously. (c) The new instrumental technique — that is, the employment of the piano with dryness and precision just as the drum and banjo are used. (d) The increased im-

Primera página del artículo "The Jazz Band and Negro Music"

Página 169. *The Living Age*. 1924

Los textos que presentamos, "The Jazz Band and Negro Music" y "Development of the Jazz Band and North American Negro Music" fueron escritos por el compositor francés Darío Milhaud (Marsella 1892-Ginebra 1974). El primer artículo se publicó en 1924 en varias revistas musicales. Nosotros hemos tomado la versión publicada en la revista *The Living Age* del 18 de octubre de 1924, ocupando las páginas 169 a 172 de la misma. *The Living Age*, era una revista generalista americana que publicaba artículos y reportajes seleccionados de varias revistas y periódicos europeos y norteamericanos. Su periodicidad era semanal. Este artículo de Milhaus lo toma del número de verano de la revista alemana de arte *Der Querschnitt*.

"La banda de jazz y la música negra" –y su continuación y ampliación "Desarrollo de las Jazz Band y la música negra norteamericana"– nos da la oportunidad de conocer de primera mano la visión de la música de jazz en Europa en sus primeros años, a través de la mirada de un músico joven perteneciente a la vanguardia de la música académica. La mirada de Milhaud es la mirada de un músico de formación académica, de ideas artísticas vanguardistas, que describe la nueva música popular de la época que, en el momento en que escribe, epata al público europeo. No la ve sólo como una divertida y vitalista nueva música moderna de baile, encuentra en ella elementos musicales novedosos que le atraen e interesa como músico y que toma y traslada a su trabajo compositivo. No fue el único músico que hizo esto, muchos otros compositores europeos coetáneos se sintieron atraídos por la música de jazz cuando esta llegó a Europa, pero Milhaud fue uno de los que más consistentemente lo hizo. Desde la segunda década del siglo XX, después de la llegada del cakewalk a Europa, composiciones de Erik Satie, Stravinsky, Debussy, Ravel, Ernst Krenek, George Auric, Paul Hindemith, Kurt Weill, Shostakovich y otros

compositores europeos aluden a la música afronorteamericana o denotan su influencia. En sus intenciones no estaba el hacer fusión, mezcla o crear una nueva etiqueta musical. Simplemente tomaban la música que les llegaba, una música novedosa que aportaba nuevos elementos musicales y recursos sonoros, porque les gustaba y les era de utilidad para su trabajo creativo.

Es verdad que Darío Milhaud no es un músico convencional, sus composiciones parten de fuentes muy diversas, su campo de interés es muy amplio y su actitud creativa es la típica actitud indagadora de la vanguardia moderna. Fue pionero en el tratamiento de la percusión, la politonalidad, el jazz y las técnicas aleatorias. Su primer contacto con la música afroamericana fue en un viaje a Brasil en 1916; después de este viaje Milhaud escribió, influenciado por la música afrobrasileña, *Saudades do Brasil*, una suite para saxofón, y *Scaramouche*, con un tercer movimiento al que tituló "Brasileira". Al regreso a París, en 1918, entabla amistad con Erik Satie y pasa a formar parte del *Grupo de los seis*, *Les Six*, -un grupo de jóvenes compositores de ideas vanguardistas formado por Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger y Germaine Tailleferre. Milhaud y sus compañeros mantenían una actitud estética de reacción a la música de Wagner, Debussy y el *establishment* musical de la época, desarrollando sus composiciones en el campo de la politonalidad.

Milhaud, fue uno de los primeros compositores en incorporar elementos tomados del jazz, dio al trombón un papel protagonista en la orquesta clásica que anteriormente no tenía, estableciendo un antes y un después en el uso orquestal del instrumento. En 1920, en un viaje a Londres, se había encontrado por primera vez con el jazz. Fue en una actuación de la orquesta de Billy Arnold en el Hammersmith Dance Hall. Así lo relata en sus memorias:

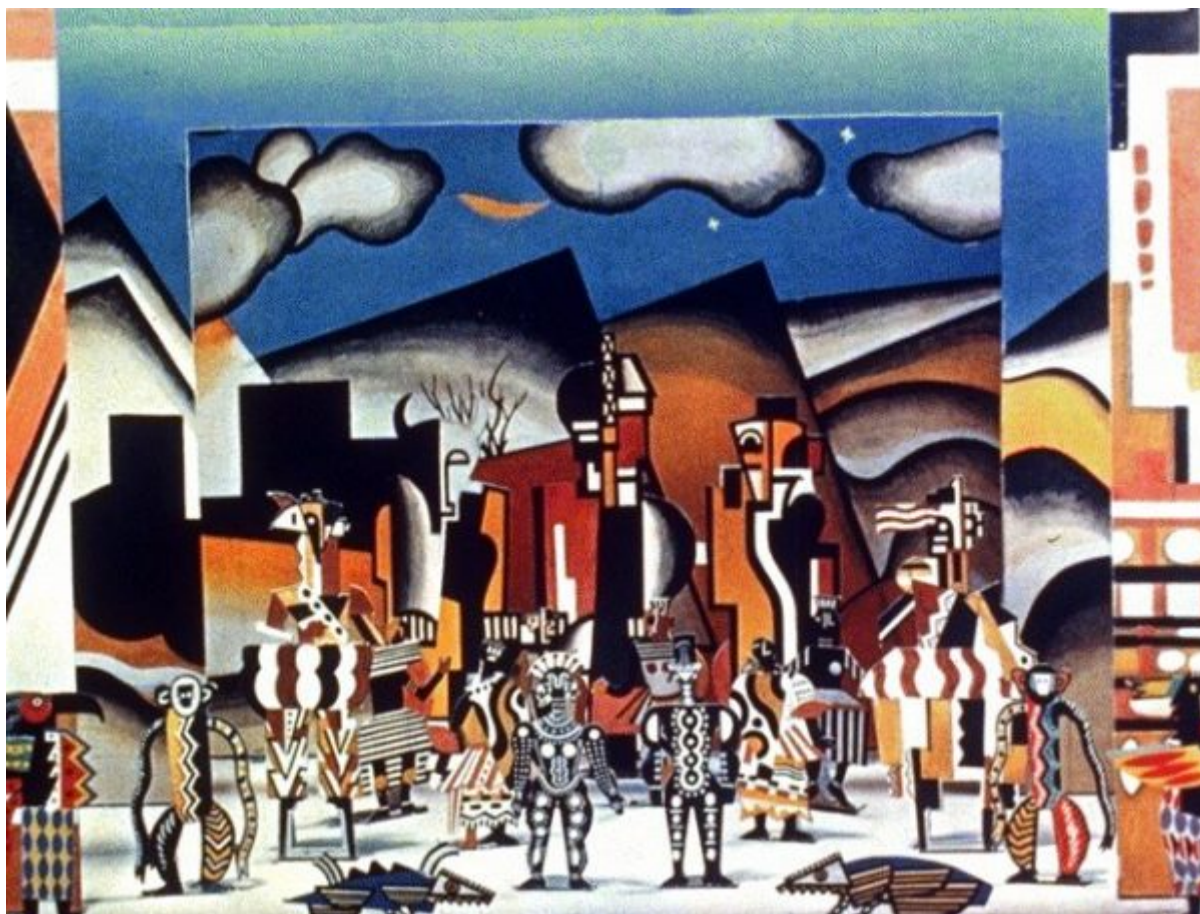
"Al ir a menudo a Hammersmith y sentarme cerca de los músicos, intenté analizar y asimilar lo que oía... Aquí (en contraste con

la dulzura de moda de la música gitana o la crudeza de las *bals musettes*) había una comprensión muy sutil del arte del timbre; el uso del saxofón destructor de los sueños de la trompeta, alternativamente lánguido o dramático, del clarinete, a menudo alto en el registro superior, del trombón lírico doblando las notas un cuarto de tono con el deslizamiento en los crescendos, todo ello intensificaba el sentimiento. Mientras tanto, el piano, junto con la batería, cuyas completas y sutiles puntuaciones proporcionaban un pulso interno indispensable para la vida de la música, mantenían unido este conjunto diverso pero nunca desarticulado. Su uso constante de la síncopa en la melodía se hacía con tal libertad contrapuntística que creaba la impresión de una improvisación casi caótica, cuando en realidad era algo notablemente preciso, que requería una práctica diaria. Se me ocurrió la idea de utilizar estos ritmos y timbres en una obra de música de cámara, pero antes necesitaba profundizar en esta nueva forma musical, cuyas técnicas aún me inquietaban”.

Milhaud, quedó tan impresionado que planeó un viaje a Nueva York para conocer las fuentes, el llamado “jazz real”, que realizó en 1922. Pasó mucho tiempo en Harlem con músicos y cantantes de jazz, frecuentando salones, teatros y bares. Lo visto y oído en esta visita está en la base de mucha de su música posterior. A su vuelta a Francia adoptó lo que describió como “el lenguaje del jazz”, coloreando sus composiciones con tonalidades blues, pasajes con swing y ritmos fuertes.

En 1923, un año después de su primera e intensa visita a Nueva York, la dirección de los *Ballets Suédois* le propusieron escribir un ballet a partir de una idea del poeta y novelista suizo Blaise Cendrars, que había recopilado varias leyendas y cuentos africanos sobre la creación del mundo. Así, nace la composición *La Creation du Monde*, una obra emblemática y significativa que siempre se referencia cuando se habla de la relación de la música académica moderna europea y el jazz o se

pone como ejemplo de la influencia del jazz en la renovación y modernización de la cultura europea en el periodo de entreguerras. El estreno tuvo lugar el 25 de octubre de 1923 en el Teatro de los Campos Elíseos de París, con libreto de Cendrars y decorados del pintor cubista francés Fernand Léger, interesado en el arte tribal negro africano.



Decorado de Fernand Léger para *La creación del mundo*.

Milhaud también realizó una versión para piano y cuarteto de cuerdas poco después. A sugerencia de unos amigos orquestó *La creación del mundo* para un grupo similar a los que había escuchado en Harlem. En esta versión es mucho más evidente la articulación de la fuerza y cadencia del jazz con los procedimientos musicales occidentales, destacando la participación del saxofón, el piano y la percusión. La sección de cuerdas aparece reducida al eliminar las violas.

En 1926, el compositor estadounidense Aaron Copland, publicó el artículo "Jazz Structure and Influence" en el número de

noviembre/diciembre de la revista neoyorquina, *Modern Music*, justo en el momento álgido de utilización del jazz en la música moderna europea. Copland habla de Milhaud y del uso de polirritmos y la estructura del jazz entre los músicos modernos europeos:

“... Los polirritmos del jazz son diferentes en calidad y efecto no sólo de los de los madrigales, sino también de todos los demás. La peculiar excitación que producen al chocar dos ritmos definidos y regularmente marcados no tiene precedentes en la música occidental. Su polirritmia es la verdadera aportación del jazz.

Esto no ha sido apreciado por los compositores europeos modernos, aunque en otros aspectos nuestra música popular americana les ha influido en cierta medida. En los días del ragtime, Debussy y Stravinsky, en los días del jazz, Ravel, Milhaud, Honegger, Hindemith, Jean Wiener lo explotaron como una novedad exótica. Pero con la mayoría de ellos siguió siendo una novedad, un bajo monótono, una melodía quejumbrosa, un glissando en un trombón... Estos trucos pronto perdieron su primer encanto. Mientras tanto, sin embargo, al menos una auténtica pequeña obra maestra europea se había inspirado en América, *La Creation du Monde* de Darius Milhaud, poco conocida, curiosamente, en este país. Pero, según el propio Milhaud, el jazz está ya claramente pasado de moda en Europa y ningún compositor joven se interesa ya por él...”

Cuando la Alemania nazi invadió Francia, Milhaud, de origen judío, se vio obligado a viajar de nuevo a Estados Unidos con su familia, donde consiguió un puesto de profesor en el Mills College de Oakland, California. Como curiosidad añadir que allí, el pianista Dave Brubeck sería su alumno en la década de 1940. Brubeck, llamaría a su primer hijo Darius en homenaje al compositor francés.



Cartel de Jean Cocteau para *La creación del mundo*.

La banda de jazz y la música negra por Darius Milhaud

(M. Milhaud es miembro de "Los Seis", un grupo razonablemente famoso de jóvenes compositores franceses que lideran el furgón modernista. Escribe sobre la música americana con autoridad, ya que acaba de terminar una gira por los Estados Unidos durante la cual dio una conferencia en la Universidad de Harvard. Los lectores más conservadores encontrarán su artículo muy parecido a su música: exasperante pero interesante).

Fue en 1918 cuando Gaby Deslys y Harry Pilcer, del Casino de París, trajeron una banda de jazz al otro lado del océano desde Nueva York. Llegó casi como un comienzo terrorífico, como un despertar repentino, esta tormenta de ritmo, estos elementos de tono nunca antes combinados y ahora soltados sobre nosotros todos a la vez.

Nos apresuramos a captar sus características más destacadas, entre las que cabe subrayar las siguientes:

(a) El empleo de la síncopa en el ritmo y la melodía, que, sobre su fondo de aburrida regularidad, es tan fundamental como la circulación de la sangre, el latido del corazón o el pulso. b) La introducción de los instrumentos de percusión, es decir, la agrupación de todos los instrumentos de percusión en una orquestación simplificada que los asemeja a un instrumento único, de tal manera que cuando "Buddy", el baterista de la Syncopated Orchestra, toca un solo de percusión creemos estar escuchando una composición rítmica deliberada, tan variada es la expresión. Este efecto se explica por la variedad de color en el tono de los instrumentos de percusión que toca simultáneamente. (c) La nueva técnica instrumental -es decir, el empleo del piano con sequedad y precisión al igual que se utiliza el tambor y el banjo. (d) El aumento de la importancia del saxofón y del trombón, cuyos glissandos se están convirtiendo en el efecto preferido, y a los que, al igual que a la trompeta, se confían preferentemente las melodías más delicadas. (e) El uso copioso de sordinas para estos dos instrumentos, el uso del portamento, el empleo del vibrato, ya sea en los pedales, los topes o la boquilla. (f) El clarinete tiene un tono tan agudo y tanta fuerza, posibilita tantas carreras y cambios de tono, que desconcierta a nuestros mejores intérpretes. De ahí la introducción del banjo, que tiene un tono más duro, más estimulante y más sonoro que el arpa o los pizzicatos de un cuarteto. (g) Por último, aquí hay toda una técnica especial del violín, tocado con agudeza, empleando el más amplio de los vibratos y el más lento de los

glissandos.

La fuerza de la banda de jazz reside en la novedad absoluta de su técnica. En lo que respecta al ritmo, el empleo constante de síncopas nos ha obligado a reconocer el hecho de que esta música puede producirse con los medios más sencillos, y no necesita una gama muy variada de instrumentos. En 1920 o 1921, sólo se podía tener una idea de la música de jazz más perfecta escuchando a Jean Wiener al piano y a Vance Lowry al saxofón o al banjo en el bar Gaya de la calle Duphot, tocando el jazz más puro y auténtico con un mínimo de instrumentos.

En cuanto a la orquestación, el empleo de los instrumentos que he descrito anteriormente y el extremo refinamiento de su técnica especial han hecho posible, naturalmente, una extraordinaria gama de expresiones. Para estar en condiciones de juzgar, hay que escuchar a una banda de jazz seria, formada por auténticos músicos que practiquen juntos con regularidad, como uno de nuestros buenos cuartetos de cuerda, y que lleven su orquestación, como hace Irving Berlin, a una perfección absoluta. Sin embargo, había bandas de jazz inferiores que daban la vuelta a sus tonos, que carecían de técnica y que confiaban sus instrumentos de percusión a intérpretes sin formación y sin gusto, esperando obtener los mismos resultados mediante el uso de elementos falsos como *claxons*, sirenas, sonajeros, etc. Sin embargo, es sorprendente la rapidez con la que estos instrumentos poco frecuentes pasaron de moda y fueron relegados al trastero, incluso el silbato de agua, que tiene un sonido agradable a medio camino entre la voz humana y la flauta.

Es necesario escuchar una banda de jazz seria, como la de Billy Arnold o la de Paul Whiteman. Allí nada se deja al azar, todo es equilibrio y proporción, mostrando el toque del verdadero músico, perfecto dominador de todas las posibilidades de cada instrumento. Hay que escuchar a la banda de Billy Arnold en una velada en el Casino de Cannes o de Deauville. A veces son cuatro saxofones los que dirigen, a

veces el violín, el clarinete, la trompeta o el trombón. O también se puede escuchar una infinita variedad de combinaciones instrumentales, uniéndose una tras otra al piano y a los instrumentos de percusión, cada una con su propio significado, su propia lógica, su propio timbre -cada una con una expresión peculiar.

Desde que escuchamos por primera vez el jazz en Europa, se ha producido una clara evolución. Al principio era una verdadera catarata de tonos. Luego se empezó a apreciar de nuevo el valor del elemento melódico. Luego vino el periodo del "blues", melodías muy sencillas, -desnudas por así decirlo- que eran llevadas por un ritmo claro y agudo, con instrumentos de percusión apenas perceptibles, casi íntimos. Luego vino la transición de los efectos casi mecánicos como la percusión de acero de Paul Whiteman en el Palais Royal de Nueva York, y luego los tonos finos, casi escurridizos, casi demasiado agudos del jazz en el Hotel Brunswick de Boston.

En el jazz los norteamericanos han encontrado realmente expresión en una forma de arte que les conviene plenamente, y sus grandes bandas de jazz alcanzan una perfección que las sitúa al lado de nuestras más famosas orquestas sinfónicas como la del Conservatorio o nuestras modernas orquestas de instrumentos de viento y nuestros cuartetos -el Capet Quartet, por ejemplo, que es nuestro mejor cuarteto.

Nos han traído elementos absolutamente nuevos de tono y ritmo de los que son perfectos maestros. Pero estas bandas de jazz se han utilizado hasta ahora sólo para bailar, y la música escrita para ellas no ha ido más allá del ragtime, el foxtrot y el shimmy. Ha sido un error adaptar piezas musicales ya famosas -que van desde la oración de Tosca hasta "Peer Gynt" o la *Berceuse* de *Grechaninov*- utilizando sus elementos melódicos como temas de baile. Se trata de un error de gusto, tan malo a su manera como el empleo de sirenas como instrumentos de percusión.

Estas magníficas orquestas necesitan un repertorio de concierto. Gracias a Jean Wiener pudimos escuchar a la banda de jazz de Billy Arnold el 6 de diciembre de 1921, en la Salle des Agriculteurs. Era justo que se escuchara a estos maravillosos músicos en un concierto. No sólo un repertorio de jazz, sino también música de cámara debería ser escrita para estas orquestas con el fin de utilizar sus posibilidades al máximo. La influencia de estas danzas americanas nos ha traído aquí en París el "Steamboat Ragtime", en "Parade" de Eric Satie, y "Adieu New York" de George Auric. He aquí un caso en el que la orquesta sinfónica habla del ragtime y del foxtrot. En la "Piano Rag Music" de Igor Stravinski, tenemos una pieza para piano que emplea los elementos rítmicos del ragtime en una pieza de concierto. Jean Wiener, en su *Sonatine syncopée*, ofrece una pieza de música de cámara que debe su origen a varios elementos del jazz, aunque conserva la forma de sonata. Es un gran paso adelante. Todavía queda por escribir música de cámara instrumental y sonatas de concierto para banda de jazz, especialmente para los instrumentos que el jazz suele reunir.

En la armonía, también hay una marcada evolución, ya que, aunque originalmente el repertorio de la banda de jazz era sólo de música de baile, hoy en día está siguiendo la misma curva que el resto de la armonía contemporánea. La sucesión de séptimas y novenas dominantes que tanto sorprendió en el año 1900 se utiliza ahora en los bailes de moda más recientes, por ejemplo en "Ivy" y en "Jimmy Johnson". No cabe duda de que dentro de unos años las armonías politonales y atonales prevalecerán en los bailes que seguirán a los shimmies de 1920. Hoy en día encontramos acordes mayores y menores al lado, como por ejemplo en "Kitten on the Keys" de Zez Confrey.

En Estados Unidos hay toda una serie de obras teóricas y técnicas que tratan del jazz, obras sobre el uso del trombón con ilustración de los glissandos más eficaces y la mejor manera de emplearlos, y otras para el saxofón y el clarinete con todas sus nuevas posibilidades técnicas en el jazz. En

Nueva York existe una escuela, la Winn School of Popular Music, que ha publicado tres métodos para tocar música popular, ragtime, jazz y blues, -teóricamente del mayor interés-, en los que se trabajan con perfección lógica todos los elementos especiales de esta música. Estos estudios son extraordinariamente valiosos, no sólo en lo que se refiere a la técnica, sino también a la improvisación y a los métodos de composición que dan a esta música su carácter especial. Me refiero, por ejemplo, a dispositivos como arpeggios, trinos, carreras, acordes rotos, omisiones, disonancias, adornos, variaciones y cadencias, que se introducen *ad libitum* al final de las partes de varios instrumentos, pero de tal manera que la regularidad rítmica del conjunto no se resiente. Junto a esta música -que, gracias a su cuidada composición y a la precisión absolutamente unificada y maquinal de su conjunto, es un poco mecánica- se ha desarrollado otro tipo. Sin embargo, ésta surge de la misma fuente. Me refiero a la música del negro americano.

No cabe duda de que el origen de la música de jazz hay que buscarlo entre los negros. Las cualidades primitivas africanas han conservado su lugar, en lo más profundo de la naturaleza del negro americano y es aquí donde encontramos el origen de su tremenda fuerza rítmica, así como de las expresivas melodías nacidas de la inspiración que sólo las razas oprimidas pueden producir. Los espirituales negros fueron la primera música negra publicada. Los cantos religiosos de los esclavos, antiguos motivos populares, fueron recogidos y escritos por Henry Burleigh. Estas canciones producen una impresión no muy diferente de la melodía en el "blues" cuya forma es obra de Handy. Pienso en "Saint Louis Blues" y en "Aunt Hagar's Children Blues". Hay la misma ternura, la misma melancolía, la misma fe que llenaba a los esclavos que comparaban el dolor de sus vidas con el cautiverio de los judíos en Egipto y anhelaban con toda su alma un Moisés que los salvara ("Go Down, Moses").

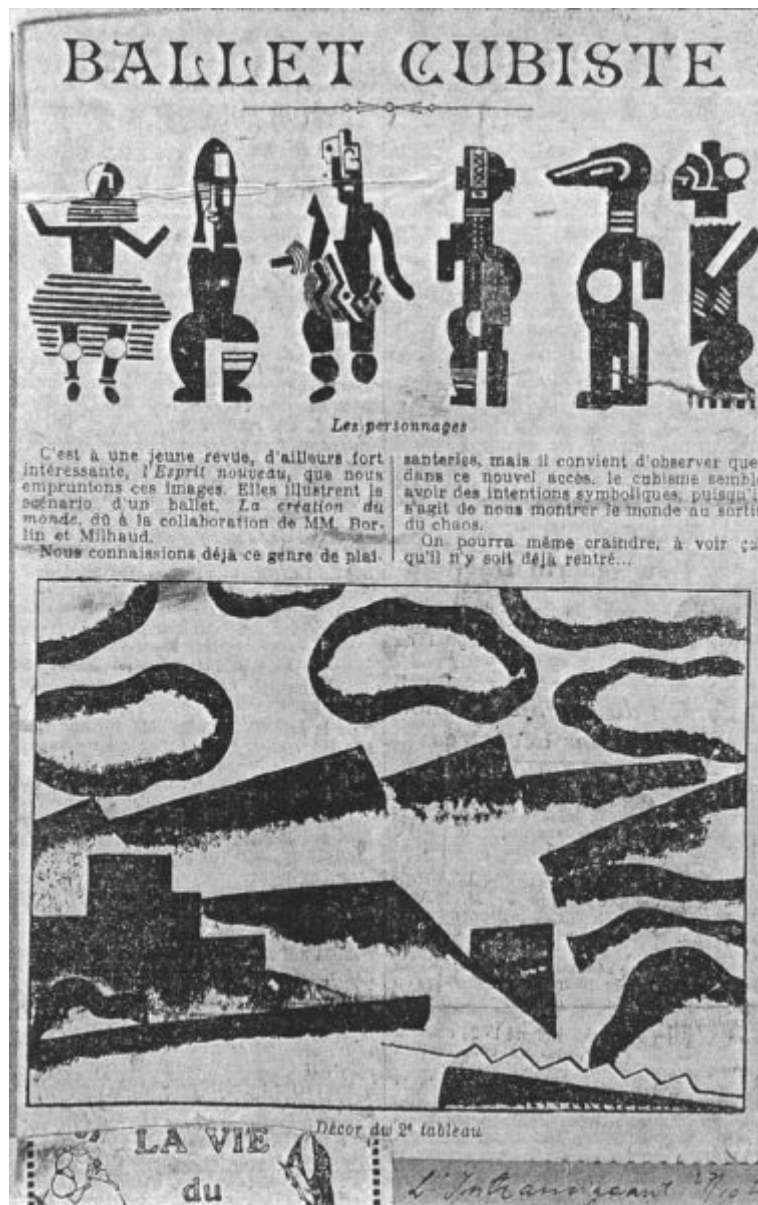
Aparte de la música de baile, cuya improvisación le da un tipo de expresividad y vida que sólo se encuentra entre los negros, el jazz se ha empleado en el teatro con los resultados más felices. Hay operetas de exquisita musicalidad como *Shuffle Along*, de Noble Sissle y Eubie Blake, o *Liza*, de Maceo Pinkard, en las que los cantantes, el coro y los bailarines están acompañados por una orquesta de jazz. La orquesta de *Liza* está compuesta por una flauta, un clarinete, dos trompetas, un trombón, los instrumentos de percusión -tocados por un solo intérprete-, un piano, un cuarteto de cuerda -en el que la viola se sustituye por un saxofón- y un contrabajo. En realidad, los elementos técnicos han sido mucho menos modificados por los negros. En el jazz de los blancos todo se ha trabajado a la perfección y se ha estudiado de la manera más exhaustiva. Entre los negros hay mucha más improvisación. Pero, ¡qué tremendas dotes musicales y qué poder de interpretación son necesarios para llevar la improvisación a tal grado de perfección! En su técnica poseen una gran libertad y facilidad. Cada instrumento sigue su línea melódica natural e improvisa aunque se adhiera al marco armónico que subyace y sostiene la pieza en su conjunto. Encontramos esta música empleando perpetuamente un rico y confuso entrelazamiento de elementos. Utiliza acordes mayores y menores junto con cuartos de tono, que se producen mediante una combinación de técnica de glissando y vibrato -una exageración de los tonos del trombón-, así como una vigorosa vibración de la trompeta de pistones y extraños usos de los dedos en las cuerdas del violín.

El cuarto de tono tiene una expresividad que no puede compararse con ninguna otra, se adapta a la armonía diatónica tan bien como la cromática y puede considerarse como un tono de transición en la escala diatónica. No tiene ninguna relación con el sistema de cuartos de tono que se estudia actualmente en Europa Central, que se basa en la duplicación de las doce notas de la escala y pertenece al ámbito de la armonía atonal.

Además, entre los negros nos libramos del carácter mundano que suele tener el jazz de los blancos americanos. Entre los negros el baile conserva su carácter salvaje africano. La intensidad penetrante del ritmo y la melodía se vuelve trágica y desesperante. En algunos pequeños salones de baile -como por ejemplo el Capitol al final de la Avenida Lenox, cerca de la calle 140- se puede escuchar a menudo a una chica negra cantando la misma melodía durante una hora, -una melodía que a menudo es estridente, pero tan perfecta como cualquiera de los bellos recitativos clásicos-, apoyada por una orquesta de jazz que proporciona un fondo de melodías que cambian constantemente. Las variaciones son tan numerosas que alcanzan la riqueza y la amplitud de una sinfonía. Aquí estamos lejos de los elegantes bailes de Broadway que podemos escuchar en el Hotel Claridge. Aquí estamos en las primeras fuentes de esta música, con su profundo contenido humano que está a punto de crear una revolución tan completa como cualquiera de las obras maestras ahora universalmente reconocidas.

The Jazz Band and Negro Music
by Darius Milhaud

The Living Age, October 18, 1924, pp. 169-172



Página de la revista *L'Horizon* Paris, 1923

Un año más tarde, 1925, Milhaud escribe otro artículo titulado "Development of the Jazz Band, and North American Negro Music", que se publica el 15 de diciembre de 1925 en la revista *Metronome*. Este artículo parte del material publicado en el anterior artículo al que añade información adicional que lo amplía:

Desarrollo de la banda de jazz y la música negra norteamericana por Darius Milhaud

En París, en el año 1918, vino una jazz band de Nueva York y nos la presentaron en el Casino de París Gaby Deslys y Harry

Pilcer. A este respecto no necesito recordar el choque y el súbito despertar experimentado, ni referirme a los elementos sonoros hasta entonces nunca reunidos que ahora estaban disponibles, ni a la importancia de la síncopa para el ritmo y la melodía, basada en un fundamento de inexorable regularidad, que no es menos importante para nosotros que nuestra circulación sanguínea y el latido de nuestro corazón; ni a la elaboración de la batería, por la que todos los instrumentos de percusión cuyo nombre figura en las obras conocidas sobre el arte de la orquestación, se simplifican, se ordenan y se agrupan de tal manera que se convierten, por así decirlo, en un único complejo de instrumentos tan perfectos que un solo de batería de Mr. Buddy (el baterista) de la Syncopated Orchestra, nos parece una composición rítmicamente construida y suavemente fluida, con muchas posibilidades de cambio de expresión, que dependen del color del tono de los diversos instrumentos también tocados por él. No mencionaré la nueva técnica instrumental, por la que el piano se encarga de la expresión matérica y la precisión del tambor y el banjo; ni la resurrección del saxofón y el trombón, cuyos glissandos se convierten en uno de los modos de expresión más frecuentes, y a los que se confían las melodías más dulces y suaves; ni el uso frecuente de sordinas, lengüetas, vibratos de correderas, válvulas y llaves en los instrumentos mencionados; ni el uso del clarinete en los registros superiores, con su robusto ataque y su gran volumen de sonido, ni la técnica del glissando y del tono suspendido, que puede confundir incluso a nuestros instrumentistas más prácticos, ni del advenimiento del banjo, cuyos tonos nos parecen más secos, más nerviosos y más sonoros que los del arpa o los pizzicatos de los cuatro violines; ni de la técnica especial del violín para los tonos agudos y penetrantes, que, sobre todo, se inclina por los vibratos muy amplios y los glissandos menos rápidos.

La fuerza de la jazz band reside en la novedad de su técnica en todos los sentidos. Desde el punto de vista del ritmo, el estudio de las posibilidades resultantes del uso continuado de

la síncopa permite interpretar esta música con los medios más sencillos, sin recurrir a una orquestación rica y variada. En los años 1920/21, bastaba con escuchar a Jean Wiener al piano y a Vance Lowry con el saxofón o el banjo en la calle Duphot, en el bar Gaya, para poder captar plenamente la música de Jazz, que aquí se ofrecía en una perfección pura y sin adulterar la forma, con un mínimo de medios.

Desde el punto de vista de la orquestación, el uso de los diversos instrumentos enumerados anteriormente y su especial perfección técnica han hecho posible una variedad de expresión inusual. Para formarse una opinión correcta sobre este punto, hay que escuchar a una jazz band seria, de músicos rigurosos, que trabajen juntos con regularidad, como lo hace -por ejemplo- uno de nuestros buenos cuartetos de cuerda, y que utilicen una orquestación que a su manera es impecable, al estilo de Irving Berlin. Ha habido jazz bands mediocres y este mismo hecho ha provocado numerosos errores y malentendidos; su equipo tonal es inadecuado, la técnica instrumental escasa y los instrumentos de percusión fueron confiados a bateristas sin gusto, que creyeron enriquecer su ámbito añadiendo elementos falsos, como bocinas de automóvil, sirenas, *claxons*, etc. De hecho, es digno de mención la rapidez con la que estos instrumentos excepcionales vuelven a estar de moda y pasan al descarte, incluso cuando se considera, por ejemplo, el silbato de señales marinas, que tiene un bonito color de tono, después de todo, y es algo entre un silbato de señales y la voz humana.

Sin embargo, hay que escuchar una jazz band realmente excelente, como la de Billy Arnold o la de Paul Whiteman. Aquí no se deja nada al azar, todo se hace con perfecto tacto y se distribuye uniformemente, lo que atestigua inmediatamente el gusto de un músico que conoce maravillosamente las posibilidades de cada instrumento. Basta con seguir la actuación de Billy Arnold en el Casino de Cannes o en Deauville durante una de sus veladas. Una vez está tocando con

cuatro saxofones y otra vez con violín, clarinete, trompeta, trombón... en fin, es un cambio constante de combinaciones instrumentales, que se mezclan poco a poco con el sonido del piano y de los instrumentos de percusión, y cada uno de los cuales, tomado individualmente, tiene sentido y lógica, efecto sonoro y posibilidades de expresión.

Desde que se escucharon las primeras jazz bands aquí, su desarrollo ha avanzado considerablemente. Después de esta catarata de efectos sonoros vino un énfasis notable en el elemento melódico; estamos entrando en el período del "Blues". La melodía se expone, por así decirlo, y se limita a apoyarse en un esquema rítmico claro y concreto. Los instrumentos de percusión apenas aparecen y se vuelven cada vez más emotivos. El desarrollo comienza con la interpretación casi mecánica y dura como el acero de un Paul Whiteman, hasta los efectos sonoros casi imperceptibles y, podríamos decir, vagos y nebulosos de la jazz band del Hotel Brunswick de Boston.

En la jazz band los norteamericanos han encontrado una forma de expresión artística absolutamente propia, y sus principales jazz bands alcanzan tal perfección en sus actuaciones que son dignas de compartir la fama de las conocidas organizaciones sinfónicas, como los conciertos de nuestros conservatorios, o de organizaciones como nuestra moderna sociedad de Instrumentos de Viento, o, digamos, el Capet Quartet, que es nuestro cuarteto más conocido.

Los norteamericanos, por tanto, han adquirido elementos sonoros y rítmicos absolutamente nuevos que les son propios. Pero, ¿qué posibilidades hay de utilizarlos? Hasta ahora sólo han utilizado todo esto en su música de baile y las composiciones escritas para la jazz band no han salido -hasta el momento- del dominio del ragtime, foxtrots, shimmies, etc. El error que se comete al transcribir para la orquesta de Jazz es que se utilizan composiciones famosas, desde la "Oración de Tosca" hasta *Peer Gynt* y la *Berceuse* de Gretchaninoff, a partir de temas de baile basados en sus elementos melódicos,

esto es un error de la misma naturaleza que utilizar trompas de automóvil, etc., al lado de los instrumentos de percusión normales, y es de mal gusto. A estas maravillosas orquestas sólo les falta una cosa: un repertorio de concierto regular. Jean Wiener en su concierto del 6 de diciembre, celebrado en la sala Ackebau, nos presentó la jazz band del Sr. Billy Arnold. No era más que correcto y adecuado que estos eminentes músicos fueran escuchados por nosotros en un concierto regular; pero hubiera sido conveniente que tocaran no sólo su repertorio de música de baile, sino que les escucháramos interpretar algo de música de cámara, escrita de forma adaptada a su especial combinación orquestal.

Bajo la influencia de estos bailes americanos se crearon el ragtime *Packet-boat'on Parade* de Erik Satie y *Farewell to New York* de George Auric. En estas obras tenemos la imagen de un ragtime y un fox-trot antes de su uso en el marco de una orquesta sinfónica. En *Piano-Rag-Music* de Igor Stravinsky tenemos un número para piano que nos da el elemento rítmico del rag en forma de pieza de concierto. Jean Wiener en su *Syncopated Sonatine* nos presenta una obra de música de cámara que tiene su origen en los variados elementos del jazz, pero que está escrita en forma de sonata. Este es otro paso adelante. Ahora nos queda ofrecer a las Jazz-Orchestras obras de música de cámara instrumental y sonatas de concierto que están escritas para los instrumentos normales de la jazz band.

Development of the Jazz Band, and North American Negro Music
by Darius Milhaud
Metronome, New York, December 15, 1925