

BREVE PANORAMA DEL JAZZ

Por Rodolfo WINDHAUSEN

HASTA el año 1940, la mayoría de los norteamericanos consideraba la música afroamericana un género poco serio. La música compuesta en Luisiana era, según el criterio general, "un tipo de música más,ailable, popular". No así en Europa, donde para ser crítico de jazz, en alguna de las revistas especializadas, se debía contar con bibliografías y discografías extensas. Pero a partir de esta época, apareció en los Estados Unidos un nuevo movimiento entre los músicos jóvenes, en su mayor parte negros.

Los jóvenes ocuparon los puestos que habían dejado los músicos más viejos, en las grandes bandas de swing. Fue en el Juilliard Institute of Music donde hicieron su aprendizaje musical estos intérpretes, que poseían buena técnica apoyada en el concepto europeo de armonía schonbergiana y en el dominio de la fuga y el contrapunto barroco.

Los músicos que interpretaban los estilos llamados "tradicionales", se habían visto obligados a actuar como *entertainers* a fin de mostrar al público sus cualidades musicales y jazzísticas. Esto estaba en contra de las convicciones de los nuevos ejecutantes que consideraban el jazz como un género de gran valor que no debía rebajarse ni siquiera ante circunstancias económicas difíciles.

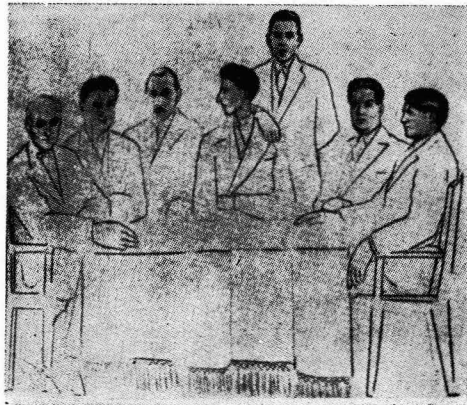
Así, comenzaron a formar grupos en Nueva York, ciudad donde se concentraba toda la actividad musical de entonces. Hay que tener en cuenta, dentro del aspecto social de este movimiento, la condición del negro. Tuvieron que superarse y luchar para demostrar el valor de la música afroamericana a los aficionados y críticos norteamericanos que desconocían esta expresión artística de la raza negra.

Las reuniones de los pioneros del jazz "moderno" se efectuaban en el Hinton's Playhouse, en el barrio de Harlem. Como antecedentes musicales hay que señalar el avance en la técnica y en las armonizaciones en los discos que grabó el guitarrista Charlie Christian, con el

sexteto del clarinetista Benny Goodman, entre los años 1936 y 1939; así como las grabaciones realizadas por John Kirby, contrabajista, con su sexteto mixto en el Onyx Club de Nueva York.

En ellas, el fraseo puede advertirse cortado en algunos pasajes, sin el vibrato tradicional. Los arreglos instrumentales eran concebidos en forma novedosa para la época. Abundaban las figuras rítmicas llamadas *riffs*, que consisten en la repetición, a través de varios compases, de una misma figura musical ejecutada por los instrumentos de viento.

En el Mintons las cosas fueron más lejos. Dizzy Gillespie, trompetista negro de extraordinario valor, comenzó a utilizar con asiduidad los agudos y sobreagudos, definiendo así la línea trazada, con poca firmeza, por Roy Eldridge. Pero la contribución importante fue la de Charlie Parker, que introdujo un nuevo fraseo en la improvisación, ya que tocaba sobre la línea de acordes en vez de hacerlo sobre la línea melódica.



Cocteau y el grupo de los seis: otra dimensión del jazz

El trombón fue desplazado casi totalmente. El piano y el contrabajo se complementaban; uno ejecutaba los acordes y otro improvisaba con la derecha. Esta innovación fue realizada por Kirby y Oscar Pettiford (contrabajos) y Theo-

lonius Monk (piano). La guitarra entró a formar parte de la sección melódica, integrada generalmente por trompeta, saxo alto y (o) saxo tenor, guitarra, algunas veces clarinete. La batería marcaba ritmos irregulares, apoyando la labor del solista o del conjunto con las "bombas" logradas a base del pedal del bombo, mientras el platillo dividía en seiscillos los tresillos tradicionales. Los corifeos de este trabajo en la batería fueron Kenny Clarke y, más tarde, Max Roach; ambos negros.

Así nació lo que hoy se entiende como bebop, o simplemente bop. Hacia 1943, el dúo Gillespie-Parker había llamado considerablemente la atención de los críticos con las primeras grabaciones experimentales que salieron a la venta bajo raras etiquetas. El trabajo armónico de los temas y la improvisación sobre acordes obligó a muchos instrumentistas norteamericanos y europeos a cambiar de actitud y considerar este movimiento como una nueva forma, audaz por cierto, de expresión dentro del jazz. El deseo de los nuevos músicos por elevar este género se cumplió, aun cuando tuvieron que emplear formas no del todo legítimas. Por fortuna, el contenido expresivo de la música afroamericana no se perdió; la forma había cambiado pero no el fondo. La batalla estaba ganada.

El bop tuvo su auge durante diez años. Los progresos se sucedieron y el nuevo lenguaje ganó adeptos día a día. Los rasgos bien definidos de esta forma de expresión musical se contraponen a los de las escuelas clásicas, de Nueva Orleans y Chicago por ejemplo, que se rigen en la improvisación por contrapunto orquestal. En el bop los contrastes dinámicos resultan más violentos y, por tanto, más acelerado el tiempo que en el jazz tradicional.

El bop tuvo también sus detractores en aquellos aficionados, muy numerosos, que no supieron comprender la trascendencia de la escuela nacida en el Mintons y que condenaba el rechazo de los temas folklóricos característicos de la música negra norteamericana en busca de un tono europeo en la parte melódica. El bop entró así en competencia con el arte musical "culto" de Europa.

Entre los intérpretes más destacados del bop debe mencionarse a Dizzy Gillespie, Charlie Parker, J. I. Johnson, Theonius Monk, Phineas Newborn Sr., Kenny Clarke, Max Roach, Milton Jackson, Don Elliot, Coleman Hawkins (llamado "padre de los saxos tenores"), Ray Brown, Oscar Pettiford, entre otros.

Desde la mitad de la década del 40, el movimiento se asentó definitivamente al ser aceptado por determinados círculos. La concentración intelectual mostrada por los ejecutantes de bop chocaba con las costumbres jazzísticas de la época, cuya espontaneidad era su principal característica. Pero aun dentro de esta actitud, los boppers demostraron espontaneidad y no se apartaron totalmente de las tradiciones seculares. Lucien Malson afirma al respecto que "aunque cada generación de jazz actúa a su manera sobre la materia sonora, el propósito perseguido sigue siendo idéntico".

En 1950 ocurrió el segundo fenómeno musical del jazz. Un núcleo de músicos blancos de Nueva York, disgusta-



"Little jazz": Roy Eldridge

dos por el triunfo de los boppers, siguieron experimentando, buscando otra forma de revolución (más sofisticada si se quiere) para evitar los recursos del bop. El grupo rechazó todo expresionismo "apoyado" en los fraseos violentos y el "vibrato", buscando por el contrario sonoridades clásicas en los instrumentos de aliento. El ritmo se hizo excesivamente lento dando sensación de abandono y relajamiento musical. En los arreglos para sección melódica, aparecen la fuga y el contrapunto a menudo.

Shorty Rogers, trompeta, Frank Patchen, piano, Jimmie Giffre, saxo tenor, Milt Bernahrt, trombón, Shelly Mane, batería y Howard Rumsey, contrabajo, representaron esta singular tendencia conocida con el nombre de cool ("frío"). Estos instrumentistas se establecieron en la costa oeste de los Estados Unidos y pronto se unieron a ellos músicos como Gerry Mulligan, Dave Brubeck (alumno de Darius Milhaud), Chet Baker, Baby Whitlock, "Chico" Hamilton y Bob Cooper. Empezó entonces una verdadera batalla entre las dos costas del país: el cool en un extremo, el bop en otro. El cool introdujo también instrumentos no empleados hasta ese momento en el jazz: flauta, fagot, oboe, clarinete bajo y violoncello. Estos instrumentos no siempre resultan adecuados para jazz, dadas sus características de timbre, altura, volumen de sonido. Sin embargo, los coolers llegaron a utilizarlos con éxito. Impulsados por el cool aparecieron diversos conjuntos denominados "de cámara", con combinaciones de instrumentos exóticos y con carácter experimental. De ellos el más destacado es el Modern Jazz Quartet integrado por Milt Jackson, vibráfono, John Lewis, piano, Percy Heath, contrabajo y Connie Kay, batería. La innovación de este grupo no consistió en emplear el cuarteto con vibráfono como instrumento melódico solista sino en sus objetivos, en sus trabajos sobre las formas clásicas de sonata, fuga, contrapunto, con aplicación al jazz. Improvisaban "en abstracto", con ideas que podrían parecer absurdas pero que analizadas musicalmente otorgan variantes armónicas, rítmicas y tonales muy novedosas. Sólo bajo este concepto puede ser considerada valiosa la creación del Modern Jazz Quartet; en el terreno expresivo se encerró en un nihilismo jazzístico que causó impacto en la crítica y los oyentes y obtuvo reacciones desfavorables.

Otro conjunto de interés es el Noneto del trompetista negro Miles Davis, cuyos arreglos instrumentales habían sido realizados por Gil Evans, Gerry Mulligan y John Carisi. Algunos temas empleados —como *Move* y *Venus de Milo*—, se acercan más a la música europea que al jazz; en vista de la desfavorable acogida del público, Davis abandonó sus experiencias en torno al cool. La calidad técnica de Miles Davis, pese a su alejamiento del jazz, es definitiva.



Una reunión histórica: Theolonius Monk acompaña a Charlie Parker.

Para contrarrestar este momento de transición, se necesitaba una nueva corriente. Su llegada, sin embargo, se efectuó hasta mediados de 1955 con la formación del Quinteto de Clifford Brown y Max Roach, y de manera espontánea, sin premeditación, como último recurso en aquel momento crucial que pasaba la historia del jazz. El quinteto estaba integrado por Clifford Brown, trompetista, Harold Land, saxo tenor, Richie Powell, piano, George Morrow, contrabajo y Max Roach, batería. Combinaba elementos del bop con ritmos afrocubanos, regresando en cierto modo a la tradición rítmica africana, base del jazz. Ante todo, el Quinteto estaba destinado a dar forma a una tercera manifestación moderna del género: el hard-bop, perfeccionado más tarde por Art Blakey y Horace Silver.

Brown y Roach trabajaron la rítmica irregular con maestría, tomando recursos del cool en muchos casos. Al atemperar extremos regresaban a la tradición del blues, tratando el sonido en forma especial. La violencia residía exclusivamente en la sección rítmica; la espontaneidad jazzística volvió a tomar auge.

Sonny Rollins y Horace Silver, saxo tenor y piano respectivamente, pusieron de moda el hard bop presentándolo en la costa este con singular éxito. No abusaron de los arreglos como habían hecho los coolers sino que estudiaron los ritmos africanos que después introdujeron bajo las indicaciones de Max Roach y Art Blakey.

Muchos grupos orquestales combinaron en el harp bop los aciertos del bop

y del cool, introduciendo sus propias ideas a este nuevo lenguaje. Resultaría aventurado hablar de manera definitiva sobre las corrientes modernas que existen dentro de la música del jazz en nuestros días, debido a que no hay fronteras precisas entre ellas. Puede asegurarse, en cambio, que el cool fracasó ante la superioridad técnica de los movimientos neo-bop.

La aparición del bop muestra un "expresionismo" dentro del jazz mientras que el cool podría incluirse en un "surrealismo" exagerado. El hard-bop, aún en proceso de consolidación, sigue en espera de ubicación definitiva dentro del arte sonoro negroide. La posición filosófico-musical de los hombres que dieron nacimiento a las diversas escuelas modernas del jazz varió de acuerdo a época y circunstancias. Las que fueron dadas a luz por negros expresan el dolor de vivir, el grito de esperanza de la raza, en un idioma musical distinto a aquél de los mismos negros de Luisiana. Quizá sea un grito más inteligente, un dolor minuciosamente examinado por mentes lúcidas. El cool tendió al nihilismo y a la desesperación, sin confiar en una alegría postrera.

A los ojos del aficionado el panorama se presenta un tanto confuso; sin embargo pueden vislumbrarse algunas características definitivas de lo que será el jazz contemporáneo. Seguimos esperando nuevas sorpresas ya que el jazz atraviesa por un período de estabilidad después de una larga época de continuos cambios.

