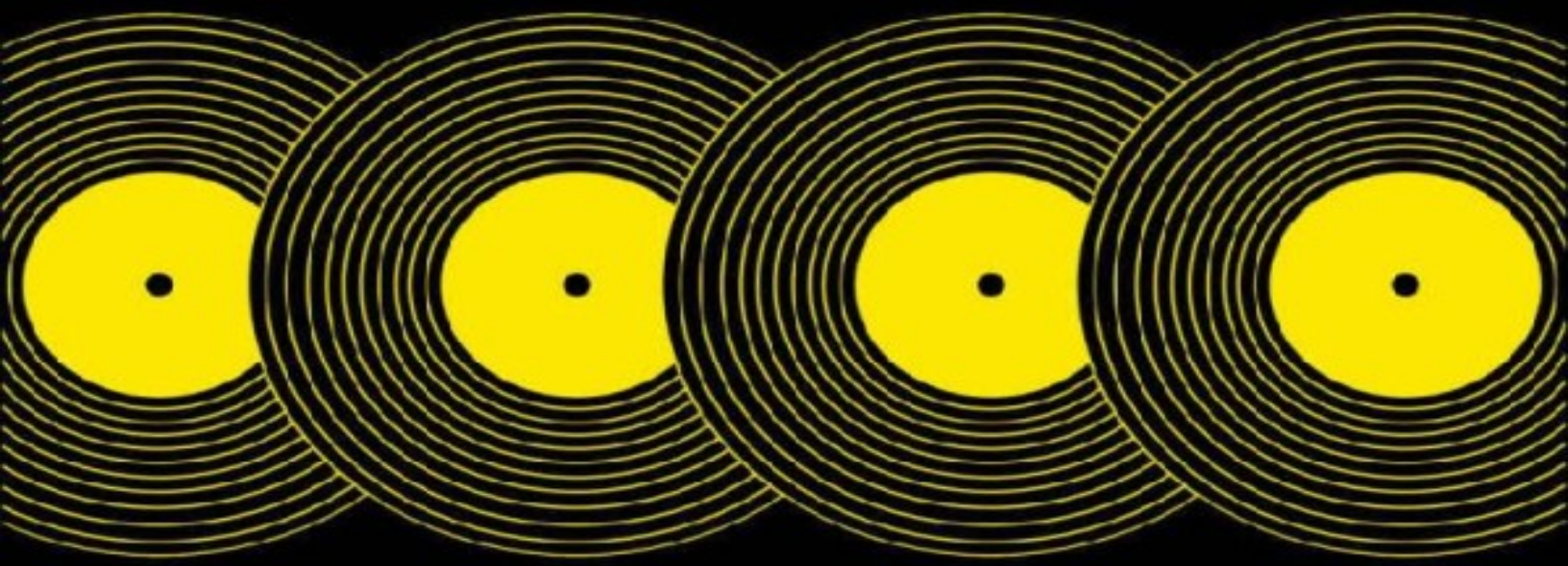
Cómo escuchar JAZZ

TED GIOIA

TURNER NOEMA



Cómo escuchar jazz

TED GIOIA

TRADUCCIÓN DE
INMACULADA PÉREZ PARRA

COLECCIÓN NOEMA

Título:

Cómo escuchar jazz
© Ted Gioia, 2016
Edición original en inglés: *How to Listen to Jazz*, Basic Books, 2016

De esta edición:
© Turner Publicaciones S.L., 2017
Diego de León, 30
28006 Madrid
www.turnerlibros.com
Primera edición: marzo de 2017

De la traducción: © Inmaculada Pérez Parra, 2017

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

eISBN: 978-84-16714-86-5

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Diseño TURNER

Depósito Legal: M-11455-2017

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

Introducción

I. El misterio del ritmo

II. Entrar en la música

III. La estructura del jazz

IV. Los orígenes del jazz

V. La evolución de los estilos de jazz

VI. Más detalles sobre algunos innovadores del jazz

VII. Escuchar jazz hoy

Apéndice

Agradecimientos

Notas

Para mi hermano Dana, *il miglior fabbro.*

Escuchar es lo más
importante de la música.

DUKE ELLINGTON

INTRODUCCIÓN

¿*Q*ué puede haber más misterioso que una obra musical? Cuando lleguen los alienígenas desde su galaxia distante, entenderán sin mucho problema la alimentación, el sexo, la política; son perfectamente lógicos. Pero, en la cabeza verde con escamas, le darán vueltas a por qué la gente se enchufa música en los oídos o se pone de pie y baila cuando una banda empieza a tocar. *Capitán, no podemos descifrar los mensajes ocultos en esos estallidos de sonido de tres minutos y los terrícolas se niegan a darnos la clave.* Las películas de ciencia ficción se equivocan por completo: los extraterrestres no malgastarán el tiempo volando la torre Eiffel y la Casa Blanca, estarán demasiado ocupados intentando averiguar la importancia de las fugas de Bach, los rituales del panorama de la música electrónica y las reglas de improvisación del jazz.

Y eso de los recitales de jazz sería lo que más podría desconcertarlos. ¿Qué puede haber más raro que un grupo que toca la misma canción *idéntica*, noche tras noche, pero haciéndola *diferente* cada vez? ¿Cómo se descifra la clave? ¿Cómo se señala con precisión el epicentro de esa cualidad elusiva conocida como *swing*, que elogian con tanta prodigalidad los aficionados al jazz, pero que tanto se resiste a las explicaciones o a la medición? ¿Cómo se capta la estructura de un modismo en el que tanto parece espontáneo, inventado sobre la marcha e interpretado con pasión impetuosa, y que sin embargo está obviamente regido por reglas sólidas como una roca y conformado por tradiciones veneradas? Y, sobre todo, ¿cómo te adentras en la esencia de una práctica tan imponderable que, cuando le pidieron al icono del jazz Fats Waller

que la definiese, al parecer advirtió: "Si necesitas preguntar, ni te metas"?[1]

Pero todavía hay algo igual de misterioso que el jazz, a saber: los críticos de jazz. ¿Quiénes son esos oyentes expertos, facultados para traducir sonidos extraños y maravillosos en descripciones verbales, asignarles puntuaciones o calificaciones *(¡a este disco recién salido le damos cuatro estrellas!)* y luego pasar a la siguiente canción? La música, por definición, empieza donde termina el significado lingüístico; sin embargo, los críticos se ganan la vida rebasando ese límite, reduciendo a palabras las melodías y, de alguna manera, convenciéndonos para que demos crédito a sus juicios. Los alienígenas secuestrarán sin duda a unos cuantos críticos, los meterán en una máquina de la verdad y los obligarán a explicar los significados secretos de la composición musical humana.

Por supuesto, a muchos terrícolas les desconciertan los reseñistas de igual manera. ¿De *dónde* salen esas estrellas y puntuaciones? Y ellos con sus bufonadas no es que contribuyan a su credibilidad. Esos célebres reseñistas de cine que decidieron condensar sus apreciaciones eruditas en un gesto de la mano (pulgar arriba o pulgar abajo, como el público de los gladiadores) no se hicieron ningún favor a sí mismos ni a la profesión. ¿De verdad es tan fácil ser crítico? ¿A qué conclusión llegamos al ver que uno levanta el pulgar y otro lo baja? Si reseñar tiene estándares objetivos y no es mero capricho y mera opinión, ¿no deberían los que reseñan coincidir la mayoría de las veces?

El público general también tiene la sospecha profundamente arraigada, no del todo sin justificar, de que los críticos "serios" desprecian precisamente las obras de arte que le encantan a la mayoría de la gente y los éxitos de taquilla, los libros más vendidos, los singles número uno de las listas; todos son desdeñados por esos elitistas, que luego se dan la vuelta y alaban sin mesura alguna obra esotérica de la que ninguna persona razonable disfrutaría jamás. Los lectores suelen quedarse pensando si los autores no pretenderán simplemente impresionarles con su modernidad o su falsa

sofisticación, más que ofrecerles una apreciación sincera de la obra en cuestión.

Los reseñistas contribuyen a este recelo al hacer que su proceder parezca opaco y misterioso. Son muy rápidos para clasificar una obra, asignándole estrellas o puntuaciones o pulgares levantados, pero rara vez nos cuentan cómo elaboran esas escalas o qué prioridades intervienen en su aplicación. Las revistas de música publican infinidad de reseñas que promocionan discos con cuatro y cinco estrellas y desestiman alternativas inferiores con dos o tres estrellas, pero ¿dónde encontramos una descripción exhaustiva del sistema de clasificación en sí? ¿Qué valores encarnan estas clasificaciones? ¿Qué conjeturas incluyen las puntuaciones y clasificaciones? Si los amantes de la música indagan en el proceso más a fondo, se topan con todo tipo de detalles sobre discos particulares, pero casi nada sobre cómo se forman los juicios críticos.

Incluso después de haber trabajado muchos años como crítico, sigo sabiendo lo que siente un novicio perplejo ante los aspectos arcanos del oficio. Cuando tenía treinta y tantos, viví en Napa un año, y con el fin de tener conversaciones inteligentes con mis vecinos (casi todos ellos trabajaban en el sector del vino), decidí ampliar mis conocimientos sobre uvas y cosechas. Era un tema de estudio grato, pero me lo tomé en serio y hasta desembolsé algún dinero que me había costado mucho ganar para suscribirme a un boletín caro de Robert Parker, el influyente *connoisseur* de vinos. Para gran sorpresa mía, aprendí no solo de vinos, sino también algunos giros nuevos sobre la crítica. La variedad infinita de maneras en que Parker podía describir el sabor de un vino era imponente. "Con suculentas bayas negras y azules matizadas claramente por carozos, carne ahumada, carbón y una nota de yodo medicinal, este vino concentrado de manera formidable no olvida nunca que su deber es dar vigor". Podía leer cien o más de estas valoraciones cortas de caldos de una sentada y no tardaba en olvidarme de los vinos, de lo absorto de admiración que estaba por las muchas maneras que había encontrado Parker para aprehender

sus cualidades inefables con palabras. ¿De cuántas formas se puede describir el sabor del zumo fermentado de uva? A Parker parecían no agotársele nunca las posibilidades y, en su plenitud, sus descripciones poseían cierta poesía retorcida y perspicacia metafórica. Yo estaba escribiendo un libro sobre la historia del jazz durante aquella temporada en Napa, y sigo convencido aún ahora de que mi propia capacidad para describir la música mejoró gracias a esta inmersión en la cultura y la crítica del vino.

Sin embargo, incluso después de meses de leer el boletín de Parker, seguía sin poder explicar la diferencia entre un vino al que él adjudicaba ochenta y cinco puntos y otro caldo puntuado con noventa y cinco. Disfrutaba de su prosa y disfrutaba todavía más de los vinos, pero aunque los probaba y convenía en que Parker me había conducido hasta una botella excepcional, no captaba sino vagamente qué clase de criterios delicadamente calibrados había aplicado él antes de escribir las pocas frases que usaba para describirlos.

No obstante, al recordar mis propios escritos sobre música (que ahora podrían llenar un estante), noto que soy tan culpable como Robert Parker y los reseñistas de cine del pulgar levantado o bajado. He elogiado y denostado a muchos artistas a lo largo de los años, pero en realidad nunca he expuesto con detalle los criterios que aplico al hacer esas evaluaciones. A veces he hecho unos pocos comentarios generales sobre mis procedimientos, pero apenas con el grado de detalle que el tema se merece.

Y no soy el único. He leído cientos de libros sobre jazz, pero no recuerdo que ningún crítico explique realmente, de modo detallado y específico, *qué* pretenden encontrar en la audición. Claro, hablan sobre músicos y discos y técnicas y estilos, pero ¿de verdad invitan a los lectores a entrar en su mente de crítico (¡idea aterradora!) y permitirles que observen mientras examinan las pruebas y valoran y deciden?

Teniendo esto en cuenta, he intentado exponer mi propio proceso de audición en las páginas que siguen. Lo hago no solo como confesión personal, ni siquiera como guía para apreciar la música,

aunque cumpla ambos propósitos, sino también porque mi placer como consumidor de música se fundamenta en este tipo de audición atenta. Mi esperanza es que el disfrute del lector se haga también más profundo gracias a mis estrategias. Luego seguiremos observando la estructura y los estilos del jazz y estudiaremos a los profesionales más destacados de este modo de expresión, pero esto presupone un consenso sobre lo que pretendemos oír en este conjunto de obras. Escuchar es el cimiento; todo lo demás se construye sobre ese punto de partida. Ciertamente, parte de lo que sigue es subjetivo, pero espero que el lector termine comprendiendo que este tipo de audición y juicios críticos profundos se basan en algo más que el mero gusto personal, que se inspiran en criterios claros *inherentes a la propia música* y a su evolución, ya que la música plantea ciertas exigencias a sus oyentes y el crítico que las expresa ha renunciado a la subjetividad, al menos hasta cierto punto.

El lector puede no estar de acuerdo con las valoraciones y sugerencias aquí expuestas, y, en verdad, todas las reglas (la mía incluida) tienen excepciones, pero, incluso en esa instancia, el proceso de enfrentarse a ellas puede servirle para aguzar el oído y ampliar sus horizontes. En cualquier caso, he llegado con esfuerzo a los puntos de vista que os compartiré, son cosas que no he comprendido hasta después de años o décadas de estudiar música. Mi esperanza al escribirlos es que ayuden a los demás a adentrarse más profundamente en el misterioso proceso de "apreciar" el jazz.

I

EL MISTERIO DEL RITMO

Permítanme que empiece con una parábola.

Un joven investigador decide consagrar su vida al estudio de los ritmos africanos. Se muda a Ghana, donde estudia bajo la tutela de muchos maestros percusionistas. Termina pasando toda una década inmerso en las tradiciones y prácticas musicales de la región, aunque complementa esas enseñanzas con otras fuentes de conocimiento, ya sea en los pasillos de la universidad de Yale o en las comunidades tradicionales de Haití y otros destinos de la diáspora africana. Cada año que pasa, crece su pericia, y con el tiempo se convierte en mucho más que un investigador; es un intérprete hecho y derecho que ahora porta la tradición en sí.

Pero cuando nuestro experto vuelve a Estados Unidos, le resulta difícil transmitir la esencia de estas costumbres a los foráneos. Intenta enseñar a los estudiantes a tocar los tambores Dagomba y ellos le hacen la pregunta más simple de todas: "¿Cómo sé cuándo entrar? ¿Cuándo empiezo a tocar?". En la música occidental, hay una respuesta sencilla: el director mueve la batuta o el líder marca el ritmo o la partitura proporciona una referencia. Pero entrar en el flujo continuo de una ejecución musical de África occidental es un asunto muy diferente.

"Descubrí que si intentaba demostrar cómo entrar con un tambor contando desde el ritmo de otro, no podía", admite nuestro

investigador con frustración. No hay análisis ni reglamentación suficientes que resuelvan este problema. Por fin, comprende que el obstáculo se puede salvar tan solo alejándose del análisis y entrando en el reino del sentimiento. "La única forma de empezar correctamente –descubre al fin– era escuchar un momento y luego empezar justo ahí".[1]

Escuchar un momento y luego empezar justo ahí. Tiene que haber algo más, ¿no? ¿Una década de aprendizaje y esta es la lección? Y, sin embargo, esa es la solución, encantadora en su aparente sencillez.

Para los que consagran casi toda su vida al estudio de la música, historias como esta sirven de lección de humildad. Dan fe del elemento mágico de la música, en especial de esa esencia rítmica que elude la intelectualización. Este aspecto de la música debe sentirse y, si no se siente, la disección académica se queda en nada. El investigador debe convertirse en algo más que un investigador para comprenderlo, y el alumno decidido a seguir el mismo camino debe estar dispuesto a dejar atrás la pedagogía y abarcar algo tan esquivo que, a veces, apenas se puede describir; pero todas las parábolas vienen con enseñanza implícita, y también la hay en esta historia. Nuestra fábula, una historia de la vida real de John Miller Chernoff, uno de los expertos con mayor discernimiento sobre el ritmo y la percusión africanos, da fe del poder de la *escucha*. En nuestra parábola, escuchar es más que analizar, y si bien esta superioridad del oído sobre el cerebro humilla al musicólogo formado, también debería alentar al novato que desconoce la terminología y los procedimientos codificados del arte sonoro. La escucha, no la jerga, es el camino al corazón de la música, y si escuchamos con la suficiente profundidad, penetraremos en la magia de la canción, sin requerir títulos o credenciales formales.

Este libro se construye sobre la noción de que una audición atenta puede desentrañar prácticamente todas las complejidades y maravillas del jazz; no es por menospreciar las ventajas del estudio formal de la música o del aprendizaje en clase, aunque haríamos bien en recordar que los primeros que nos dieron el jazz no tenían

muchos estudios formales y, en algunos casos, ninguno en absoluto, pero sabían *escuchar*. Y, como Chernoff y sus alumnos, aprendieron a usar esa capacidad como piedra de toque para liberar su propio potencial creativo.

Igualmente, haríamos bien en recordar que las tradiciones musicales africanas, que son la raíz del jazz, rara vez distinguían entre intérpretes y público. Todos los miembros de la comunidad participaban en la vida musical. Los que han crecido en estas culturas rechazarían la noción de que puedan requerirse una formación o unas destrezas especiales para unirse al regocijo y la emoción de crear música. En esta tradición no hay foráneos. Todo el mundo tiene la capacidad de entender la música en su grado más esencial, aunque sí haya un requisito ineludible: hay que escuchar, y escuchar profundamente.

Estas consideraciones son importantes para valorar todos los aspectos del jazz, pero especialmente para abordar su esencia rítmica casi mágica. En las últimas décadas, la ciencia ha ampliado considerablemente nuestro conocimiento sobre las propiedades del ritmo. Ahora podemos aislar y medir el impacto del ritmo en las ondas cerebrales, las hormonas, el sistema inmunitario y otros aspectos de nuestra fisiología,[2] pero estos estudios no han hecho más que ahondar el misterio. ¿Por qué el cuerpo reacciona al compás con tanta intensidad? ¿Por qué los perros, por ejemplo, no acompasan su cuerpo a los ritmos externos? ¿Por qué los chimpancés o los gatos o los caballos no bailan al compás? No lo hacen y no se los puede entrenar para que lo hagan. Sin embargo, toda sociedad y comunidad humanas dan cauce a esa irresistible reacción al ritmo, y a veces incluso lo consideran una vía a lo divino. Esta propensión la tenemos inculcada en el cuerpo, quizá en el alma, pero ¿sabemos siquiera por dónde empezar a evaluar sus dimensiones estéticas?

Así que aquí, en el comienzo mismo de este libro, nos topamos con un problema enorme. Tenemos que empezar con el ingrediente primero y más importante del jazz: su extática cualidad rítmica. Este es el aspecto más difícil de circunscribir de la música y es casi

imposible expresarlo con palabras, pero si el lector aprende a escuchar con atención este aspecto del jazz, habrá dado un gran paso hacia la comprensión de lo esencial de la música. Así que tratemos de desvelar el misterio de su ritmo. Para ello, necesito revelar mi propio método de audición del compás y compartir las técnicas y actitudes que me han ayudado a intentar desentrañar su magia.

EL PULSO (O SWING) DEL JAZZ

Lo primero que procuro escuchar es el nivel de cohesión rítmica entre los músicos del grupo. Algunos críticos de jazz podrían describirlo como *swing*. Ciertamente forma parte de él, al menos en la mayoría de las interpretaciones de jazz, pero lleva aparejado algo más que una mera dinámica de chascar los dedos. En los grandes grupos de jazz, se puede oír a todos sus miembros fundiéndose rítmicamente con un placer que conlleva un grado asombroso de intercambio, con una peculiaridad que se resiste a la definición específica. Si uno escucha las secciones rítmicas más innovadoras (por ejemplo, la orquesta de Count Basie de preguerra, el trío de Bill Evans de principios de la década de 1960, los grupos de Miles Davis y John Coltrane de mitad de esos años o los conjuntos liderados por Vijay Iyer, Brad Mehldau y Jason Moran hoy), se oye en tiempo real cómo se da un tipo paradójico de cooperación. Los músicos se adaptan unos a otros, insistiendo al mismo tiempo en sus propias prerrogativas; de alguna manera se amoldan y exigen a la vez. Este intercambio gratificante da como resultado una sinergia integral que surge de la mezcla de las personalidades individuales. El pulso de la música se siente vivo y potente.

En el otro extremo, se puede escuchar a grupos aficionados que se esfuerzan por conseguir el mismo grado de cohesión natural, y quizá sea posible aprender más de swing escuchando a los grupos que no logran conseguirlo. Con frecuencia, en las páginas que siguen, recomendaré que busque y oiga a músicos menos expertos. Probablemente se mostrará escéptico y casi que no puedo culparle.

¿Alguna vez un profesor de apreciación musical se ha concentrado en interpretaciones inferiores? Pero estoy convencido de que solo si se oye largo y tendido a intérpretes de segunda fila, se apreciará realmente lo que han conseguido los artistas de primera. Afortunadamente, hoy es fácil hacerlo, basta con abrir YouTube y buscar "estudiantes grupo jazz". Si el lector escucha a diez o doce grupos de grado inicial y medio, notará la brecha que los separa de los grupos profesionales de primera fila. La principal limitación de estos grupos es la torpeza con la que se armonizan. Se oye la tensión en su forma de tocar. Se siente de forma visceral el aletargamiento de su swing; como un coche que necesita una puesta a punto, no están a pleno rendimiento.

No digo esto con malicia alguna. He pasado por eso. Yo mismo he sobrevivido a todo ese esfuerzo. Entre los quince y los veinticinco, pasé más de diez mil horas delante del piano y conozco todos los fallos de los músicos de jazz novicios porque *todos y cada uno* los he cometido yo. De hecho, las reseñas más severas que he presentado como crítico musical han estado dirigidas a mí mismo. Grabé una serie de interpretaciones al final de la adolescencia y principio de la veintena y luego *las destruí todas*. Así le expliqué posteriormente mis motivos a un indagador curioso: "Mis frases musicales estaban bien, excepto por cómo empezaban y cómo terminaban y por todo lo que iba en medio". Tenía dedos hábiles y sentía cierto orgullo de mi control del timbre, pero no alcancé muchos de los aspectos fundamentales de la musicalidad sino después de mucha consternación y empeño. Me resulta doloroso hasta pensar en este periodo de mi educación musical.

A veces desearía que me hubiese costado menos adquirir todos mis conocimientos. He pasado el tiempo suficiente con músicos de oído e instinto sorprendentes como para envidiarles la facilidad con la que asimilan el oficio del jazz. Cuando tuve la oportunidad de tocar con Stan Getz, me di cuenta al instante de que él oía todo lo que pasaba en el escenario. Si yo metía una nota alterada en un acorde, él reaccionaba de inmediato. Lo recuerdo acercándose a comentarme después de que hubiésemos tocado "You Stepped Out

of a Dream": "Me ha gustado cómo has entrado en ese acorde aumentado". El hecho de que se refiriese a la armonía con tal grado de especificidad era raro en Getz, a veces me parecía que se movía en un mundo puro de sonidos, mientras que el resto estábamos atrapados en las reglas y la terminología armónicas, pero, aunque me hubiese asombrado la actitud analítica de su comentario, no me sorprendía en absoluto su atención extraordinaria hacia un acorde sustituto muy casual y breve; había pasado con él tiempo suficiente como para darme cuenta de que nada de lo que pasara durante una actuación lo pillaría desprevenido: él reaccionaría, y sin necesidad de considerar reglas de armonía o escalas.

Yo no era así. Tengo buen oído, hay quien podrá creer incluso que tengo un oído sobresaliente. Hace años participé en un estudio en el que unos investigadores midieron mi capacidad de oír e identificar intervalos y me dijeron que era más rápido que los otros que habían examinado; aun así, sé que media una distancia considerable entre gente como Stan Getz o Chet Baker y yo, gente que lo oye todo y no tiene ni que pensar en ello. Tienen una ventaja biológica, simple y llanamente. Tuve que recurrir a distintas cualidades, a habilidades analíticas y metodológicas que he pulido a lo largo de los años, y tuve la suerte de que a la larga demostraran su valía, pero la conclusión es que aprendí el oficio del jazz día a día, invirtiendo mucho esfuerzo en ello.

A veces pienso que me convertí en mejor profesor y crítico porque tuve que ser minucioso y sistemático durante mi propio aprendizaje. Una vez alguien me señaló que los mejores entrenadores de la NBA (gente como Phil Jackson, Pat Riley o Gregg Popovich) no habían sido los jugadores más brillantes. Cuando era joven, vi jugar tanto a Riley como a Jackson y puedo atestiguar que se pasaban la mayor parte del partido en el banquillo, pero el hecho mismo de que tuvieran que luchar para conseguir tiempo de juego y que trabajasen con más tenacidad que sus colegas les otorgó una perspectiva bien trabajada por la que los genios de nacimiento no tuvieron que preocuparse jamás. Mi desarrollo como músico me da la misma sensación. Aprendí lenta y escrupulosamente, y cuando

(como haré con frecuencia en este libro) llamo la atención sobre un músico novato que se queda corto, les aseguro que hago la comparación con simpatía y cierta dosis de identificación personal.

Pero volvamos al swing (o, en este caso, a la *ausencia* de swing). Es fácil oír la falta de cohesión rítmica en los grupos de jazz de segunda categoría e incluso los oyentes que no sepan mucho de música la sentirán de manera subliminal y no obtendrán la misma satisfacción y disfrute de la interpretación. Y no se da el caso solo en los números rápidos, los de chascar los dedos, sino hasta en temas meditativos y baladas románticas en los que el término "swing" quizá no le haga justicia al carácter rítmico de la música. Puede que el lector piense que no sabe nada de jazz, pero si se toma el tiempo de comparar grupos amateur y profesionales, se dará cuenta de que puede distinguir diversos niveles de comodidad y seguridad en la interacción rítmica.

Olvidémonos ahora de esos grupos torpes de estudiantes y ocupémonos de los maestros de la música. Después de oír a un conjunto amateur, examine a un grupo de profesionales de máxima categoría tocando la misma canción y maravíllese ante la diferencia. ¿Se puede identificar la esencia del swing en la música de los mejores grupos de jazz? Una forma de hacerlo es escuchar la misma interpretación repetidas veces y concentrarse en instrumentos distintos en cada repetición. Si uno está buscando la fuente secreta del swing del jazz, un buen lugar para empezar es la colaboración conjunta de bajo y batería, que puede que sea el sonido más gratificante de todo el jazz, al menos cuando tocan artistas de renombre. Compruebe cómo el bajista Paul Chambers interactúa con el batería Philly Joe Jones en todas aquellas grabaciones clásicas del jazz de los 50; o Ron Carter y Tony Williams en los 60; o Christian McBride y Brian Blade en el presente. No, no son nombres conocidos, los bajistas y baterías rara vez lideran los conjuntos de jazz, pero las grandes estrellas no brillarían con tanta intensidad si sus compañeros de la parte de atrás del escenario no poseyeran una química musical tan potente.

Este factor misterioso de las interpretaciones no se restringe solo al jazz. La "salsa secreta" subyacente en muchas canciones pop de éxito es el nivel de cohesión entre los músicos, la mezcla espontánea del sentido personal del tiempo de cada individuo en un sonido integral convincente. No es casualidad que los acompañantes más admirados de la industria discográfica hayan ido casi siempre en equipo. Los músicos hablan con admiración arrobada de los Wrecking Crew o los Funk Brothers o los Muscle Shoals Sound; estos nombres corresponden a grupos de músicos de estudio, rara vez estrellas ellos mismos, pero participantes clave de innumerables éxitos de ventas. Los productores seguían contratándolos porque sabían que para que las canciones se convirtieran en éxitos, era tan importante una interacción colectiva bien afinada como una superestrella de renombre. Lo mismo ocurre con los mejores grupos de jazz. Aunque el jazz sea una forma artística bastante individualista y se hable en términos casi heroicos de sus principales profesionales, su componente crucial (mi punto de partida para valorar una interpretación) trasciende lo personal y reside en lo colectivo.

Como se ha mencionado más arriba, es difícil definir qué incluye el swing natural, aunque podemos identificar con cierto detalle qué no incluye. Primero, el pulso agradable de un grupo de jazz de primera no tiene casi nada que ver con la precisión rítmica ni con sostener un ritmo constante. Si eso fuese así, un compás generado por software sería superior a un batería de jazz, y no es el caso. Como John Henry en la famosa balada folk, los músicos de jazz vencen a las máquinas, que ni siquiera les andan cerca. Dicho sea de paso, no me preocupa demasiado si un grupo de jazz cambia gradualmente de ritmo durante una canción, aunque mi experiencia me dice que la aceleración es más aceptable para el oyente que la deceleración. Si coges velocidad sobre la marcha, a los oyentes puede parecerles hasta estimulante, pero si te retrasas suele ser doloroso de escuchar, aunque, en ambos casos, el secreto del compás del jazz no puede medirse con un metrónomo.

Hace unos años trabajé con un experto en análisis computerizado de ritmos e intentamos entender juntos qué sucede en realidad con el ritmo en la música que tiene un sentido profundo del swing.[3] Y hallamos que las interpretaciones especialmente emocionantes tendían a romper las reglas: las notas no se tocaban justo encima del pulso sino en diversos sitios en el continuo del ritmo, y a veces se empleaban de forma ambigua. Algunas frases melódicas parecían perdurar entre una subdivisión doble y triple del ritmo, y esta capacidad de existir entre los pulsos estrictamente delineados de la música occidental tradicional probablemente sea una de las razones principales del atractivo del jazz y demás lenguajes inspirados en las raíces africanas. No se puede leer este tipo de música en una partitura, por la sencilla razón de que los sistemas de notación occidentales tradicionales no pueden contenerla, pero un oyente puede sentirla y un intérprete de jazz experto puede crearla espontáneamente.

Un indicador excelente de la cohesión rítmica de un grupo de jazz nos lo proporcionan tres tipos concretos de canciones. El primer tipo quizá sea el más obvio: ¿puede el grupo con un ritmo muy rápido? Cuando los pulsos superan los trescientos por minuto y en particular cuando se acercan a los 350 por minuto, los músicos se enfrentan a retos considerables solo para seguir unidos, y no digamos para mantener la sensación de swing natural. Si el lector recuerda y rastrea la evolución del jazz, verá que los intérpretes mejoraron mucho en estos ritmos de vértigo durante el periodo de 1935 a 1950. Los músicos de jazz actuales están, en muchos aspectos, mejor formados que sus predecesores, en especial en términos de asimilación de técnicas de manera sistemática y codificada, pero esas velocidades endiabladas no dejan de ser una prueba para ellos. Por supuesto que el jazz no puede limitarse a una demostración de técnica trepidante; de hecho, algunos improvisadores tienen razones justificables para evitar esos ritmos, y yo entiendo sus reparos. Incluso en condiciones ideales, es difícil trasladar al instrumento lo que te suena en la mente y, a ritmos ultra rápidos, los músicos se ven tentados a confiar en su instinto y reflejos más que en la

improvisación melódica a tiempo real. Incluso así, pocas cosas me entusiasman más que escuchar a un grupo de jazz de categoría capaz de desenvolverse a un compás veloz, y esos tipos de ritmo sirven como barómetro útil de la destreza en el jazz instrumental.

Pero, lo crean o no, un tema muy lento puede ser en realidad más difícil que uno trepidante. Si uno oye un abanico amplio de grupos tocando jazz a unos 40 pulsos por minuto, notará que algunos se las pueden arreglar sin problema, pero en muchos casos será capaz de oír con qué tensión e incomodidad tocan. Quizá incluso uno o más músicos del grupo reaccionen "doblando el compás", tocando patrones rítmicos claramente demarcados entre los pulsos, no tanto porque suenen bien sino porque es más fácil mantener al grupo unido mediante estas guías entre los tiempos. En algunos casos, toda la sección rítmica dobla el ritmo: de pronto suena como si el compás fuese el doble de rápido y la balada adquiere una cualidad dinámica. No digo que esto esté mal siempre; a veces una balada dinámica es justo lo que el público quiere oír, pero cuando evalúo el nivel de formación del grupo prefiero escuchar a los músicos manejando un compás más lento. ¿Respira? ¿Es relajado? ¿Es lánguido o etéreo? ¿O es rígido y sin gracia? Cuando suenan mucho más cómodos después de doblar el compás (como suele ser el caso), a menudo se puede distinguir, aunque solo sea por comparación, lo poco diestros que eran al ritmo más lento.

Pero he descubierto un tercer tipo de canción que quizá sea una medida aún mejor de la cohesión rítmica de un grupo. Nunca he oído a nadie más mencionar este tipo de tema como prueba de fuego del swing, pero estoy convencido de que puede ser el mejor indicador de la capacidad de un grupo para trabajar integralmente como banda de jazz. Me refiero a un compás ligeramente más rápido que el latido normal de un corazón humano. Esta clase de canciones opera en un extraño punto intermedio entre los compases lentos y medios; son demasiado rápidas para funcionar como baladas lánguidas pero demasiado lentas para ser tratadas como un swing dinámico a medio tiempo. Una canción de este tipo requiere una expresión muy relajada, pero también un origen claro de

propulsión. Muchos músicos se ven tentados a apresurar el ritmo y, en consecuencia, la canción termina a un compás más fácil para el swing. Otros están atentos a llevar un ritmo estricto, aunque la interpretación suene indolente, pero los mejores grupos de jazz funcionan cómodamente a ese compás y su manera de tocar es tan natural como el respirar, nada precipitada o interrumpida. Escuchen la grabación de Count Basie de "Li'l Darlin'" y oirán cómo se hace con un nivel muy alto de virtuosismo. Por supuesto, la ironía aquí es que la música de este tema apenas suena difícil, pero esa es la impresión que da quien triunfa en este juego.

Esto puede sonar contradictorio, pero procuro escuchar esa misma cualidad de relajación hasta en los ritmos más rápidos. No es una regla estricta (y en alguna ocasión me puede gustar un grupo que suene como si estuviese casi fuera de control, maniobrando al borde de la debacle), pero es un número en la cuerda floja que pocos grupos pueden sacar adelante sin desmayo. Hay un margen muy pequeño entre moverse por el límite y caer al abismo. Los grupos que he admirado más por su trabajo a ritmo rápido (los Jazz Messengers de Art Blakey y el trío de Oscar Peterson me vienen de inmediato a la memoria) parecen controlar totalmente la situación casi siempre, sin que importe el ritmo. La música suena rápida, pero nunca acelerada ni ahogada.

He aquí un último consejo sobre cómo saber si un grupo está en sincronía: si el trabajo conjunto es eficaz, cada músico en particular no tiene que tocar tantas notas. Un solista puede soltar fraseados ocasionales y cada uno de ellos parecerá dar en el blanco. Un acompañante puede tocar menos y el grupo seguirá en swing. En el otro extremo (y sé esto, una vez más, por dolorosa experiencia personal), cuando la cohesión rítmica naufraga, cada individuo del grupo se ve tentado a sobreactuar. Es casi cuestión de instinto. No se diferencian de un equipo de baloncesto de segunda categoría: cuando no consiguen funcionar juntos como uno solo, se olvidan de las jugadas y empiezan a ir por su cuenta y de uno en uno. Ni en un grupo ni en el campo de juego, el despliegue de actividad puede sustituir a la ejecución experta.

Al aplicar estas estrategias de audición, el lector se dará cuenta de que se está calibrando a sí mismo tanto como a la música. Cuando escuche a músicos de jazz cuyo dominio del ritmo esté al más alto nivel, se verá arrastrado a profundizar más en el flujo de la música. La interpretación será más satisfactoria, más cautivadora. La confianza de los intérpretes se convertirá en una sensación visceral de idoneidad para el público. Es más que una reacción subjetiva. Piense en hacer estas audiciones con otros y compare sus valoraciones de los distintos grupos de jazz de su lista de reproducción. Puntúelos según su cohesión rítmica, su capacidad de dejarse llevar y su dominio del ritmo. Casi con toda seguridad descubrirá, cuando tenga más experiencia auditiva, que sus puntuaciones coinciden con las de otros oyentes expertos. Seguirá quedando espacio para las preferencias personales en las evaluaciones. Un fan puede preferir música hot y rápida, otro cool y relajada, pero ambos serán capaces de discernir la diferencia entre los grandes y los no tan grandes. Una vez que haya adquirido esta facultad de "sentir" los ritmos, su capacidad de entender y disfrutar el jazz habrá adelantado un gran trecho.

II

ENTRAR EN LA MÚSICA

Aunque yo sea crítico e historiador musical, no soy diferente de los demás fans. Escucho música por placer, como todos, pero, a diferencia de la mayoría, me siento obligado a analizar la música y a intentar precisar *por qué* disfruto de ella. ¿Qué factores ocultos distinguen una interpretación conmovedora de una displicente? ¿Por qué me fascinan Billie Holiday y Frank Sinatra pero cuando voy a un restaurante las noches de karaoke pido que me sienten lo más lejos de la música posible? La canción puede que sea hasta la misma (las canciones de Sinatra parece que vienen de fábrica con las máquinas de karaoke), pero su efecto no podría ser más distinto.

Cuando acudimos a los expertos en busca de orientación sobre los orígenes de nuestros placeres y fobias sonoras, nos encontramos con un embrollo desastroso. A lo largo de la última generación, el mundo académico ha intentado desmitificar el gusto estético y demostrar que es una construcción social determinada por factores culturales y económicos en constante cambio. Sin embargo, durante ese mismo periodo, neurólogos, biólogos evolutivos, psicólogos cognitivos y otros investigadores han adoptado una postura diametralmente opuesta. Han producido montañas de investigaciones que respaldan la idea de que nuestras reacciones a la música y a las demás artes están integradas en los universales biológicos, ineludibles y omnipresentes en la sociedad humana. ¿Estas personas no hablan nunca unas con otras? Al parecer,

trabajan en las mismas universidades, así que a lo mejor alguien les podría organizar una reunión.

En cuanto a mí, he aprendido de ambos campos, pero me niego a dejarle la última palabra a ninguno. Un aspecto crucial de mi investigación, en especial en las dos últimas décadas, han sido las convergencias multiculturales en las formas de cantar y de tocar y mi trabajo en este ámbito me ha convencido de que los estándares de la interpretación rara vez son locales y arbitrarios. Si uno canta una canción de cuna, espera que el bebé se duerma, y esto es así más allá de todas las fronteras y brechas generacionales. Cuando los músicos tocan un número de baile, quieren que la gente se mueva; esto es así en un concierto actual de música electrónica y lo era en las sociedades antiguas. Todo miembro de la especie humana recurre, en cierto grado, a un ethos musical común. Si no, no nos reuniríamos a disfrutar de experiencias musicales compartidas ni podríamos hablar de las cuestiones que se abordan en este libro. Por otro lado, me parece que los neurólogos y biólogos suelen exagerar sus afirmaciones y esos debates extravagantes sobre "el cerebro y la música" mejoran poco nuestra comprensión de una obra determinada. En cuanto intentan analizar algo concreto y específico (por ejemplo, un solo de Miles Davis o una interpretación de Billie Holiday), los científicos ofrecen pocas ideas. El análisis neuronal nunca abarcará la obra maestra.

Aquí es donde los críticos musicales, esas gentes diabólicas que se comportan como si supiesen todas las respuestas, deberían subsanar el vacío. Tendría más valor que fuesen capaces de sortear los dos extremos, evitando los aspectos doctrinales de ambos bandos (los que pretenden que la música es una ciencia objetiva y los que insisten en que es un capricho subjetivo), pero recurriendo a las enseñanzas válidas de los dos. Para equilibrar estas tensiones me concentro en la música en sí, más que en la química del cuerpo o en las ondas cerebrales, y mi manera atenta de escuchar me dice que podemos aprender más de la magia de un tema si prestamos atención a los componentes básicos de su construcción. Dicho de otro modo, la música tiene su propia química, y a veces hay que

mirarla con microscopio y escudriñar sus estructuras atómicas (o hasta subatómicas) para comprender su impacto a gran escala. Nuestra reacción subjetiva forma parte de este análisis, pero sin dejar nunca de ser más que eso, una *reacción*, que conlleva una *responsabilidad* (una palabra afín que expresa el significado de *obligación* del latín original). Así es como deberíamos ver el oficio del crítico de arte: el trabajo en cuestión impone una obligación a estos oyentes profesionales y ellos, a su vez, deben esforzarse por estar a la altura de esa exigencia.

Esto también sirve para el aficionado casual que ansía saber más sobre el jazz. Veamos qué sucede cuando intentamos aumentar nuestra destreza auditiva y enfrentarnos a este nivel profundo de las canciones. En el capítulo anterior, vimos el ritmo y el swing. Pasemos ahora a un nivel de escrutinio todavía más granular y estudiemos las notas y frases por separado.

EL FRASEO

Como señalé en el capítulo anterior, el pulso colectivo del grupo (o quizá debería llamarlo el *metabolismo* del grupo) es lo primero que procuro oír en una interpretación de jazz, pero lo segundo e igual de importante es cómo moldean las frases los músicos. Llegado a este punto, empiezo a concentrarme más en los miembros del grupo por separado. Su habilidad en el fraseo se hace evidente en particular en los solos improvisados, pero el artista de jazz de calidad puede sobresalir incluso con solo enunciar una melodía o responder a las frases de sus compañeros.

Escuche, por ejemplo, a Johnny Hodges tocando "Come Sunday" en la grabación del concierto de debut de Duke Ellington en el Carnegie Hall, el 23 de enero de 1943. Se toma dos minutos enteros para tocar una melodía de treinta y dos compases. El arreglo escrito contiene menos de cien notas y Hodges no escribió ninguna de ellas; de hecho, seguramente las vio por primera vez unos días antes de tocar. Aun así, toca la melodía con tanta entrega y autoridad que se podría pensar que aquella noche estaba

expresando sus emociones más profundas en el escenario. Podría decir lo mismo de la expresión de la melodía de "Lush Life" de John Coltrane o de las interpretaciones de Stan Getz de "Blood Count" o de un sinnúmero de baladas de Miles Davis. Incluso antes de que empiecen a improvisar, les basta con interpretar la melodía escrita para demostrar su maestría y expresar su individualidad.

Algunos alegan que no se pueden aplicar normas objetivas al fraseo de un músico de jazz. Desde esta perspectiva, todo el que improvisa puede elegir cómo construir sus líneas y cualquier intento foráneo de distinguir las buenas de las malas es arbitrario. ¿Los que hacen este tipo de declaraciones categóricas han dado clase alguna vez a estudiantes de música? ¿Han trabajado con músicos jóvenes y les han ayudado a desarrollarse durante meses y años, les han observado mientras aprendían a ampliar la gama y profundidad de sus frases improvisadas, igual que un deportista trabaja su fuerza y su preparación física? Los profesores de música lo hacen como cuestión rutinaria, y su forma de pensar y escuchar una interpretación puede servir de piedra de toque para el crítico o el aficionado casual. Quien pase un día haciendo audiciones a estudiantes para un programa de jazz, dejará de creer que todas las frases se crean de la misma manera.

A este nivel rudimentario de interpretación, los músicos tienden a recurrir repetidamente en sus fraseos a un pequeño número de pautas rítmicas. Aunque las notas que toquen sean diferentes, las estructuras rítmicas suelen ser idénticas. Quienes están improvisando ahí podrían sonar convincentes en un solo estribillo, pero si el solo se alarga el tiempo suficiente, hasta los oyentes principiantes percibirán la monotonía ineludible del procedimiento. A veces las frases dan la impresión de ser aburridamente simétricas y de estar encerradas en fórmulas de dos o cuatro compases que podrían sonar bien aisladas, pero que parecen agotadas y poco imaginativas al repetirse una y otra vez. En otras instancias, los improvisadores aficionados dejan traslucir sus limitaciones al empezar las frases en los mismos pulsos (por ejemplo, el primer pulso de compases alternos) una y otra vez. Si uno quita al resto del

grupo y escucha al solista sin acompañamiento, seguirá oyendo dónde empiezan y terminan las barras de compás, porque están telegrafiadas de manera muy obvia en las frases improvisadas.

Este tipo de limitaciones se notan más al oírlas hoy, aunque solo sea porque al pasar las décadas los músicos profesionales de jazz han mejorado mucho el fraseo entre compases y los puntos de demarcación estructural de la música. Allá por la década de 1930, cuando Coleman Hawkins empezó a tocar frases que seguían durante el cambio del final de un estribillo (esa coyuntura en la conclusión de la forma de la canción en la que casi todos los demás saxofonistas hubiesen parado a respirar), marcó un avance importante en la conceptualización que hacían los técnicos del jazz de sus solos. Incluso antes, en la década de 1920, cuando Louis Armstrong tocaba su extravagante introducción de "West End Blues" o sorteaba el tiempo muerto del estribillo de "Potato Head Blues", demostraba que el fraseo del jazz requería no solo síncopas y swing, sino también la capacidad de imponerle a la composición la sensibilidad rítmica personal del que improvisaba. Otros músicos menos dotados, tanto entonces como ahora, suenan a veces como si fuese la canción la que los toca a ellos, más que al revés, pero con los grandes artistas no dudas nunca quién está al mando.

Maravillémonos ante Armstrong por un momento. Volveremos a él en varias ocasiones en este libro, pero llegados aquí requiere nuestra atención. En los años 20 no solo hizo gala de dominar mejor el fraseo del jazz que ningún otro músico de su generación, sino que inventó, literalmente, innumerables frases sincopadas que se siguen usando en la improvisación en todo el mundo. A Armstrong se le suelen elogiar sus canciones famosas y actuaciones en vivo, pero quizá la prueba más impactante de su dominio del fraseo del jazz tuvo lugar en una sesión olvidada casi por completo por los musicólogos. Y por un buen motivo: las grabaciones nunca se emitieron y se han perdido, probablemente destruidas hace tiempo. En 1927, un productor decidió capitalizar el prestigio cada vez mayor de Armstrong publicando dos libros: *125 variaciones de jazz para corneta* y *50 estribillos de hot jazz para corneta*, aunque, en

realidad, Armstrong no escribió ninguna de las melodías; se presentó sin más en un estudio de Chicago e improvisó frase tras frase con la trompeta ante un fonógrafo primitivo con cilindro de cera. El productor contrató al compositor Elmer Schoebel para que transcribiese las líneas melódicas y, aunque las grabaciones originales hayan desaparecido (y ni siquiera estuviesen destinadas a publicarse), los libros sobreviven. Los métodos musicales no suelen cautivar la atención de los melómanos, pero estos no son los típicos métodos musicales; estos dejan claro que Armstrong llevaba en sí más jazz, en aquella antigua Era del Jazz, que ninguno de sus coetáneos. Demuestra un ingenio infinito al construir sus variaciones (frases de dos compases que sirven para darle impulso a la improvisación) e incluso después de haber tocado cincuenta, cien, se le siguen ocurriendo más. Los pormenores de la sesión de grabación se han perdido, pero parece que Armstrong lo hizo todo en solo unas cuantas horas de estudio. Ese es el aspecto que tenía la genialidad en el jazz, *circa* 1927.

En las décadas siguientes, un sinfín de artistas influyentes del jazz trabajó para ampliar el vocabulario rítmico de la música, y, atinadamente, los miembros expertos del público actual esperan escuchar estructuras melódicas avanzadas que no se encuentran casi nunca fuera del jazz: frases originales y sin restricciones superiores a cualquier cosa que se esté produciendo (con muy pocas excepciones) en la música popular e incluso en la música culta. Mucho del trabajo que se hace entre bastidores persigue este tipo de dominio técnico. Uno puede practicar algunos de estos ejercicios de ensayo, aunque no toque ningún instrumento. ¿Cómo? Empieza marcando ritmos diferentes con cada mano (cinco contra cuatro o cuatro contra tres y así), asegurándose de que cada mano toca su pauta de manera uniforme y en perfecta sincronía con la otra. Luego puede avanzar en este ejercicio añadiendo un tercer ritmo con el pie izquierdo y un cuarto con el pie derecho.

¿Algún voluntario para hacer una demostración a la clase?

Nunca consigo voluntarios cuando los solicito, pero ¿le sorprende? Imagínese el reto de marcar cuatro ritmos contrarios

simultáneamente y llevarlos todos a su tiempo. Y sin embargo, los músicos de jazz más ambiciosos hacen ejercicios así en las salas de ensayo. El objetivo es interiorizar varias estrategias rítmicas hasta el punto en que surjan de manera natural e instintiva durante la interpretación. Las frases cambian de una subdivisión del ritmo a otra sin esfuerzo. Durante mi propia educación musical, tuve un momento triunfal cuando me di cuenta de que podía tocar pautas rítmicas en la música que ya no podía analizar en tiempo real. En otras palabras, no sabía qué estaba haciendo en el piano. Esto podría suponer un momento de fracaso para un músico clásico, pero desde mi perspectiva como aspirante a improvisador de jazz marcó una ruptura, la capacidad de sobrevolar el acento métrico. Por supuesto, podía volver luego e intentar determinar lo que había hecho, que probablemente se amoldaría a algún modo medible de empalmar y cortar las frases y las líneas divisorias entre compases, pero en el momento en que la creaba, la música existía sin referencia a las reglas ni a las técnicas memorizadas.

Esta clase de flexibilidad en el fraseo es uno de los deleites principales de oír cómo tocan los maestros del jazz. Y al nivel más alto de ejecución, suscribo la opinión citada más arriba de que no hay forma correcta e incorrecta de frasear. Estoy tan dispuesto a admirar a un Bill Evans, que se desliza por el acento métrico, como de alabar a un Thelonious Monk, que inserta nuevas estructuras rítmicas disyuntivas sobre las viejas. Pero la realidad es que solo un puñado de intérpretes de jazz funciona a este nivel y que los músicos que aún no están preparados para la grandeza suelen demostrarlo con limitaciones evidentes en su vocabulario de fraseos.

Procuro oír otros cuantos componentes en el fraseo. Sobre todo, me gusta escuchar un sentido claro de lo que llamo *intencionalidad* del fraseo de un músico. Este es mi término (debo admitir que lo he robado del ámbito de la filosofía, pero lo uso aquí a mi modo estrafalario) para una frase musical que revela la dedicación total del improvisador. Después de haber escuchado una frase tocada con intencionalidad, siento como si fuese la única combinación de notas que puede encajar por completo en su circunstancia. Esto no

significa que tenga que ser estridente y escandalosa (de hecho, a veces puede ser un mero gemido o un susurro musical), sino que posee en sí una idoneidad inefable. En contraste, cuando escucho a músicos que tocan en el escenario estructuras propias de la sala de ensayo o construyen frases simplistas que no parecen involucrar ni el corazón ni el oído, empiezo a perder el interés. La música no transmite ningún sentimiento profundo de intencionalidad, quizá hasta suene rutinaria.

Una vez más, esto puede parecer un juicio subjetivo, pero creo que esta cualidad de la intencionalidad es una parte muy importante de la música misma y no solo una respuesta aleatoria. Se puede escuchar en particular en la forma en que el que improvisa empieza y termina una frase. Dizzy Gillespie afirmó una vez que lo primero que le pasaba por la cabeza al improvisar era la estructura rítmica de la frase y que únicamente después elegía las notas que tocaba sobre ella. Suena peculiar, pero si uno escucha los mejores solos de Gillespie, cada frase tiene una cualidad autoritaria (empiezan con una intencionalidad clara que dura hasta la nota final). Por el contrario, muchos trompetistas inferiores parecen terminar sus frases cuando se quedan sin aliento. Este es el opuesto exacto de la intencionalidad y a veces hasta los intérpretes virtuosos transmiten la impresión de que estén luchando contra la música.

Como ejercicio útil, escuche a una variedad de solistas de jazz y evalúe la autoridad y confianza con la que empiezan y terminan sus frases. Dominar esto es mucho más extraordinario de lo que que uno cree, pero escuche a Lester Young o Miles Davis o Art Pepper o Chet Baker o Dizzy Gillespie o Wes Montgomery y se maravillará ante su talento en esta faceta del arte de improvisar. Sentirá su potencia en el punto de partida y en la recta final de sus frases y también notará que no es cuestión de volumen o energía, sino más bien de un sentido de clara intención y de voluntad personal encarnadas en las líneas melódicas. Compárelos con amateurs o con profesionales menos cualificados y verá la profunda diferencia entre los músicos de jazz con niveles diferentes de competencia en la forma de construir sus frases.

Mejoré mi capacidad de terminar las frases al imitar conscientemente en el piano lo que hacía Art Pepper en el saxo alto. (Cuando robes de otros intérpretes, me aconsejó sabiamente un músico mayor que yo, elige un instrumento distinto al tuyo y la gente no se dará cuenta del robo). Pero Dizzy Gillespie también cautivó mi imaginación con su manera distintiva de construir frases, que revelaba un talento incomparable para crear momentos de clímax y resolución en sus líneas melódicas. Sus mejores obras de la década de 1940 capturan un entusiasmo visceral que nadie, en mi opinión, ha superado. Miles Davis, por su parte, nunca emite ese *Sturm und Drang*, pero era incomparable construyendo frases oblicuas (quizá hasta las pueda llamar semifrases), habida cuenta de las pocas notas que contienen algunas de ellas. En las mejores obras de Davis, el sonido entra y sale de foco y las frases se estiran o comprimen en meros murmullos o apartes, aunque posean invariablemente la intencionalidad descrita antes. Para un músico, estos ídolos sirven como fuente inagotable de aprendizaje y evolución en el arte del jazz.

Por supuesto, la mejor manera de estar atentos al fraseo es escuchar a los mejores vocalistas de jazz. Oiga cómo Billie Holiday se demora tras el ritmo y consigue una intimidad casi coloquial en su interpretación. Compruebe cómo acentúa Frank Sinatra ciertas palabras, tanto para darle forma al significado como para impartir vitalidad a la línea melódica. Escuche a Cassandra Wilson bajando en picado por esas bruñidas notas graves o a Cécile McLorin Salvant cambiando sin esfuerzo alguno de los tonos coloquiales a las melodías etéreas; o a Tony Bennett reforzando el impacto emocional de una frase con un leve espesamiento del tono en el momento preciso. No hay nadie mejor en estas técnicas que los maestros del jazz, y cuando le sugiero que los escuche, en parte es por su educación musical, pero sencillamente también para su disfrute.

TONO Y TIMBRE

Cuando escuchamos una interpretación de jazz, rara vez nos concentramos en los timbres específicos. Van tan rápido… ¿quién puede estudiarlos de verdad? Durante mi aprendizaje musical estaba obsesionado con captar todos los pequeños matices de la música, pero resultó ser mucho más complicado de lo que me había imaginado en un principio. Cuando estudiaba música clásica, siempre podía recurrir a la partitura. En ella podía ver cada nota y silencio, todos los adornos y reguladores y todos los componentes armónicos dispuestos en negro sobre blanco, pero los músicos de jazz no eran tan serviciales; su música pasaba como una flecha a velocidad vertiginosa y yo atrapaba con el oído lo que podía, lo que equivalía al acto proverbial de beber de una manguera contra incendios.

La cosa mejoró en los últimos años de mi adolescencia, cuando adquirí un tocadiscos que se podía ajustar a 17 revoluciones por minuto (rpm). A la mayoría de la gente le parecería inútil esa opción; los discos y singles que había en el mercado estaban diseñados para reproducirse a 33 y 45 rpm, pero a mí me parecía que, si giraba un disco a 17 rpm, la canción bajaría una octava y la música se ralentizaría. *Voilà!* De pronto podía escuchar con más claridad lo que pasaba en las grabaciones de jazz (ahora se puede lentificar la reproducción mucho más fácilmente con software, pero en aquel entonces vivíamos todos en un idílico mundo analógico). Amigos y familiares seguramente creyeron que estaba loco. Cualquiera que entrase en mi cuarto me encontraba revisando a Charlie Parker o Lester Young o Lee Konitz a mitad de velocidad. Hasta los grandes del jazz empiezan a sonar lúgubres, quizá incluso un poco macabros, cuando se escuchan así. No les pondría uno este jazz aletargado a los invitados de una fiesta, pero, dadas mis necesidades, el jazz superlento fue una bendición. Oía cada nota con mucha más claridad y captaba muchas sutilezas de la música que de otra manera me habría perdido. Me sentía como el árbitro que finalmente dispone de una repetición a cámara lenta y en ese momento puede ver los detalles clave que en tiempo real pasaron demasiado deprisa. A nadie le gustaría ver un partido entero así,

pero en ciertas coyunturas de la acción la oportunidad de volver y experimentar todo de nuevo a una velocidad menor es muy valiosa.

Aprendí muchas cosas con este régimen de audición lenta, pero algunos de los beneficios más significativos procedieron de captar todo lo que puede ocurrir incluso dentro de los confines reducidos de una sola nota. Por supuesto, ya sabía que los músicos de jazz se tomaban muchas más libertades en la producción del timbre que los músicos clásicos, pero ahora lo escuchaba a un nivel mucho más profundo. Este aspecto distintivo del jazz ha quedado siempre patente, en particular al oír a los saxofonistas.

El saxofón nunca ha jugado un papel destacado en la música sinfónica, y cuando los músicos de jazz adoptaron el instrumento en las décadas de 1920 y 1930, no existía un acuerdo claro sobre qué constituía la forma "correcta" de tocarlo. De ahí que floreciera una amplia gama de enfoques, y los aficionados al jazz podían elegir su propio favorito. Hubo mucho debate sobre los méritos relativos del tono muscular y pesado de Coleman Hawkins contra el sonido ligero y fluido de Lester Young. Otros podían optar por la variante más susurrada y menos insistente de Ben Webster o, llegados los años 40, por la agresividad del alto astringente y penetrante de Charlie Parker.

Aunque los trompetistas también tenían sus propias maneras distintivas de modificar el sonido de su instrumento, en particular mediante la aplicación de sordinas diferentes a la campana. Si uno escucha a los intérpretes pioneros de los instrumentos de viento metal (por ejemplo, las grabaciones clásicas de King Oliver de 1923 o las primeras obras de la orquesta de Duke Ellington), verá lo importantes que eran estas coloraciones del sonido para la potencia de la música. Esta clase de manipulación del timbre sobrepasaba todo lo oído en música clásica o en bandas, y representaba mucha de la emoción y popularidad del lenguaje del jazz. Los jazzistas tocaban de manera *turbia*, que era precisamente la que les encantaba a sus admiradores.

Si el lector recuerda este hecho simple, entenderá muchos de los progresos del jazz que confunden hasta a los aficionados serios. A

muchos oyentes cultos les desconcierta el éxito de las primeras grabaciones de jazz. Estas canciones, registradas por la Original Dixieland Jazz Band (irónicamente, un conjunto de blancos) en 1917, fueron superventas y jugaron un papel decisivo en la creación de un mercado comercial para el jazz en todo el país, pero los aficionados que oyen hoy los primeros éxitos del grupo, como "Livery Stable Blues" o "Tiger Rag" tienden a descartarlos como cursis chucherías melódicas; después de todo, en realidad los músicos recurrían a imitar en sus metales sonidos animales en vez tocar solos limpios, frescos. ¡Qué patético! Y, ciertamente, hoy esperamos más de un grupo de jazz que un relincho o un mugido, pero en las primeras décadas del siglo xx, nadie fuera de los ámbitos del jazz y del blues se tomaba tantas libertades con la producción y la distorsión del timbre. La idea de que se podía capturar el rugido del tigre y atrapar en música de una banda comercial su asimetría aterradora fue una revelación.

Pocos años después, King Oliver les dio a probar a los compradores de discos una muestra de lo que podía hacer una auténtica banda afroamericana de Nueva Orleans. Sus grabaciones de 1923 son hitos destacados en la historia de la música moderna. De nuevo, a un oyente de hoy le desconcertaría el porqué suscitaron tanto interés. El solo de corneta de Oliver en "Dipper Mouth Blues" (1923) fue admirado e imitado por muchos en aquella época, aunque no pase *casi nada* en el solo, al menos desde la perspectiva del jazz actual. Si uno se fija en la música escrita en la partitura, parece obstinadamente simple. Oliver toca la misma frase una y otra vez, con solo ligerísimas variaciones. En todo el solo, construido en su mayor parte sobre dos notas únicamente, utiliza siete notas diferentes.

Ah, pero escuche *cómo* toca Oliver esas notas. Manipulando hábilmente la sordina de su trompeta, Oliver podía coger una sola nota, un mi bemol en este caso, y hacer maravillas con ella. Podía convertirla en un gemido sensual, un gruñido agresivo, un confuso wah-wah o un bebé llorando por su madre. La limitación de la selección de notas casi no importa, de hecho, convierte el logro de

Oliver en algo mucho más impresionante. Esta clase de música debe de haber constituido una epifanía personal para un sinnúmero de admiradores (y músicos sin duda) de aquella era.

He aquí una historia reveladora: en 1946, el locutor de jazz Richard Hadlock concertó una clase de saxofón con el pionero de Nueva Orleans Sidney Bechet. El relato de Hadlock sobre esta sesión es valiosísimo, aunque solo sea porque pocos de los primeros creadores del jazz intentaron transmitir de manera metódica lo que hacían. Quizá algunos recibieran clases de música, pero solo podemos especular sobre los consejos que les darían a sus alumnos. Aunque si la orientación que Bechet le dio a Hadlock sirve de indicador, los inventores del jazz de Nueva Orleans tenían una extraña noción sobre la enseñanza musical. "Hoy te voy a dar una nota –le dijo Bechet a su sorprendido alumno–. A ver de cuántas formas puedes tocar esa nota; grúñela, ensúciala, hazla bemol, hazla sostenido, hazle lo que quieras. Así es como expresas tus sentimientos en esta música. Es como hablar".[1]

¿"Hoy te voy a dar una nota"? ¿Tocar es "como hablar"? ¿En serio podría ser esta la forma de aprender jazz? Semejante pedagogía nos deja patidifusos, pero en el esquema musical extraordinario que crearon Bechet y sus contemporáneos, una sola nota podía contener todo un universo de significados y se esperaba que los expertos en este lenguaje encontrasen un número aparentemente infinito de formas de expresarlos. Lo hicieron mejor que nadie antes, al menos en la música comercial occidental. Las concepciones imperantes de timbre (tocar afinado / modulación adecuada) y tono (tocar en el tono adecuado) se vieron puestas en cuestión y finalmente derrocadas por la insurgencia afroamericana. La expresión artística del jazz se construyó en gran parte sobre esta actitud subversiva.

¿Qué pasa con los músicos de jazz más modernos o incluso de vanguardia? ¿Cómo encajarían en la visión estética de Sidney Bechet? El crítico musical Zan Stewart comparte una interesante conversación que tuvo con los padres de Eric Dolphy, uno de los líderes de la vanguardia de los 60 del jazz. Mencionaron que a veces

Eric dedicaba un día entero a tocar una sola nota.[2] ¡Cuanto más cambian las cosas, más iguales se quedan!

Así que el dicho de que escuchar jazz empieza por prestar atención a las notas individuales no es solo una perogrullada superficial. No es cuestión de identificar los nombres de los tonos de un solo y anotarlos en papel pautado (una capacidad que poseen pocos aficionados pero que, afortunadamente, no es un requisito para adentrarse en la música). El lector podría pasarse días mirando las notas y seguir sin captar la esencia del jazz, que transmiten en gran parte aquellos componentes que no puede atrapar una partitura. Afirmo más bien que, igual que los científicos dividieron el átomo por primera vez en 1917 (el mismo año de la primera grabación de jazz, por cierto), los músicos de Nueva Orleans de ese mismo periodo dividieron las notas de la música occidental. En ambos casos, se liberó energía, y puede uno juzgar cuál dejó a su paso el estallido mayor. La evolución posterior de la música estadounidense existía ya en estado embrionario en las libertades que se tomaron en la producción del timbre los primeros artistas del jazz. En las décadas posteriores se tomarían muchas más en el oficio, pero quizá todas las anticiparan los audaces pioneros de los tiempos de Bechet, quienes decidieron que se podía hacer "lo que se quisiera" con las notas.

No es ninguna coincidencia que esta revolución de "tono y timbre" la generasen los músicos estadounidenses de ascendencia africana. La tradición africana conceptualiza la creación musical como creación de sonidos. Puede que se piense que la creación musical es obviamente la creación de sonidos, pero no es el caso, en realidad. La ejecución tradicional occidental de los últimos dos milenios la han conformado intérpretes que conceptualizaban la música como un sistema de *notas*, de timbres discretos, de tonos en escalas con doce subdivisiones. En la época de Pitágoras, los músicos occidentales tenían que elegir entre crear sonidos y tocar notas y optaron por lo último, pero los músicos africanos nunca se vieron iluminados (¿o es corrompidos una palabra más apropiada?) por el pensamiento pitagórico. Siguieron otro camino y crearon una

música basada en gradaciones infinitas de sonidos y no solo en la escala de doce notas. Los músicos de la diáspora africana acabaron aprendiendo a coexistir con el esquema occidental, pero no sin antes imponerle algunos cambios. La sensibilidad africana chocó con el sistema musical occidental y ambos se vieron obligados a ceder terreno. Pero ¡cuánto más ricos somos gracias a este toma y daca! En capítulos posteriores trataremos de las notas de blues "glisadas" y de otros modos de ampliación mental mediante la distorsión del timbre que los afroamericanos aportaron a nuestro vocabulario musical, pero ya en este temprano cruce de caminos de nuestra historia vemos casi todas las implicaciones de la revolución de las instrucciones que Sidney Bechet diera a su discípulo: *grúñela, ensúciala, hazla bemol, hazla sostenido, hazle lo que quieras.*

El mandato para el oyente es reflejo de esta admonición: no escuches solo las notas, escucha lo que los grandes artistas del jazz hacen con las notas. Como parte de vuestra educación musical, buscad a los intérpretes con timbres más deformados y sonidos menos pulidos. Un buen punto de partida es la orquesta de Duke Ellington: ningún compositor de la historia entendió mejor que Ellington el potencial de mezclar la concepción africana de la producción del timbre con el método de orquestación occidental. Una vez más, esto no es una alabanza huera ni una fórmula de cumplido, sino un pilar primordial de su legado que merece la mayor atención. Puede el lector oír este aspecto de su genio ya a mitad de la década de 1920, y en los albores de los 40 había completado el trabajo hercúleo de incorporar al corazón de la música de la orquesta popular estadounidense la sensibilidad africana vital y sin complejos. Canción tras canción, demostró que podía producirse un matrimonio feliz entre el sistema tonal occidental y el sistema de sonidos no pitagóricos, maravillas que ninguno de los dos solos puede lograr. Podemos seguir aprendiendo de su ejemplo.

Por cierto, esto le dirá por qué las voces con *autotune* de muchos álbumes contemporáneos suenan tan triviales e inertes. Es casi como si todo lo que aprendimos de la música afroamericana en el siglo xx lo tirase por la ventana la tecnología en el siglo xxi. El

objetivo *no* debería ser cantar justo el centro exacto de cada nota en mitad del tono; ya escapamos de esa cárcel musical hace cien años. ¿Por qué volver? Curiosamente, gran parte de la música pop contemporánea parece ópera, abandonados todos los matices sutiles de *glissando* y alteraciones microtonales en busca de los tonos matemáticamente puros. En teoría, el software debería poder recrear todas las gamas del sonido africanizado analógico, pero, a juzgar por los discos pop que oigo, seguimos muy lejos de alcanzar ese fin. Quizá necesitemos otra inyección de paisajes sonoros africanizados…, ¡hasta podíamos llamarla una nueva revolución del jazz!

Una última observación antes de seguir: he notado un reciente cambio de actitud con respecto a la producción del timbre en el mundo del jazz. Más que nunca, los intérpretes de jazz de viento metal parecen inclinados a dar las notas impecablemente (perfectamente afinadas, justo en el centro del tono, alineadas correctamente con el ritmo, emitidas con suavidad y uniformidad). Esta sensibilidad imperante no tiene un nombre, así que llamémosla *nueva forma de frasear.* Podemos especular sobre las razones de este cambio de paradigma. ¿Les ha influido a estos músicos el ethos del *autotune*? ¿O forma parte de las técnicas del jazz esta búsqueda de la claridad del tono de la codificación académica? Tal vez la sistematización del jazz y la amplia divulgación de métodos y manuales de enseñanza, repletos de ejemplos con notación precisa, hayan jugado su papel en este proceso. No tengo objeciones muy arraigadas a este enfoque; muchos de mis artistas de jazz favoritos han optado a lo largo del tiempo por tipos similares de fraseo limpio, nítido, en el clavo; pero, cuando una técnica se vuelve muy generalizada, ha llegado el momento de que la nueva generación ponga las cosas patas arriba. Conforme vaya desarrollando el lector su habilidad auditiva, intente calibrar qué tendencia está en ascenso. ¿Los músicos tocan las notas con precisión, casi como si estuviesen leyendo la música de una partitura platónica ideal, o las tratan bruscamente, torturándolas para que digan la verdad?

REGULADORES

Los músicos de jazz tienen mucho que enseñarnos sobre "timbre y tono" y en los párrafos anteriores he alabado con alegría su habilidad de imponer un universo de significados sutiles incluso en una sola nota, pero ahora sigamos con el tema de los *reguladores*, y aquí me veo obligado a adoptar una postura más crítica. Tal vez sea yo un tirano muy duro a este respecto. Los "reguladores" se refieren a las variaciones de volumen de una nota o de una frase; en la música clásica, se han adoptado una serie de palabras italianas para describir estos cambios, de *pianissimo* (muy bajito) a *fortissimo* (muy fuerte), y uno puede saber bastante sobre la atmósfera de una pieza de concierto según cuántos *ps* y *fs* vea en la partitura. Los compositores de jazz también hacen eso, pero dada la naturaleza improvisadora del jazz, muchas decisiones sobre los reguladores se toman de forma espontánea encima del escenario.

Esto puede llegar a ser un problema. En el ardor de la actuación, a los músicos les suele resultar difícil ponerse de acuerdo en un cambio de volumen de alto a bajo o viceversa, y a no ser que se estén escuchando con atención unos a otros y en estrecha sincronía, el resultado suelen ser largos tramos sin variaciones de reguladores. Cuando me topo con un grupo que parece capaz de hacer estos cambios, ya sea porque los músicos los han ensayado con atención o simplemente porque esas adaptaciones se han convertido en una parte instintiva de su telepatía musical (admiro en especial a estos últimos), me apresuro a felicitarles por su destreza para lidiar con uno de los problemas más espinosos del oficio del jazz.

Para el profano, los reguladores deben de parecer el aspecto más simple de la música. O tocas más alto o tocas más bajo o tocas igual. ¿Qué puede tener eso de difícil? Sin embargo, en el contexto del jazz, es mucho más problemático de lo que se pudiera imaginar. El jazz es un arte ardiente, que prospera en la intensidad. Para bien o para mal, la estética del macho se integró en su ADN en un estadio temprano de su evolución. De ahí que tocar más alto sea casi siempre la opción más fácil en el escenario, en particular para los

intérpretes sin experiencia. Algunos conjuntos han aplicado enfoques más serenos a lo largo de las décadas, que han tendido a ir en contra de la esencia del jazz, y esta tendencia también conlleva riesgos e inconvenientes. Añádase a esto la dificultad de coordinar los cambios de los reguladores en tiempo real en un arte basado en la espontaneidad y la asertividad y el resultado tal vez sea previsible. Fortissimo es la actitud declamatoria preferida, a los intérpretes pianissimo los echan del escenario. Claro, hay excepciones, especialmente en los tiempos lentos, en los que los músicos están más dispuestos a bajar el volumen, pero, a un ritmo de medio a rápido, el jazz suele sonar fuerte y descarado. Si se hace con pericia, puede funcionar y hasta con brillantez, pero cuando se lleva con torpeza, esa agresividad invariable pronto resulta agotadora. El público se quema con el volumen implacable, ya sea un político gritando acusaciones en un mitin, un predicador vociferando un extenso sermón incendiario o un grupo de jazz amateur lleno de testosterona decidido a conquistar el mundo. A este respecto, me gusta citar un conocido aforismo de Edgar Wind, un historiador de arte de Oxford: "La mediocridad que pretende ser intensa tiene un efecto peculiarmente repulsivo".[3]

Seamos justos y reconozcamos que otros estilos musicales también tienen sus predisposiciones en los reguladores. Este no es lugar para una discusión sobre el volumen del pop y del rock, pero un historiador de la música podría interesarse por el tema y sacarle mucho partido. Los músicos clásicos quizá sean los más centrados en los matices sutiles de los reguladores, pero, francamente, creo que muchos de ellos son demasiado extremos al respecto; los pasajes suaves son demasiado suaves, los pasajes fuertes demasiado fuertes. En su celo por demostrar pericia para cambiar de regulador, exageran las fluctuaciones y las interpretaciones a veces parecen caprichosas, como una conversación en la que tu interlocutor fuese del grito al susurro, dejando de lado la comunicación en favor de una serie de poses estrafalarias.

Así que no espero (ni quiero) un grupo de jazz que imite el enfoque de los conjuntos clásicos, pero sí quiero escuchar a músicos

de jazz que hagan la tentativa de controlar los reguladores, más que permitir que los reguladores controlen la música. Como parte de su educación musical, el lector debería escuchar a grupos de jazz que hayan estado a la altura de este reto y usen los reguladores activamente como herramienta para darle forma a la interpretación. Por ejemplo, escuche las grabaciones de los años 50 del trío de Ahmad Jamal y maravíllese ante un grupo que podía hacer swing fervientemente a ritmos muy rápidos, pero con tal control sobre el volumen que se puede oír cada matiz. (Empiece con el vídeo de YouTube de Jamal tocando "Darn That Dream", filmado en los estudios de la CBS en Nueva York en diciembre de 1957, que me sigue dejando atónito cada vez que lo veo). O escuche la manera sorprendente en que el pianista Erroll Garner usa los cambios de reguladores para dar vida a sus solos; pocos, si los hubiere, lo han hecho mejor en la historia de este arte. O escuche cómo Art Blakey le daba forma al volumen de la interpretación, aun transmitiendo la impresión de que el grupo estaba casi fuera de control, haciendo swing con furia, embriagados por la música. O, lo mejor de todo, estudie las grabaciones del Modern Jazz Quartet, un conjunto que puede haber sido el grupo de la historia del jazz que mejor ha empleado los reguladores como medio de expresión creativa. Luego aplique lo que aprenda de esta audición al siguiente grupo que oiga, ya sea en concierto o en una grabación o en una transmisión en vivo por internet. ¿Dan la talla o se quedan cortos?

PERSONALIDAD

Este libro pretende introducirle en la música. Probablemente piense que esto requiere una comprensión técnica profunda de teoría musical, pero yo sostengo que la mayoría de los componentes clave de la música, incluso en algo tan aparentemente arcano como el jazz, se pueden entender sin formación avanzada. En estas páginas no ignoraremos los parámetros técnicos, que saldrán a colación inevitablemente en algunos temas; por ejemplo, en cualquier discusión sobre armonía del jazz o estructura de la composición. Pero incluso cuando nos topamos con un asunto técnico espinoso,

podemos recurrir a la metáfora y a la analogía para transmitir gran parte de su significado a los que no son músicos. La conclusión: la mayor parte del estilo del jazz es accesible a cualquiera dispuesto a escuchar y a abordarlo con paciencia.

De hecho, el aspecto más profundo del jazz no tiene absolutamente nada que ver con la teoría musical. Cero. *Niente*. Esta piedra angular de la improvisación, casi fuera del alcance de la musicología, es la psicología o personalidad de cada músico individual. Las relaciones matemáticas que apuntalan la música son las mismas para todos los intérpretes, aunque cada uno aborde un solo de jazz de manera diferente. Esto se puede decir sobre todo de los músicos más avezados, para quienes las cuestiones técnicas ya no presentan obstáculos. Su pericia les permite concentrarse más en la expresión personal. En un sentido muy real, valorar a los intérpretes que operan a este nivel tan alto se asemeja a confrontar su personalidad y su psique.

Hace tiempo llegué a una conclusión sobre los músicos de jazz que a algunos les puede parecer muy controvertida y que otros pueden aceptar como tan obvia que casi ni hay que decirla. Nunca la he oído mencionar, aunque creo que le da una perspectiva muy útil a escuchar música, así que la compartiré para que la tenga el lector en cuenta. Durante mis años de aprendizaje, me di cuenta de que si conocía a los músicos antes de oírlos tocar, podía predecir con frecuencia cómo improvisarían. Su personalidad en las interacciones fuera del escenario se transfería a cómo abordaban los solos. Una persona desenvuelta, segura de sí, en el escenario tocaría con asertividad y de manera llamativa. Los tipos callados, cerebrales, reflejarían las mismas cualidades en su música. El bromista aportaría una dosis de humor a la interpretación. Los músicos sensibles y melancólicos se sentirán atraídos por canciones que exhiban esos mismos atributos. Una improvisación de jazz es, en un sentido muy real, un estudio de personalidad o un test de Rorschach, tanto que hasta me podía imaginar, con precisión vívida, cómo podrían improvisar los que no eran músicos (amigos, familiares, compañeros de trabajo y demás) si tocasen jazz.

Esta cualidad intensamente personal de la improvisación, su tendencia a reflejar la psique, puede ser el aspecto más cautivador del jazz. ¡Qué alegría escuchar esos momentos en que la música prescinde de cualquier pretensión y revela sus verdades psicológicas, el músico habla con el corazón y el público ejerce de testigo! Tengo tanta fe en esta *translucidez* esencial de la música que confío más en las canciones que en los hechos biográficos. Las pruebas circunstanciales, por ejemplo, dejan claro que Miles Davis fue un individuo difícil, a menudo hostil; podría ser grosero, indignante o quizá hasta violento, pero la música me cuenta una historia diferente sobre Davis, y aunque no desecho las anécdotas sobre su lado malo, sé que esos testimonios no pueden ser toda la verdad. No podría haber creado ese corpus musical si no poseyera, *en lo más profundo*, una predisposición a la ternura y a la vulnerabilidad. Quizá la grosería era una tapadera para esa vulnerabilidad, una pantalla protectora. No tengo pruebas de esto más allá de la música de Davis, pero sé que posee su propia honestidad, una verdad tan fiable como una biografía o unas memorias.

Por la misma razón, no puedo aceptar la premisa de la película ganadora de los Oscar (basada en la obra de teatro de Peter Shaffer) que cuenta que Mozart era un bobo infantil pero también un profundo genio. El novelista William T. Vollmann, en su novela *Europa Central*, hace lo mismo al retratar al compositor Dmitri Shostakovich, cuya música soberbia y draconiana se presenta como procedente de la inmadurez del maestro ruso, quizá incluso de su bufonería. Estas representaciones, si bien entretenidas, no consiguen convencer; simplemente, no pueden ser ciertas. No puedo conciliar la música con la personalidad mostrada en la pantalla o en las páginas de la novela. Recurrimos legítimamente a la música misma como prueba convincente, a veces incluso irrefutable. Sirve como una especie de prueba del polígrafo, una fuente de puntos de vista sobre su creador que las anécdotas o las reconstrucciones pintorescas posteriores no pueden invalidar.

Quizá todos buscamos esta clase de revelación íntima al escuchar música. Me alargo sobre esto con cierto detenimiento porque quiero instar a los recién llegados al jazz a que se dejen atraer por ese elemento de expresión como punto de acceso a la música. Incluso antes de que comprendan la complejidad técnica, pueden oír este elemento de expresión personal. Cuando alabo la maestría de, digamos, un Charles Mingus o un Lester Young o un Bill Evans, lo hago entre otras cosas porque su música me ha aportado cierta relación con ellos. No me los he cruzado nunca, pero siento que los conozco, con una certeza inamovible que es, hasta cierto punto, una medida de su grandeza como artistas de jazz. Estoy seguro de que muchos otros aficionados al jazz sienten esta conexión con el artista y comparten mi convicción de que no es solo una reacción subjetiva del oyente sino una reacción válida a los componentes profundos de la música. Debería añadir que cuando he pasado un tiempo cerca de grandes estrellas del jazz, como Dizzy Gillespie o Dave Brubeck, la experiencia ha confirmado mi punto de vista. Estas personas demostraron ser exactamente la clase de individuos que esperaba encontrarme, basándome en su manera de tocar.

Por el mismo motivo, a veces oigo a artistas que transmiten poco o nada de su personalidad y carácter a través de la música, y no puedo evitar sentirlo como una señal de advertencia. Puedo conjeturar muchos motivos para este obstáculo entre la música y el espíritu creativo que la interpreta. La razón más obvia por la que los músicos no consiguen ponerle un sello personal a su interpretación es la limitación técnica: simplemente, les falta el dominio natural del lenguaje necesario para la expresión personal. Sus solos los muestran batallando contra las exigencias de la canción, antes que transformando esa canción en una tribuna para su visión personal. Aunque me he encontrado también con el extremo opuesto: músicos tan dotados para mimetizar estilos y lenguajes diferentes que nunca encuentran su propia voz. Los tipos de esta clase pueden incluso tener un gran éxito en el mundo de la música; esta clase de habilidad imitativa es muy valiosa para un músico de estudio que quiera ganarse la vida en Los Ángeles, Nashville, Nueva York,

Londres o cualquier otro centro de actividades de grabación, pero se quedarán faltos de grandeza en el jazz, un arte que no solo permite la expresión personal sino que la exige.

A estas alturas, unos cuantos lectores pondrán peros. Se ha puesto muy de moda en las últimas décadas recalcar la subjetividad esencial de nuestras reacciones a las obras de arte. Los críticos de moda han desarrollado todo un vocabulario para expresar este aspecto (terminología engorrosa que transmite su "anti-fundacionalismo" o su antagonismo a las interpretaciones "privilegiadas" o su insistencia en que las obras de arte son meros *simulacros*, un tipo de representación vaciado de autenticidad o conexión con un impulso originario). Estas discusiones teóricas sobrepasan el alcance de este libro, pero debo decir de pasada, antes de seguir, que todo lo que he experimentado en el jazz, bien como intérprete, crítico o admirador, se rebela contra esta actitud. Aunque solo sea desde una perspectiva práctica, representa una forma empobrecida de escuchar música. Según reconocen los mismos críticos, los que adoptan esta subjetividad extrema se limitan *a escucharse a sí mismos*. Si el lector tiene que aprender algo de esta guía de audición, que sea el respeto por las exigencias de la música: el reconocimiento de que entender el jazz (o cualquier otra forma de expresión artística) no puede reducirse nunca a caprichos personales o alguna extravagante manipulación deconstructivista de *signos*, sino que se construye siempre sobre la comprensión humilde. La obra de arte siempre nos obliga a adaptarnos a ella y, de esta manera, se puede distinguir de la evasión de la realidad o del entretenimiento superficial, que, en cambio, procura adaptarse al público, darle *exactamente* lo que quiere. Podemos darnos cuenta de que nos hemos topado con una obra de arte verdadera en función de cuánto se *resiste* a nuestra subjetividad.

ESPONTANEIDAD

Este último ingrediente del cóctel del jazz puede que sea el más importante de todos, pero es endiabladamente difícil de aislar y describir. Más actitud que técnica, el elemento de la naturalidad de la música se rebela contra la codificación y la canonización museística. De hecho, en el instante en que uno intenta asirlo (recrear los timbres y las frases que la espontaneidad ha infundido en una interpretación) es justo el momento en que desaparece. Sin embargo, este estado mental, la actitud receptiva ante las posibilidades creativas del momento presente, quizá sea el aspecto definitorio del lenguaje del jazz.

Todo aprendizaje y experiencia humana se puede dividir en dos grupos, y se puede saber mucho de la gente según cuál de estos reinos opuestos prefieren habitar. Por un lado, tenemos experiencias que se repiten con uniformidad constante; es el reino de la ciencia, las matemáticas y el razonamiento deductivo. Al repetir el experimento, se producen los mismos resultados. Por otro lado, tenemos esas experiencias que no se repetirán nunca. Este es el reino de lo poético y de lo milagroso, del acontecimiento que sucede una vez y que no se volverá a dar. Es el mundo que contiene tu primer beso, el nacimiento de tu hijo y todos los incidentes singulares que, incluso en esta edad de copias de seguridad digitales y de copia-pega, se resisten a la reproducción. El jazz pertenece al reino milagroso. Cuando se repite el experimento del jazz, *nunca* se produce el mismo resultado.

Se cuenta un episodio revelador del contrabajista Charles Mingus, que dirigió varios de los grupos más creativos del jazz de los años 50 a los 70. Cuando uno de los miembros de su grupo lograba tocar un solo especialmente emocionante que provocaba muchos aplausos del público, Mingus le gritaba: "¡No lo hagas más!".[4] El desconcertado músico podía pensar, primero, que el líder estaba celoso del reconocimiento. ¿Se enfadaba Charles Mingus al ser eclipsado por un músico contratado? Quizá. Pero, al final, el perspicaz músico entendería la profundidad oculta de la advertencia de su jefe: cuando tocas un solo que encandila al público, la tentación es recrear las mismas frases en la siguiente actuación, y

en la de después, y así. Pero al jazz le entra una especie de rigor mortis cuando los que improvisan empiezan a bajar por ese camino tentador. En vez de captar el ardor del momento, se quedan intentando reavivar las brasas de conciertos que ya fueron. "No lo hagas más" puede que sea el mantra más potente del jazz, una guía para el músico que busca las expresiones más puras de la trascendencia artística.

No se puede medir la espontaneidad de una interpretación de jazz, pero se puede sentir. Y uno la nota especialmente cuando desaparece. Por supuesto, algunos escépticos insisten en que este componente de la música es tan intangible que no se puede saber con ninguna certeza cuándo viene y va, pero eso, simplemente, no es así. Si uno escucha a los mismos músicos de jazz tocar una canción en varias ocasiones diferentes, tarde o temprano comprenderá cuánta espontaneidad entra en el procedimiento. Y si todavía no está seguro de si un músico anda de verdad improvisando, pregúntele a los otros miembros del grupo. Le aseguro que ellos lo saben, aunque después de haber desarrollado su competencia auditiva para el jazz, probablemente el lector no necesitará hacer semejantes averiguaciones. Lo sentirá en la música y lo atesorará como la parte más mágica del lenguaje del jazz.

Si no, siempre puede salir del club de jazz y escuchar un grupo de rock o de versiones pop. Es un entretenimiento perfecto para los que quieren vivir en el reino de la reproducción perfecta. El jazz, en cambio, es para aquellos que quieren estar presentes cuando ocurra el milagro.

III

LA ESTRUCTURA DEL JAZZ

Una actuación de jazz puede resultarle confusa a los no iniciados. Hasta a muchos aficionados expertos les desconciertan ciertos aspectos musicales y tienen que esforzarse para identificar la melodía o comprender su estructura subyacente. Las canciones a veces cambian de dirección de manera repentina e imprevisible. Distintos músicos se ponen al frente del grupo en momentos inesperados (el punto de referencia pasa del saxofón a la trompeta, al piano, al bajo o a otros instrumentos), pero al parecer sin ton ni son.

¿Qué está pasando?

Todos hemos oído decir que los músicos de jazz improvisan, pero ¿significa eso que van inventando sobre la marcha? ¿Es posible que no haya estructura real en la música? ¿El jazz no es más que un pandemonio, como esos momentos locos de la lucha libre de la tele cuando se quebrantan todas las normas, se ignora al árbitro y los luchadores van a por todas? ¿O hay un método en toda esa aparente locura musical? ¿Es el jazz más como una partida de ajedrez (aunque se juega mucho, mucho más deprisa) en la que las normas limitan la libertad creativa y la imaginación debe funcionar según unas restricciones bien definidas?

A decir verdad, el jazz se parece un poco a los dos ejemplos. En ocasiones, el escenario parece un combate cuerpo a cuerpo, pero

también puede volverse tan cerebral como una sala llena de grandes maestros debatiendo la mejor manera de hacer un jaque mate. Las normas definen casi todos los aspectos de la música, pero se aplican con flexibilidad y a veces hasta se pueden ignorar. Gran parte de la belleza de la música se inspira en esta tensión creativa.

Los músicos principiantes captan de inmediato la libertad del jazz. La sensación de liberación musical es tan palpable que muchas veces se ha adoptado o censurado el jazz como símbolo de libertad política y derechos humanos. A todos nos resulta familiar lo de las letras que han sido prohibidas por abordar temas tabú, pero ¿cómo puede servir como grito de guerra ideológico la música instrumental? Incluso los líderes nazis temieron la influencia del jazz, igual que los inspectores de la Unión Soviética y otros regímenes totalitarios. Durante la ocupación alemana de Francia en la Segunda Guerra Mundial, el guitarrista de jazz Django Reinhardt tenía que conseguir autorización del *Propaganda-Staffel* antes de cada actuación para tocar las canciones que tenía previstas. Y los temores nazis no carecían de justificación: después de que se prohibiese "La Marseillaise", la resistencia francesa adoptó un tema de Reinhardt, "Nuages", como canción de rebelión alternativa. Entre la ciudadanía, el jazz representaba la antítesis de las leyes represivas.

Sin embargo, el jazz tiene sus propias leyes (aunque no represivas) y pueden ser esquivas, difíciles de aprehender, especialmente desde la perspectiva del músico principiante; pero un aficionado serio al jazz no puede apreciar realmente lo que sucede durante la interpretación sin algún conocimiento de estos puntales estructurales y de cómo se aplican en la práctica.

La gran mayoría de las interpretaciones de jazz sigue un patrón conocido que podría llamarse "tema y variaciones". Se puede dividir la canción en tres partes: primero, los músicos tocan la melodía (o tema). Segundo, improvisan sobre la armonía de la canción y algunos o todos los intérpretes hacen solos (que serían las variaciones). Tercero, los músicos retoman la melodía, repitiendo por última vez el tema. No todas las interpretaciones siguen este diseño (y en algunos casos extremos, los músicos no siguen *ningún* patrón

fijado), pero más del 95% del jazz que encontrará el lector en grabaciones o conciertos en directo se atiene a esta estructura de tema y variaciones.

Los temas tienen una duración establecida. Suelen ser de treinta y dos compases de cuatro partes cada uno, sobre todo cuando la canción en cuestión es un estándar del jazz que procede del repertorio clásico estadounidense de George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin y otros autores de canciones de mitad del siglo xx, aunque no son raras las canciones de distinta duración. Son conocidos especialmente los formatos de doce compases, sobre todo en las canciones de blues (más tarde descubriremos más sobre ellas). Pero cuando una canción es bastante corta, digamos de doce o dieciséis compases, los músicos suelen tocar dos veces la melodía, al principio y al final de la interpretación. Estas tres opciones (canciones de treinta y dos compases, canciones de doce compases, canciones de dieciséis compases) representan la gran mayoría de la música jazz que se ha interpretado desde principios de la década de 1930. Cierto, en ocasiones encontrará composiciones de jazz que se desvían de estos patrones (sobre todo en los últimos años, muchos músicos están intentando rebasar las estructuras de las canciones populares que han caracterizado al jazz durante mucho tiempo). Además, en la década de 1920 los primeros compositores de jazz preferían para sus composiciones unas estructuras más complejas. Pero estas excepciones no pueden ocultar el hecho de que unas cuantas estructuras simples constituyen la mayoría de la música de jazz realizada desde su creación.

Nos estamos librando, amigos míos. Si este fuese un libro sobre sinfonías, nos estaría dando vueltas la cabeza bajo el peso de la jerga y los diagramas necesarios para explicar los preceptos organizativos y sus variaciones más importantes. Si esto fuese una guía de audición sobre fuga y contrapunto, probablemente el lector la habría tirado a la basura hace diez páginas, pero el jazz no es así. Se basa en las mismas estructuras básicas que encontramos en muchas canciones pop. Si puede contar hasta treinta y dos al mismo tiempo que sigue los compases de la música, usted está listo para

empezar. Puede seguir la música y siempre sabrá en qué lugar de la estructura subyacente están los músicos.

Todo esto tiene que agradecérselo a Thomas Edison. Es difícil imaginarse el florecimiento del jazz si Edison no hubiese inventado la tecnología de la grabación sonora, que hizo posible preservar y divulgar las improvisaciones musicales por primera vez en la historia. Pero esta misma tecnología también impuso severas restricciones estructurales. Los músicos recurrieron a estructuras más sencillas porque en los primeros tiempos las grabaciones no podían registrar más de unos tres minutos de música. Antes del auge del jazz, los compositores afroamericanos trabajaban mucho con formas más complejas. Casi todas las composiciones de ragtime de Scott Joplin contaban con cuatro secciones independientes, cada una con sus acordes y melodía distintivos, y muchos de los primeros músicos de jazz siguieron esa línea. Si uno toca una canción de esta índole lo bastante rápido, quizá termine en menos de tres minutos, pero, aunque gane la carrera, ¿le quedará tiempo para improvisar solos? Me dejan maravillado las grabaciones que hizo Jelly Roll Morton en los años 20, en las que intenta conservar las estructuras relativamente complejas que había aprendido de los compositores de rag y aun así dejar algo de espacio para improvisar. Pero pocos artistas del jazz tenían talento para llevar esto a cabo y, lo que es más, la mayoría prefería destacar en la grabación sus solos más que demostrar su dominio de las composiciones de formas complejas. Había que renunciar a algo y muchas veces ese algo terminaba siendo la estructura de la canción. Si un grupo se limitaba a canciones de treinta y dos compases, les seguía quedando tiempo para varios solos antes de quedarse sin "espacio en el disco". Unos cuantos renegados se resistieron a este proceso de simplificación (el más significativo, Duke Ellington, quien siguió trabajando con estructuras complejas incluso cuando sus contemporáneos andaban adoptando melodías simples en riff). Pero era la excepción. La mayoría de los artistas del jazz de aquella época de antes de los discos de larga duración (LP) se contentaba con aprovechar canciones pop y blues y, hasta cuando escribía su propio material,

tomaba prestadas las estructuras sin complicaciones de esos géneros.

El formato más frecuente de canción de treinta y dos compases de la música popular norteamericana del siglo xx y del jazz es AABA. Los dos temas —A y B— tienen cada uno ocho compases. Al tema B, que propone una contramelodía en una clave que haga contraste, a veces se le llama "puente" y brinda una dosis de variación sonora antes de volver a la última repetición del tema A de ocho compases. Otra estructura común de treinta y dos compases se compone de una sola melodía de dieciséis compases tocada dos veces, aunque con una ligera variación entre el primer final y el segundo. Y lo más sencillo de todo, como mencioné antes, son muchas las canciones de jazz que se basan en un solo tema, generalmente de doce o dieciséis compases, que se repiten sin variaciones. Son juegos de niños comparadas con la forma típica de una composición de ragtime de principios del siglo xx de Scott Joplin, que presenta cuatro secciones diferentes con la secuencia AABBACCDD. O mire la estructura de Duke Ellington para "Sepia Panorama", de 1940, que sirvió por poco tiempo como tema de presentación de su orquesta (luego la reemplazó "Take the 'A' Train"). Se basa en cuatro temas dispuestos en la poco convencional secuencia ABCDDCBA.

Esto es lo que nos sirve Ellington en su pista de tres minutos y veinte segundos:

SEPIA PANORAMA

Tema A	(12 compases). Diálogo entre orquesta y contrabajo
Tema B	(16 compases). Diálogo entre vientos y metales
Tema C	(8 compases). Diálogo entre orquesta y saxo barítono
Tema D	(12 compases). Improvisación de blues improvisación con piano y contrabajo
Tema D	(12 compases). Improvisación de blues con saxo tenor
Tema C	(8 compases). Diálogo entre orquesta y saxo barítono

Tema B	(8 compases). Diálogo entre vientos y metales
Tema A	(12 compases). Diálogo entre orquesta y contrabajo
Coda	(2 compases). Pasaje de conclusión tocado por el contrabajo

Esta obra me recuerda a un palíndromo, que es una palabra o una frase que se lee igual al derecho y al revés, como *Adán y Eva, ave y nada*. Dicho de otro modo: el tema inicial de la composición de Ellington es también el tema final, el segundo tema es también el penúltimo y así. La única desviación de esta simetría perfecta es la repetición abreviada del tema B, que solo dura ocho compases. Sospecho que Ellington hubiese preferido quedarse con la versión de dieciséis compases que había usado en la grabación antes, pero es probable que temiera haber excedido las restricciones de tiempo de un disco a 78 rpm. Claro que el lector no adivinaría nada de esto si oye la canción de manera casual; solo se hace patente cuando se analiza su estructura.

Ellington, claro, fue capaz de escribir canciones de éxito con la forma estándar AABA, pero coexistían siempre con sus ambiciosos planes de composiciones más complicadas; no solo canciones más complejas, sino también suites, musicales y poemas musicales. Ninguno de sus pares y pocos de los sucesores de Ellington podrían igualar su capacidad de jugar con las estructuras formales del jazz. Por supuesto, algunos críticos influyentes menospreciaron sus ambiciones. "Habría que frustrar todo ese intento de fusionar el jazz como una forma de música culta", protestó el compositor Paul Bowles después del estreno en el Carnegie de la obra más visionaria de Ellington, la suite en tres movimientos *Black, Brown & Beige.* Hasta unos cuantos fervientes admiradores se quejaron de que Ellington estaba abandonando el jazz y de que debía volver a los modelos aceptados de éxito comercial para bandas de swing. A Ellington claramente le desanimaron las reacciones de este tipo y no volvió nunca a intentar crear otra obra de la misma categoría que *Black, Brown & Beige*, pero la historia ha reconocido sus

aspiraciones. En todas partes se acepta el jazz como música culta, hasta en la Juilliard y en el Carnegie Hall, y los jóvenes músicos de jazz del siglo xxi adoptan cada vez más estructuras formales complejas que guardan más que un ligero parecido con las que Ellington concibiera hace más de setenta años.[1]

El esquema detallado de "Sepia Panorama" expuesto más arriba es el material típico que presento cuando doy clases de jazz a estudiantes universitarios. Antes de reproducir la música, describo las piedras angulares de la pieza que se va a escuchar. Luego revisamos la obra en cuestión (a ser posible, varias veces) y vemos cómo se hace efectiva la estructura en la interpretación real. Para muchos estudiantes es una revelación. Ciertamente, algunos ya saben que las obras musicales se construyen conforme a unas reglas, pero por lo general suponen que no podrán comprenderlas sin años de formación musical. No están equivocados del todo. Algunos aspectos del jazz sí requieren esa clase de estudio en profundidad, pero la mayoría de los elementos clave de la estructura musical de una interpretación de jazz puede comprenderse sin ni siquiera recurrir a la notación musical. De hecho, algunos de los aspectos más cruciales de una interpretación (por ejemplo, el control firme y susurrante del timbre del saxo tenor Ben Webster en su solo de "Sepia Panorama") no podrían transcribirse con nuestro sistema convencional occidental de escritura musical, así que no confío mucho en las partituras cuando enseño comprensión del jazz. Igual que en el resumen de arriba, me ciño al simple abecé; y este es un abecedario que vale la pena aprender. Difícilmente comprenderá la importancia de un artista como Duke Ellington si no indaga en su creatividad audaz para convertir secciones separadas en profundas expresiones musicales.

Permítame que le muestre otros dos "mapas musicales" para guiarle por la estructura de algunas grabaciones de jazz muy conocidas. Primero veamos "Sidewalk Blues", grabada por el pianista Jelly Roll Morton y sus Red Hot Peppers en Chicago el 21 de septiembre de 1926.

"SIDEWALK BLUES"

Preámbulo.	Conversación ingeniosa con efectos de silbidos y bocina de coche
Introducción	(10 compases). Compuesto por introducciones de 2 compases para cada uno de los instrumentos principales: piano (2 compases), trombón (2 compases), corneta (2 compases), clarinete (2 compases) y por último la banda entera (2 compases)
Tema A	(12 compases). Melodía blusera tocada por la corneta mientras la banda refuerza con un acompañamiento en los *stop-time* del 2º y 4º pulso de cada compás
Tema B	(12 compases). Melodías diferentes basadas en el blues con acordes distintos tocadas por el conjunto
Tema A	(12 compases). Improvisación del clarinete con acompañamiento del grupo en los *stop-time* del 2º y 4º pulso de cada compás
Interludio	(4 compases). Pasaje de transición tocado por el grupo que conduce al
Tema C	(32 compases). Melodía tocada por el conjunto, interrumpida en el compás 15 por una bocina.
Tema C	(32 compases). Melodía tocada por tres clarinetes hasta los últimos ocho compases, en los que el resto del grupo entra tocando un contrapunto improvisado al estilo de Nueva Orleans
Coda	(6 compases). Pasaje conclusivo tocado por el conjunto seguido de una bocina sin acompañamiento

Podría disfrutar de esta canción incluso sin analizar su estructura, pero comprenderá mucho mejor el talento y la visión estética de Morton si se toma la molestia de investigar las propiedades formales de su música. Un oyente casual seguramente consideraría esta

canción como un capricho, quizá hasta mediocre, sobre todo teniendo en cuenta el diálogo banal y los efectos sonoros. De hecho, a Morton se le suele tratar, incluso en algunos libros de jazz, como a un *showman* superficial, especialmente por su porte llamativo y sus complementos a la moda (su diente de diamante, su vestuario vistoso, su fanfarronería, sus contactos con los bajos fondos) más que por su talento para componer. El silbido y el claxon de esta pista parecen corroborar ese hincapié en las formas más que en el fondo. Pero que no le engañen los truquitos: Jelly Roll Morton es también uno de los formalistas más brillantes de la historia del jazz, como demuestra "Sidewalk Blues".

En esta ocasión, vemos la peculiar decisión de Morton de mezclar el formato de doce compases del blues con el formato de treinta y dos compases de las canciones. Es una elección inusual: creo que el 99% de las interpretaciones de jazz que incluyen un estribillo de blues de doce compases sigue repitiéndolo durante toda la canción. Cambiar de una estructura de blues a una estructura de dieciséis o treinta y dos compases en mitad de una interpretación crea un momento dramático de interrupción en el proceso, pero en las hábiles manos de Morton suena perfectamente natural y estéticamente satisfactorio. Tal vez recuerde que acabamos de ver una mezcla similar de estructuras de blues y canción en "Sepia Panorama" de Ellington. De hecho, hay muchas similitudes en la forma de abordar el jazz de estos dos artistas, pero se las perdería casi todas si no investiga las construcciones que subyacen en la música. En "Sidewalk Blues", Morton refuerza estas melodías con dos introducciones distintas, una con conversación y efectos sonoros (hoy podríamos llamar a esto *musique concrète*, pero el término no formará parte del vocabulario interpretativo hasta dos décadas más tarde) y una segunda con todos los instrumentos solistas. Morton es igual de ingenioso coordinando el acompañamiento, basado en interrupciones (el solo es una exposición de dos compases con el grupo tocando en el primer pulso del primer compás) y en el *stop-time* (un solo completo con el grupo de apoyo solo en algunos pulsos, en esta ocasión en los pulsos 2º y 4º de cada compás).

Pero lo más sorprendente de todo, a mi entender, es la sección de tres clarinetes hacia el final de "Sidewalk Blues". Las *jazz bands* de esta época solían contar con solo un clarinetista e incluso Morton seguía este modelo en la mayoría de sus sesiones de grabación. Sin embargo, contrató dos clarinetistas más para la cita, pese a que solo tenían que tocar unos segundos de música. Para los fans expertos del jazz de los primeros tiempos, este cambio de textura es mucho más sorprendente que cualquiera de los demás efectos novedosos de esta pista. En la década de 1930, los grupos de jazz empezaron a incluir ese tipo de secciones de madera, pero aquí Morton se anticipa al surgimiento de la *big band* a mediados de los años 20.

Por último, quisiera señalar el poco espacio que Morton destina a las improvisaciones de los miembros de su banda.

La improvisación suele representar la mayor parte de una canción de jazz, pero Jelly Roll buscaba una concepción diferente para su grupo de música. Pretendía un sonido más integral en el que el individualismo de cada intérprete se exhibiese de vez en cuando pero que sobre todo estuviese subordinado a la sabiduría colectiva del conjunto y (en especial) a la visión compositiva del propio Morton.

Una anécdota sobre este artista añade un trasfondo útil para entender lo que vemos en la revelación estructural de sus grabaciones y también ilustra por qué se le solía recordar por su comportamiento provocador. En los años 20, durante una sesión de grabación, Morton se puso a discutir acaloradamente con el trombonista Zue Robertson sobre cómo tocar una de las composiciones. Robertson tenía su propia forma de interpretar la canción e insistía con terquedad en ella aunque su jefe, que era tanto el compositor como el líder del grupo, se oponía. ¿Cómo se resolvió el desacuerdo? Morton se metió la mano en el bolsillo y sacó una gran pistola, que colocó encima del piano. En la siguiente toma, el trombonista tocó la melodía exactamente como la había escrito Morton. Algunos comentaristas consideran que es una anécdota pintoresca sobre las tendencias criminales de Jelly Roll,

pero yo prefiero verlo como un símbolo de su compromiso con una concepción austera y exigente de la música.

Ahora, avancemos dos décadas y estudiemos "Night in Tunisia", grabada por el saxo alto Charlie Parker en Hollywood el 28 de marzo de 1946. Comparado con las composiciones de Ellington y Morton, el formato es mucho más sencillo: la mayor parte de la interpretación sigue la conocida estructura AABA. Pero nos topamos con varias desviaciones del formato, en particular un intrincado interludio de doce compases antes de los solos, una progresión genial compuesta por Dizzy Gillespie (que no aparece en la grabación) desde la que se llega a la irrupción de un virtuoso solo de cuatro compases de Parker. Intente contar los dieciséis pulsos de esos cuatro compases y apreciará la sutilidad con la que el alto parece liberarse del ritmo subyacente, aunque nunca deje de tenerlo presente. Este breve solo destaca como centro emocional de la interpretación, pero lo disfrutará aún más si comprende los elementos estructurales que lo contienen. En resumen, la interrupción sirve como punto crítico perturbador entre las secciones compuestas e improvisadas de la grabación y gran parte de su potencia proviene del contraste con el interludio majestuoso que lo precede. (Por cierto, en esta pista también puede oír a un Miles Davis muy joven tocar la trompeta).

"NIGHT IN TUNISIA"

Intro	(12 compases). Primeros 4 guitarra, siguientes 4 entran contrabajo y batería, últimos 4 entran los metales
Tema A	(8 compases). Melodía interpretada por la trompeta con sordina (Miles Davis)
Tema A	(8 compases). Melodía interpretada por la trompeta con sordina Tema B (8 compases). Melodía interpretada por el saxo alto (Charlie Parker)
Tema A	(8 compases). Melodía interpretada por la trompeta con sordina

Tema C	(12 compases). Interludio interpretado por el conjunto Corte con solo (4 compases). Corte sin acompañamiento interpretado por el saxo alto
Tema A	(8 compases). Improvisación del saxo alto
Tema A	(8 compases). Improvisación del saxo alto
Tema B	(8 compases). Improvisación de la trompeta
Tema A	(8 compases). Improvisación de la trompeta
Tema A	(8 compases). Improvisación del saxo tenor
Tema A	(8 compases). Improvisación del saxo tenor
Tema B	(8 compases). Improvisación de la guitarra
Tema A	(8 compases). Melodía tocada por el saxo alto
Coda	Igual que la intro, fundido después de 4 compases

Siguiendo mapas musicales de este tipo, los que se inician en el jazz empiezan a comprender que un estilo musical que en principio suena irrestricto y casi informe (los intérpretes aparentemente actúan ajenos a las normas, como pistoleros en una ciudad del salvaje oeste sin *sheriff*) en realidad se fundamenta en un equilibrio perfectamente sincronizado entre libertad y estructura. Todos los compositores y grupos de jazz enfocan este equilibrio de manera diferente. Unos pocos, como Jelly Roll Morton y Duke Ellington, sacrifican por voluntad propia gran parte de la libertad individual a cambio del potencial creativo inherente en la estructura. Otros, como John Coltrane en sus últimos años, adoptan el enfoque contrario y buscan la trascendencia musical distanciándose de las estructuras; en algunos casos, se niegan a aceptar toda limitación sobre adónde llegar según el espíritu del momento. En la práctica, la mayoría de los jazzistas se manejan entre los extremos del formalismo y la espontaneidad, buscando un tipo de modelo apropiado para la interpretación, la arquitectura subyacente que los guíe e inspire sin resultar pesada.

Después de estudiar de esta misma manera unas cuantas grabaciones de jazz, los oyentes podrán crear sus propios mapas musicales. Mientras, hay unos cuantos sitios a los que los principiantes pueden acudir para orientarse. Recomiendo encarecidamente *Jazz: The Smithsonian Anthology*, una recopilación de grabaciones clásicas que incluye descripciones detalladas de la estructura de más de cien canciones y otras informaciones útiles. (Confesión: yo contribuí a algunas de estas guías). Aquellos que sepan leer música deberían echarle un vistazo a los vídeos en línea, cada vez más, que ofrecen en pantalla las transcripciones nota por nota de los solos (o en algunos casos, de las pistas completas) junto con la grabación. Ojalá hubiesen estado disponibles estos recursos cuando empecé a estudiar jazz. Me acuerdo de tantas veces en que me dije ¿qué estará pasando realmente en la música esta? Recuerdo las largas horas que pasé intentando descifrar muchos de los misterios (lo que me parecían en aquel tiempo) inherentes a esta forma artística. Ahora todos quedan revelados con solo un clic del ratón o un toque en la pantalla. No dude en aprovechar estos recursos.

Todas las grabaciones que hemos visto hasta el momento se interpretan en compás de 4/4; es decir, se desarrollan en unidades de cuatro pulsos y los que quieran seguir la estructura mientras escuchan pueden contarlos al mismo tiempo que los músicos. Este compás ha predominado en el mundo del jazz desde la década de 1930 y no parece que vaya a dejar de caer en gracia. Conforme vaya ampliando los horizontes de sus audiciones y prestando oídos a toda la gama disponible de jazz en directo y grabado, se encontrará inevitablemente con música en otros compases. Casi todos los grupos actuales llevan algún vals (en compás de 3/4, o, dicho de otro modo, con tres partes por compás) en su repertorio. El vals en el jazz fue una rareza hasta finales de los 50, pero ahora es un básico de esta forma artística. Cuando Dave Brubeck popularizó el compás de 5/4 al grabar con enorme éxito la composición de Paul Desmond “Take Five”, algunos se tomaron el uso de este compás como una novelería, un experimento único que poca gente iba a

imitar, pero hoy el 5/4 se ha incorporado a la corriente general de la música de jazz. Los compases raros quizá no sean del todo comunes y corrientes en el jazz del siglo xxi, pero están lejos de ser un artificio. De hecho, hoy puede encontrarse con canciones de jazz en prácticamente cualquier compás imaginable y cada vez me topo con más grupos que cambian de compás en muchos momentos a lo largo de una sola canción o, en casos extremos, en todos los compases.

A veces los músicos amablemente le dan una pista a los oyentes en el título de la canción. "Eleven Four" de Paul Desmond lleva, como se puede adivinar, un ritmo de 11/4. La composición de Pat Metheny "5-5-7" recurre a dos compases de cinco partes seguidos por un compás de siete partes. La canción de Denny Zeitlin "At Sixes & Sevens" va y viene entre compases de seis y siete tiempos. En la mayoría de los casos, sin embargo, los músicos no ofrecen pistas de esta clase, aunque si uno escucha atentamente, puede aprender a identificar incluso los compases no convencionales. En esta tarea, internet es su aliado; la web está repleta de comentarios e información sobre el contexto de pistas de jazz específicas y sin mucho esfuerzo se pueden encontrar ejemplos de distintos ritmos atípicos y usarlos como ejercicios para contar.

En caso de apuro, si el lector anda intentando averiguar lo que pasa musicalmente en una obra especialmente complicada, siempre puede dirigirse a los músicos. Los intérpretes de jazz suelen ser amables con quien se les acerca porque quiere entender mejor su obra; no se parecen a los cantantes pop famosos como Kanye West o Justin Bieber, rodeados de guardaespaldas y asistentes que mantienen al público a una distancia prudencial. Se puede contactar con ellos y casi siempre responden. Yo no vacilo en mandarles un mail a los músicos y pedirles explicaciones o hasta copias de partituras, y otros se acercan a mí a preguntarme por una música que he grabado. Hace poco me puse en contacto con un compositor de jazz para que me ayudase a identificar la estructura de una pista grabada y él me devolvió una partitura anotada en la que se veían no solo cambios métricos frecuentes en el transcurso de la canción,

sino también que los músicos del grupo no tocaban siempre al mismo ritmo a la vez. El compás que llevaba el batería era diferente del compás del contrabajista y así por el estilo. Hasta que no vi la partitura, no fui capaz de oír lo que en realidad pasaba en la interpretación. Hasta a los profesionales les puede parecer desalentador "hacer ingeniería inversa" de una obra de este tipo, así que los recién llegados al jazz no deberían inquietarse si se topan con canciones en las que la estructura métrica sea difícil de identificar. Pero tenga la seguridad de que la gran mayoría del jazz, hasta en el nuevo milenio, sigue siéndole fiel a la vieja fórmula de las cuatro partes por compás; los novatos pueden aprender a sentir esas líneas de compases de 4/4 rápidamente sin tener que contarlas.

Antes de seguir, permítame que le haga unas sugerencias más para mejorar su capacidad de oír la estructura métrica del jazz. Primero, cuando intente "cogerle el tranquillo" al compás, le puede ser útil seguir al contrabajista. La mayoría asume que el batería establece el ritmo de grupo y por eso procura conectarse al compás subyacente concentrando la atención en la percusión. Quizá esta habría sido la estrategia de audición acertada hace setenta u ochenta años, pero la batería de jazz se ha ido alejando progresivamente de la medición del tiempo (en realidad, gran parte de la actividad de la percusión de jazz actual tiene lugar *entre* los pulsos) y, por tanto, puede convertirse en una referencia confusa para los que busquen algo parecido a un metrónomo durante las audiciones. Los contrabajistas de jazz no son inmunes a esta evolución respecto a la medición del tiempo, pero tienden a ser más evidentes al señalar el compás de las canciones. En muchos casos tocarán en todos los pulsos, compás tras compás (la así llamada línea de bajo o *walking*) y esto le da a la interpretación tanto un agradable movimiento de avance como una referencia útil a los que están contando entre el público.

Pero su experiencia auditiva será todavía más intensa si intenta escuchar el compás en unidades mayores, procurando notar las divisiones de dos y cuatro compases de la obra como componentes

fundamentales para la interpretación. Desde el surgimiento del jazz en Kansas City en la década de 1930 (del que hablaremos más adelante en este libro), casi todo el jazz ha tendido a avanzar o, quizá se podría decir metafóricamente, a inhalar y exhalar en incrementos de cuatro compases. Puede que haya notado el lector que la mayoría de las estructuras habituales del jazz (formatos de doce compases, dieciséis compases y treinta y dos compases) son todas divisibles entre cuatro. Los músicos de jazz (y el público) reconocen, aunque solo sea inconscientemente, el placer estético que procede de las bases simétricas de este idioma, incluso cuando la creatividad de los músicos al improvisar imponga nuevas superestructuras rítmicas sobre esta base.

Los músicos de jazz no son gente de números primos. Incluso hoy, cuando un solista intercambia frases con el batería, casi siempre proceden de cuatro en cuatro compases. De hecho, los músicos de jazz llaman a esto "intercambiar cuatro". Y cuando alguna vez se saltan esta norma, suele ser para intercambiar ocho, doce o dieciséis compases, no grupos de tres ni cinco ni siete. Y lo mismo se puede decir cuando dos metales se meten en una batalla de saxos. El intercambio se convierte por lo general en un diálogo de frases de cuatro u ocho compases. Los fraseos de saxo no siempre empiezan limpiamente en el primer pulso del primer compás y terminan en el último pulso del cuarto compás, pero hasta cuando se desvían de forma significativa uno puede seguir sintiendo la estructura subyacente de la música. Por esta razón, a los oyentes quizá les convenga intentar conceptualizar muchas interpretaciones de jazz como un despliegue de unidades de cuatro compases. En un momento dado de sus audiciones dejará de pensar en los pulsos y compases por separado y empezará a sentir las estructuras básicas mayores. Sabrá que ha llegado a este punto cuando note de manera instintiva cuándo concluyen los cuatro compases sin tener que contar los pulsos por separado.

Una buena forma de oír jazz de esta manera es escuchar pistas en las que los solistas intercambien fraseos de cuatro compases con el batería o entre todos. Fíjese, por ejemplo, en la grabación de

“Tenor Madness”, una famosa batalla de saxos que Sonny Rollins y John Coltrane grabaron el 24 de mayo de 1956. Aquí, en un contexto puro y duro de blues de doce compases, los metales se marcan unos solos prolongados y al final entablan intercambios de cuatro compases entre sí y con el batería Philly Joe Jones. O estudie “The Chase”, otra batalla entre los saxofonistas Dexter Gordon y Wardell Gray, grabada en directo en un concierto del 22 de febrero de 1952. Los dos combatientes intercambian estribillos completos de treinta y dos compases y luego medios estribillos de dieciséis compases y luego pasan a un toma y daca de ocho y cuatro compases. O fíjese en el “Blues Walk” grabado por el Clifford Brown / Max Roach Quintet el 24 de febrero de 1955, que incluye mi batalla preferida de todos los tiempos de trompeta contra saxo tenor; Brown y el tenor Harold Land hasta se ponen a canjear compases y medios compases. O disfrute de las grabaciones varias de batallas de tenor entre Zoot Sims y Al Cohn, compañeros de toda la vida que pasaron muchos años enzarzados en justas simétricas del mismo estilo. Si escucha con atención estas canciones y otras parecidas se le acostumbrará el oído al jazz más que con una secuencia de fraseos aislados y percibirá las estructuras subyacentes que respaldan la creatividad de los artistas.

IV

LOS ORÍGENES DEL JAZZ

¿*D*e dónde vino? Quizá piense el lector que es una pregunta muy fácil de contestar. El jazz es una música urbana moderna que llegó a conocimiento del público por primera vez en Nueva Orleans en los primeros años del siglo xx. En mis tiempos, incluso seguían vivos muchos de los que participaron en el nacimiento y evolución de los primeros tiempos del jazz, y estaban bastante dispuestos a compartir lo que sabían sobre aquellos acontecimientos. Es decir, debería haber poco misterio sobre unas circunstancias tan recientes y tan influyentes.

Sin embargo, los orígenes del jazz son tan desconcertantes como los enigmas que rodean a Homero, Shakespeare y a otros innovadores remotos de la historia de la cultura. Hasta con una historia tan reciente, nos vemos obligados a basarnos en rumores y conjeturas. Buddy Bolden, a quien generalmente se reconoce como el primer músico que tocó jazz, no dejó ninguna grabación e incluso se ha debatido acaloradamente sobre los hechos fundamentales de su vida y su carrera.

El jazz probablemente cobró fuerzas durante dos décadas, más o menos, antes de que se grabaran las primeras bandas afroamericanas a principios de los años 20, pero lo que conocemos de este periodo es impreciso como mucho. Hasta la palabra *jazz* tiene una etimología asombrosa (¡apareció impresa por primera vez

en un artículo sobre béisbol!) y sigue siendo un término controvertido entre los profesionales de esta expresión artística.

No podemos permitirnos ignorar aquel estado embrionario del desarrollo del jazz, a pesar de la oscuridad de sus orígenes. Incluso hoy, el jazz se conforma mediante las prioridades y perspectivas —y, de hecho, las paradojas— de sus primeros intérpretes. Eran tanto amenizadores como artistas y no parecía preocuparles mucho el potencial de conflicto entre esos dos roles. Eran representantes de una tradición folclórica pero también exponentes de una nueva y sofisticada música urbana que se enorgullecía de su osadía y sus innovaciones. Dominaban una amplia gama de estilos precedentes (incluyendo el blues, el rag, las marchas y la música de baile), y al tiempo confiaban en su capacidad para inventar sobre la marcha algo nuevo que se desviase de los modelos establecidos. Aún hoy se siguen oyendo en el jazz estos intereses contrapuestos.

Pero las primeras generaciones de músicos de jazz participaron también en un audaz proyecto de experimentación social e innovación que sobrepasó con creces los escenarios. Ya en la década de 1920 andaban recomponiendo las posturas sobre raza y cultura, demostrándole a cualquiera que estuviese atento que el jazz podía servir de acicate para la integración y la cooperación (todo esto mucho antes de que en otras esferas de la vida estadounidense se encarasen con sus propios conflictos de prejuicios y sesgos ideológicos). Tal vez no debería sorprendernos que un estilo interpretativo popular entre el público influya en la vida social, pero el jazz parecía tener un destino peculiar a ese respecto. Celebraba la voluntad humana y la autonomía personal en un grado considerable y también canalizaba la expresión creativa de la clase marginal condenada al ostracismo. La combinación de estos dos factores aparentemente incompatibles (la cualidad heroica de la música y el maltrato sistemático a los que la creaban) confería una resonancia particular a los elementos igualitarios del jazz, convirtiéndolo en un potente motor de cambio social. Comprender las ramificaciones de la práctica del jazz en su conjunto es fundamental para percibir la

esencia y el ethos de la música, incluso en sus manifestaciones del siglo XXI.

Aún se deja oír la impronta de los predecesores del jazz en la música actual. Del blues, los músicos de jazz aprendieron a arrastrar notas, a tocar sucio, a romper con la tiranía de las notas escritas puras e ideales que habían dominado la mayoría de la música occidental desde los tiempos de Pitágoras. Del ragtime, el jazz tomó el sincopado, esa sensación emocionante de dislocación e impulso que se crea al poner el énfasis rítmico entre los pulsos. En las bandas militares y de metales, los músicos de jazz adquirieron pericia con una gran variedad de instrumentos y, con el tiempo, aprendieron a tocar las antiguas cornetas de formas nuevas, volviendo a inventar literalmente unas técnicas de interpretación que conviniesen a sus necesidades y deseos. A principios del siglo xx, en las reuniones sociales y los bailes de Nueva Orleans, estos pioneros del jazz aprendieron a juntar esos ingredientes diversos y a usarlos de fundamento para una forma de entretenimiento popular capaz de triunfar en varios frentes. Los jazzistas actuales siguen procurando hacer lo mismo.

Tanto entonces como ahora, los músicos de jazz eran traperos y deudores, visionarios que derribaban los límites entre lo culto y lo inculto, lo religioso y lo secular, la casta y el clan. Los historiadores de la música conceden la mayor importancia a la influencia del blues y del ragtime en la evolución del primer jazz, pero un sinnúmero de otros estilos y sonidos tuvieron su papel en la creación de este apasionante híbrido nuevo. Los primeros jazzistas también tomaron nota de los sonidos de la iglesia, de la música majestuosa de las salas de conciertos y teatros de la ópera, de las tonadas de los bailes populares tocadas por conjuntos de cuerdas y, de hecho, de cualquier cosa que les llamase la atención y pudiese emocionar al público.

Y aquí viene la parte bonita de la historia: los músicos de jazz siguen pidiendo, tomando en préstamo y robando, solo que ahora lo hacen de manera global. En el momento presente oímos jazz apasionante unido en abrazo íntimo con el tango o la salsa o la

música carnática tradicional del sur de la India. O con las bandas sonoras, las melodías de dibujos animados, la música aleatoria de John Cage, el hip-hop, la electrónica, el country y el western, las baladas folk y casi cualquier otra tradición aural que se pueda mencionar o concebir. Siguen prosperando en la música todos los elementos originales; los oyentes se siguen deleitando en las notas arrastradas de blues, en las frases sincopadas al estilo del rag, el graznido de los saxos y las sordinas de los instrumentos de metal y ese gran bombo que comenzó como instrumento militar pero se ha convertido en el pulso primigenio de la parranda y el baile. Incluso en esta época en la que la mayor parte de la música se ha vuelto virtual y ha abandonado el mundo al alcance de la mano y descendido al reino de los bits y los bytes, el jazz se sigue regocijando en el sonido hecho a mano (y a boca). Si uno lo piensa, no estamos tan lejos de sus raíces de Nueva Orleans, solo le hemos añadido más ingredientes al gumbo.

No creo que sea una mera coincidencia que el jazz apareciese en Nueva Orleans. He consagrado una cantidad de tiempo considerable a lo largo de los años a estudiar las condiciones que espolearon la innovación cultural y la diseminación de nuevos movimientos artísticos, y el surgimiento del jazz constituye un caso práctico perfecto sobre cómo ocurren estas revoluciones.

Los estadísticos han desarrollado una serie de herramientas de análisis para predecir la dispersión de las innovaciones, ya sean movimientos artísticos o tecnología o productos de consumo. Puede que le sorprenda saber que estos modelos matemáticos se formularon en principio para predecir la propagación de enfermedades. Es raro decirlo, pero las nuevas formas artísticas son similares a una epidemia o a una gripe virulenta en la manera de propagarse. El arte y la enfermedad proliferan por contagio y las condiciones que los favorecen son similares. Las zonas densamente pobladas, los muchos individuos yendo y viniendo por tierra y por vías navegables, la mezcla recalentada de gente recién llegada de diferentes lugares, los asentamientos inconvenientes donde esa gente se entremezcla con estrecheces, una cultura y un medio que

enfatiza las actividades y encuentros comunales: estas son las circunstancias de pesadilla para cualquiera que intente detener una epidemia, pero son los mismos ingredientes capaces de desatar las revoluciones artísticas que cambian el mundo.

Así ha sido siempre. El Renacimiento surgió por la misma época en que la peste negra se propagaba por Florencia. Esta epidemia devastadora exterminó a gran parte de la población de la ciudad en 1348 y los libros de historia suelen fechar en el 1350 la aparición del Renacimiento allí mismo. ¿Coincidencia? No lo creo. Cuando investigué la influencia de la canción trovadoresca en la historia de la música amorosa occidental, descubrí que esta innovación se desplazó por Europa siguiendo más o menos las mismas rutas que la peste negra.[1] Y muchos otros avances artísticos muestran la misma correlación; por ejemplo, los tiempos de Shakespeare también fueron una época de epidemias recurrentes en Inglaterra: en 1563, un año antes de que naciera el bardo, un cuarto de la población de Londres murió durante un brote, y una plaga igual de virulenta se extendió por la ciudad en 1603, el mismo año en que se publicó *Hamlet*. Hoy decimos que los memes culturales se vuelven "virales", y eso no es solo una licencia poética.

El jazz siguió el mismo modelo. Nueva Orleans, en la época en la que surgió el jazz, era una de las ciudades más insalubres del mundo. Buddy Bolden, alabado como fundador del lenguaje del jazz, nació en Nueva Orleans justo antes de que arrasara la ciudad la devastadora epidemia de fiebre amarilla en 1878. La mortalidad infantil entre los negros de Nueva Orleans en aquel tiempo era del 45% y la esperanza de vida media para un afroamericano era solo de treinta y seis años. Los primeros discos de jazz se publicaron poco antes de que la epidemia de gripe de 1918 diezmase la ciudad. Se cerraron las salas de baile, las calles se vaciaron y la gente buscaba refugio en sus casas o en otros lugares más salubres. Louis Armstrong, quien recordaría más tarde que "todo el mundo estaba tirado [por la gripe] menos yo", aceptó un trabajo para tocar en bailes de pueblo en Houma, Luisiana, a ochenta kilómetros de la ciudad.[2] Pops Foster, contrabajista pionero de Nueva Orleans,

recordaba dar los conciertos con una mosquitera puesta en la cabeza. Todas las ciudades tenían que hacer frente a los riesgos contra la salud pública, pero Nueva Orleans era especialmente peligrosa, debido sin duda a su particular mezcla de residentes muy viajados, clima, densidad de población e instalaciones sanitarias deficientes.

Estas mismísimas condiciones fueron el origen del jazz. Ninguna zona urbana del planeta ofrecía una mezcla cultural más diversa en los años previos al surgimiento del jazz que Nueva Orleans. Hacia 1900, era el escenario perfecto para los memes musicales virales. Un visitante de la ciudad en aquella época no hubiese tenido más remedio que notar su herencia francesa y española, sus conexiones africanas y caribeñas y sus interacciones constantes con el resto de Estados Unidos, gracias a su ubicación prominente en la vía de acceso del Misisipí. Todo se mezclaba, todo fluía. Nueva Orleans era el crisol dentro del crisol mayor que era la vida estadounidense, y cuando se fuerza a interactuar de cerca a unas tradiciones culturales tan vibrantes y se las expone a tantas influencias dispares, siempre surgen híbridos nuevos y fascinantes. En esta ocasión el resultado fue el jazz, un estilo interpretativo inconfundible creado por afroamericanos que se inspiraron —y contribuyeron— en el ecosistema musical extraordinario de la Nueva Orleans de principios del siglo xx. Cuando escuchamos cómo se mezcla el jazz del nuevo milenio sin esfuerzo alguno con corrientes latinas y caribeñas o con las estructuras formales de la música clásica occidental, experimentamos la continuación del diálogo cultural que presidió el nacimiento de este lenguaje.

De los muchos ingredientes que contribuyeron al nacimiento del jazz, el más importante fue el blues. Es sorprendente, sobre todo si consideramos que el público estadounidense prácticamente desconocía la música blues en aquella época. La industria discográfica no lo descubrió hasta 1920, cuando la grabación de Mamie Smith de “Crazy Blues” se convirtió en un éxito inesperado e introdujo a muchos oyentes en un estilo de canción que había permanecido oculto para el público en las décadas precedentes. A

principios del siglo xx, solo unos pocos músicos profesionales del sur profundo y aun menos espectadores le habían hecho caso a esta forma de expresión salvaje y rompedora con las normas. En un puñado de documentos de principios de siglo se mencionaba el blues (casi siempre con insinuaciones y alusiones poco concretas) y hacia 1912 su progresión armónica inconfundible había conseguido meterse en unas cuantas piezas publicadas en partitura. A estas alturas, sin embargo, los músicos de jazz de Nueva Orleans no solo habían escuchado y comprendido la importancia del blues, sino que ya lo habían convertido en el plato fuerte de su propia obra híbrida.

Hoy el blues nos es tan familiar que damos por supuestas sus innovaciones. Hace mucho que el blues trascendió los lenguajes interpretativos del mundo afroamericano y pasó a desempeñar un papel importante en las músicas rock, country, soul y de muchos otros estilos (de hecho, cuando mi hijo a los doce años empezó a tocar la viola en una orquesta de cuerda, una de las primeras composiciones que interpretó el conjunto fue un blues de doce compases. En este sentido, su experiencia no se diferenció mucho de la de muchísimos guitarristas, tecladistas y otros instrumentistas: el blues ahora es el punto de partida de la formación de los aspirantes a intérpretes). Esto quizá dé la impresión engañosa de que es un género sencillo, apropiado para principiantes, lejos de ser la innovación musical que sacudiera al mundo.

Pero el mundo de la canción era muy diferente en el año 1900 y casi todo lo que tenía que ver con el blues constituía una ruptura radical con el pasado. La misma estructura de doce compases de la canción de blues se alejaba notablemente de la norma, pero aun más extraordinarias eran las *notas arrastradas*, esos timbres que caían en picado y se negaban a aceptar las limitaciones de la notación musical convencional. Durante casi 2.500 años, la música occidental se había enorgullecido de no irse de tono, de funcionar dentro de las estructuras de escalas e intervalos definidos de manera precisa, los componentes básicos *do-re-mi-fa-sol* en los que se apoyaba toda canción, pero la música africana nunca había aceptado como válido este paradigma: operaba dentro de un

universo de *sonidos*, no de *notas* discretas. Estas dos orientaciones pueden parecer irreconciliables, pero los afroamericanos encontraron la manera de hacerlas coexistir, primero en canciones para los servicios religiosos y el trabajo y el recreo y finalmente en el ámbito de la música comercial, en especial del blues. En una canción de blues, el intérprete toca la nota y se niega a tocarla al mismo tiempo, y esta nueva libertad de entonación conmovió a los oyentes, sobre todo las fluctuaciones entre consonancia y disonancia incluso entre tonalidades mayores y menores (antes paisajes sonoros distintos que ahora coexistían en la misma frase, las mismas notas que rehusaban ser meras notas).

¿Cómo descubrieron este sonido los intérpretes de Nueva Orleans mucho antes de que supiera de él nadie en el negocio de la edición musical y de la naciente industria discográfica? El blues en aquel momento se oía rara vez en las grandes ciudades; el lugar donde era más probable escucharlo a principios del siglo xx eran las regiones agrícolas del sur en las que vivían aparceros y campesinos negros. Tengo un viejo almanaque de la década de 1920 en el que el mapa que destaca las zonas agrícolas negras es casi idéntico al esquema gráfico de los lugares de nacimiento de los primeros músicos de blues conocidos, aunque más o menos por esta misma época, Jelly Roll Morton recuerda haber oído a una mujer llamada Mamie Desdunes, que vivía en la casa de al lado de su madrina en el Garden District de Nueva Orleans, cantando este blues:

> *If you can't give me a dollar, give me a lousy dime.*
> *Can't give a dollar, give me a lousy dime.*
> *I wanna feed that hungry man of mine.*[3]

Aquí vemos la estructura lírica típica del blues, que en su forma temprana fue ante todo una canción para voz con acompañamiento mínimo, quizá un único instrumento tocado por el vocalista; solo en años posteriores se volvería cosa común el blues instrumental sin letra. Un estribillo de blues se construía sobre tres líneas, cada una de cuatro compases. (Tal vez debería decir cuatro compases *aproximadamente:* los primeros intérpretes en ocasiones añadían o

sustraían unos cuantos pulsos, según les diera. Pero ahora no se oye eso con mucha frecuencia, cuando hasta los intérpretes de blues inmersos del todo en la tradición llevan cuenta estricta de los compases). La frase inicial se repetía y luego le seguía una frase que rimaba. Por lo general, cada una de estas tres frases se ejecutaba en conjunción con una respuesta instrumental, unas cuantas notas de blues que llenaban los últimos pulsos de cada unidad de cuatro compases.

En los primeros tiempos, este acompañamiento lo proporcionaba casi siempre la guitarra, pero los músicos pioneros del blues desarrollaron nuevas formas desvergonzadas de tocar el instrumento. Para crear las características notas arrastradas del blues, arañaban las cuerdas con todo tipo de objetos improvisados y excéntricos (la hoja de un cuchillo, el cuello de una botella de cristal metido en el dedo, un hueso de chuleta limado). De nuevo, el objetivo era subvertir las escalas occidentales, liberarse de las notas aisladas y autosuficientes de los instrumentos gastados y explorar los sonidos que existían más allá de los límites de aquellos tonos definidos.

Los primeros intérpretes de jazz entendieron, con notable perspicacia, que aquella música podía tocarse con instrumentos de metal y madera y servir así como ingrediente principal de un nuevo estilo que revolucionara la música de baile. En ocasiones siguieron encarando el blues como música para voces, aunque también vieron el poder extraordinario que tenía como lenguaje puramente de instrumentos, con un metal ocupando el papel protagonista que había correspondido previamente al cantante. Lo que es más sorprendente, vieron que podían integrar aquellas notas también en las canciones que no fuesen de blues, de hecho, que casi cualquier melodía se avivaba al aplicarle la entonación característica del blues, ya fuese escrita o improvisada. En los albores del siglo xx, esta forma de conceptualizar la música representó un avance tremendo, un quiebro cultural tan importante como todo lo que estuviese pasando en las salas de conciertos de París, Londres o Nueva York.

Pero hacía falta un elemento esencial más para darle al jazz su magia, el *sincopado*, un término que designa la interrupción deliberada en el curso de la música, que por lo general se consigue al enfatizar el ritmo entre los pulsos. El sincopado más simple se les puede enseñar a los niños (aprenden rápidamente a dar palmas al ritmo de "The Charleston", el baile que desató la locura en la década de 1920 con su acento repetido entre la segunda y la tercera parte del compás). Hasta los sincopados básicos como este poseen un atractivo hipnótico, porque transmiten tanto propulsión como disyunción al flujo de la música. Para los niños es gratificante acompañar con palmas este ritmo sincopado y para los adultos también. El sonido arrastra a los oyentes al escenario y a los bailarines a la pista y hasta en la era digital, cuando muchos melómanos están hastiados y creen haberlo oído todo, un sincopado incluido en una canción de manera inteligente puede servir de gancho para escalar puestos en las listas de éxitos.

A diferencia del blues, el sincopado no era ningún secreto para los aficionados a la música de principios del siglo xx. La técnica se remonta hasta la Edad Media; a lo largo de los siglos muchos compositores la habían utilizado de varias formas para avivar a alguna obra, pero, a principios del siglo xx, los compositores de ragtime usaban la síncopa con un grado de intensidad y virtuosidad rítmica que los aficionados musicales no se habían encontrado nunca antes. Les gustó lo que escuchaban y convirtieron el ragtime en una moda comercial enorme.

Scott Joplin destaca como el mejor de estos compositores de ragtime. Su obra más influyente, "Maple Leaf Rag", fue toda una sensación cuando se publicó en 1899 y constituye un ejemplo notable de la potencia del sincopado. Joplin no se puede considerar realmente un jazzista, pero para nuestros propósitos es importante por ser uno de los precursores clave del jazz. Aprendí a tocar muchas de sus obras cuando era joven y dominar los ritmos de ragtime me ayudó enormemente cuando tiempo después me concentré en el jazz. (Nota al margen: cuando entré en la universidad de Stanford tiempo después, la obra que toqué en mi

audición de piano fue "Maple Leaf Rag" —aunque el examinador esperaba algo de Beethoven o Chopin—; es un testimonio de lo mucho que ha cambiado la actitud, ya que antes este tipo de decisiones todavía dejaba estupefactos a los profesores de música. Aprobé la audición pero me fui de la sala con la sensación de que había violado alguna norma no escrita). Quizá si Joplin hubiese vivido más tiempo habría creado lazos con los músicos de jazz, pero, ironía histórica, murió pocos días después de que se publicase el primer disco de jazz, en 1917. A lo largo de su vida intentó hacer evolucionar los modelos del ragtime, pero para él eso significaba basarse en los componentes de la música clásica para conformar nuevas maneras de presentar el distintivo estilo de composición afroamericano. Por lo que sabemos, le interesaban poco (o no las conocía) las técnicas empleadas en Nueva Orleans para mezclar el fraseo del rag con la entonación e improvisación de blues.

Pero si Joplin no conocía el jazz, los músicos de jazz conocían a Joplin y a los demás compositores de ragtime. Jelly Roll Morton, en una grabación que hizo al final de su vida para la Library of Congress, demostró cómo "jazzear" la música de Joplin; la comparación que hace del antes y el después es una revelación. Los sincopados siguen destacando, pero la disposición es más espontánea y desenfadada, la dinámica rítmica es más laxa, el ritmo más bailable. En cuatro breves minutos de música, podemos oír las semillas del ragtime brotando dentro de la creatividad desbocada del jazz de Nueva Orleans.

Joplin y Morton eran ambos pianistas y la revolución del ragtime tuvo lugar fundamentalmente en el teclado. Pero, incluso antes del surgimiento del jazz, las bandas de metales y demás conjuntos adaptaron la música rag para otros instrumentos. Los músicos de Nueva Orleans adoptaron este modo de expresión fervorosamente y también le vieron el potencial a utilizar sus componentes esenciales para nuevos propósitos. Empezaron a usar el término *ragging* para referirse a cualquier caso en el que se insertaran muchas síncopas en una canción que no tenía por qué ser una pieza de ragtime;

cualquier tipo de música, desde un canto fúnebre a un aria de ópera, podía convertirse en rag.

¿Quién fue el primer músico que juntó estos ingredientes y creó el jazz? Según los estudiosos más eruditos, el innovador fue Buddy Bolden, un cornetista afroamericano nacido en Nueva Orleans en 1877. Bolden tocaba la corneta, que es similar a la trompeta pero más compacta y caracterizada por regla general por un timbre más delicado, aunque nadie hubiese utilizado jamás la palabra "delicado" para describir el sonido de Bolden. Le labró una reputación a su música estridente en Crescent City a principios del siglo xx y una de las pocas cosas en las que casi todas las fuentes coinciden es en la sonoridad de su manera de tocar. Pero hay grandes lagunas en lo que sabemos de este individuo y de su música, así como del proceso que siguió para elaborar su planteamiento del jazz. No ha sobrevivido ninguna grabación de su banda y, a pesar de los rumores en contra, puede que no se hiciera ninguna. Los primeros que escribieron sobre jazz recolectaron algunos chismes de segunda mano sobre la vida y los tiempos de Bolden, pero a menudo eran contradictorios, e investigaciones subsiguientes han desmentido unos cuantos. Por lo que sabemos, los redactores de los periódicos solo se interesaban por Bolden cuando se metía en problemas con la ley (como sucedió en 1906, cuando lo arrestaron por agresión, un incidente probablemente relacionado con su incipiente enfermedad mental). Al año siguiente lo internaron en el asilo psiquiátrico de Luisiana, en Jackson, donde se quedó hasta su muerte en 1931, a los cincuenta y cuatro años. Nunca concedió ninguna entrevista ni habló con ningún investigador del jazz y es probable que muriese sin saber que lo aclamarían póstumamente como uno de los grandes innovadores musicales del siglo xx.

¿Podemos creernos la leyenda? Vivimos en una época de escepticismo y caben serias dudas sobre las historias fantasiosas de que una sola persona inventó el jazz, ya sea en un momento de perspicacia y brillantez o de manera gradual a lo largo de un tiempo. Y el académico meticuloso es capaz de identificar a un gran número de personas que contribuyeron, de varias maneras, al surgimiento

de este fascinante estilo interpretativo nuevo. Aun así, estoy convencido de que Bolden hizo algo trascendental en Nueva Orleans a principios del siglo xx. Los de la vieja escuela pueden discrepar sobre los datos biográficos de Bolden, pero el asombro y la fascinación que inspiró este músico entre el público y sus colegas sugiere que estaba forjando algo nuevo y diferente, transgresor y embriagador. En otras palabras: no discrepo con los que lo encomian como el padre del jazz.

Como a muchos aficionados al jazz, me encantaría tener una grabación que sustentara esto, pero las descripciones de los que oyeron a Bolden dejan pocas dudas acerca de los elementos clave de su forma de tocar. "Buddy Bolden es el primero que tocó blues para bailar", insistía el contrabajista Papa John Joseph, nacido en 1874. "Tocaba un montón de blues", confirmó Peter Bocage, otro cornetista de Nueva Orleans nacido en 1887. "El blues era su recurso favorito. El blues lento". "Tocaba todo tipo de cosas, incluido mucho blues", comentaría tiempo después Wooden Joe Nicholas, cornetista de Nueva Orleans nacido en 1883 que se inspiró para su propio estilo en el de Bolden. Añadió: "Lo tocaba todo, todas las canciones que salían". Tom Albert, otro corneta de Nueva Orleans, nacido en el mismo año que Bolden, describió su grupo como "los mejores, una banda de ragtime, con blues y todo". El clarinetista Alphonse Picou, nacido en 1878, mencionó en especial la habilidad de Bolden para convertir melodías en rag, destacando que "era el mejor del ragtime". Pero los informes que sobreviven también mencionan la manera de cantar de Bolden. De hecho, su número más famoso, "Funky Butt", era una irreverente obra vocal. Sidney Bechet, el conocido clarinetista de Nueva Orleans que afirmó que el grupo de Bolden era "el mejor de Nueva Orleans", contaba que "la policía te metía en la cárcel si te oían cantando esa canción".[4]

Estas descripciones dispersas son un buen punto de partida para el siguiente estadio de nuestra guía de audición, en la que veremos el desarrollo de los estilos del jazz. Ya en aquel entonces, en los inicios de la música, encontramos en microcosmos los pilares fundamentales del lenguaje del jazz. Bolden y los demás que

participaron en el movimiento revolucionario se inspiraron en toda la gama musical de la que disponían, pero sobre todo en el blues. Casaron la sensibilidad del blues con la vitalidad rítmica del ragtime y adaptaron ambas formas de expresión a las cornetas y demás instrumentos de los que disponían en la Nueva Orleans de principios del siglo xx. Y todo esto estaba infundido de una irreverencia y voluntad de romper las normas que garantizaba que el nuevo estilo no se quedaría quieto, sino que seguiría transformándose y cambiando y evolucionando. Incluso ahora, más de un siglo después, se pueden oír todos estos componentes en el jazz. Todos lo que estamos involucrados en la aventura del jazz seguimos siendo, sin lugar a dudas, la progenie de Buddy Bolden y sus cohortes de Crescent City.

V

LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS DE JAZZ

Pocos conocían este apasionante estilo musical nuevo hasta que se publicaron las primeras grabaciones de jazz en 1917. La Original Dixieland Jazz Band tuvo un gran éxito con su grabación de "Livery Stable Blues", que al parecer vendió un millón de copias, algo extraordinario teniendo en cuenta que en aquel tiempo una Victrola costaba un mes de sueldo y que en ese mismo año se compraron solamente medio millón de estos gramófonos. Casi de la noche a la mañana, el jazz pasó de ser un estilo interpretativo local poco conocido a causar furor de costa a costa.

Los aficionados al jazz suelen ser reacios a conmemorar este acontecimiento histórico. La ODJB era una banda de blancos que cimentó su fama sobre un lenguaje creado por negros, y su gran éxito de ventas, en el que las cornetas hacían una imitación rocambolesca de animales, debió de parecerle a muchos oyentes una novelería cursi más que el advenimiento de una forma artística innovadora. Pero no puede ponerse en duda el impacto de esta grabación debut del jazz, que armó tal alboroto que rápidamente le dio otra forma a la música comercial estadounidense y allanó el camino para que muchos otros grupos grabaran sus discos y creasen un público, hasta el punto de que la década siguiente se recuerda como la Era del Jazz.

El mismo término "jazz" sigue provocando controversia entre los músicos. Muchos lo adoptan con orgullo, pero a otros les parece degradante y buscan formas alternativas para designar esta revolución musical. Los debates se complican por lo difícil que es determinar con precisión lo que significaba el término para los que se lo adjudicaron a la música originalmente. La palabra "jazz" apareció impresa por primera vez en un periódico de California en 1912, en referencia a un lanzamiento tambaleante de béisbol que a los bateadores les costaba golpear. En los años siguientes, el término se extendió al lenguaje popular y terminó aplicándose a casi cualquier cosa cultural nueva y excitante. En 1913, un periodista intentó definir el jazz y la letanía de acepciones que relaciona con él me parece tan irritantemente enrevesada como del todo apropiada para describir la esencia del fenómeno musical que ahora designaba. "Una palabra nueva, igual que un músculo nuevo, llega a crearse únicamente cuando hace mucho que se necesitaba –explicaba Ernest J. Hopkins en un artículo titulado "Elogio de *jazz*, una palabra futurista que acaba de incorporarse al lenguaje". Seguía así: "Esta palabra notable y de sonido adecuado, sin embargo, significa algo como vida, vigor, energía, espíritu efervescente, alegría, ánimo, magnetismo, brío, virilidad, entusiasmo, osadía, felicidad (¡ay!, ¿qué más da?), JAZZ".[1]

Todavía se oye este "espíritu, alegría, ánimo" en el jazz actual, pero la música ha cambiado enormemente desde los albores de la Era del Jazz. De hecho, ha evolucionado a un ritmo tan vertiginoso que los aficionados al jazz por lo general le guardan lealtad a una década o a un estilo en particular, lo que desconcierta a los ajenos, que se preguntan si el jazz de la década de 1950 puede ser de verdad tan diferente del de, por ejemplo, la década de 1940 o de 1930. Pero en el caldeado universo de la improvisación del siglo xx, hasta cinco años pueden contener un mundo de diferencias. En 1959, los sonidos modales del disco *Kind of Blue* de Miles Davis reflejaban una vibración original y diferente y le dieron a esta forma artística un nuevo rumbo. El proyecto demostró que en el jazz la improvisación podía basarse en escalas rigurosamente definidas (o

modos) y así conseguir efectos que eran imposibles en las improvisaciones basadas en acordes de los primeros conjuntos de jazz. Pero dejemos el *Kind of Blue*, y escuchemos en su lugar el *Spiritual Unity* de Albert Ayler de 1964 y nos parecerá tener entre manos una revolución de una índole muy diferente. Davis construyó un planteamiento nuevo de las escalas, pero apenas media década después, Ayler se deshizo de los modos y adoptó el sonido sin mediaciones que cuestionaba y consideraba insuficiente hasta la misma noción de "nota". Pero si, de igual modo, comparamos el *Kind of Blue* con los discos grabados cinco años antes (grabaciones clásicas de Clifford Brown, Max Roach, Art Blakey o incluso las obras a partir de 1954 del mismo Miles Davis) y no podremos evitar el asombro por el gran avance que representó en aquel momento. Estos movimientos tectónicos eran típicos del mundo del jazz a mediados del siglo xx. Cada revolución generaba una contrarrevolución; cada innovación dejaba al público preguntándose: "¿Y ahora qué?".

Dado aquel estado de cosas, poco me sorprende que una de las primeras preguntas que hacen los fans del jazz cuando se conocen sea "¿Qué *tipo* de jazz escuchas?". En ciertos momentos críticos de la historia de la música, el público del jazz hasta se ha escindido en bandos hostiles (las llamadas guerras del jazz) en los que los partidarios de un estilo condenaban y ridiculizaban a los defensores de otro. En retrospectiva, estas tensiones por lo general parecen exageradas y sin sentido. Al fin y al cabo, ¿por qué no puede gustarle a un aficionado tanto el jazz de Nueva Orleans como el bebop o las bandas de la costa este y de la costa oeste o la fusión y la vanguardia? ¿Acaso el gusto por un estilo requiere el rechazo despiadado de otro? Aunque en el calor del momento, los fans (y sin duda los mismos músicos) suelen tener la impresión de que los éxitos que consiga el otro bando serán a su costa, casi como si la música fuese como una liga deportiva en la que un equipo gana el campeonato y todos los demás caen al rango de los perdedores. Sin embargo, el jazz dista mucho de ser así, y es probable que los placeres del melómano se enriquezcan al ampliar la búsqueda lo

más posible y prestar oídos atentos a nuevos sonidos y planteamientos.

Afortunadamente, ahora estas luchas intestinas se han reducido. En las dos últimas décadas del jazz, el espíritu de diversidad y pluralismo es mayor, la tolerancia a diferentes concepciones no tiene precedentes en la historia de la música. Aun así, un manual como este no puede pasar por alto los enfoques por lo general radicalmente divergentes que han prosperado en distintos momentos a lo largo del último siglo. Sí, puede que me guste tanto el jazz de Nueva Orleans como el bebop, pero claramente lo que procuro oír en esos dos lenguajes son cosas distintas. Con esto en mente, ofrezco aquí una guía concisa de los estilos principales del jazz, donde se explican sus características definitorias y comparto las cualidades que busco en las distintas propuestas musicales.

El jazz de Nueva Orleans

Todo empieza aquí. Y aunque el jazz haya cambiado mucho desde sus primeros tiempos, esta expresión artística sigue llevando el sello de los pioneros de Nueva Orleans. Veamos un ejemplo: en la década de 1920, Louis Armstrong inventó literalmente frases musicales nuevas y un planteamiento de la improvisación que seguimos oyendo hoy en todo el mundo. De hecho, la influencia de Armstrong no se limita solo al mundo del jazz, se detecta también en la obra de un sinnúmero de intérpretes de otros lenguajes musicales. La mayoría de ellos seguramente desconoce el papel de Armstrong en su propio linaje artístico, aunque estén en deuda con el vocabulario musical que él introdujo mucho antes de que ellos nacieran. Si los herederos de Armstrong pudiesen cobrar las regalías de todos esos pedacitos prestados, su herencia batiría récords.

Pero hay que empezar a analizar el estilo de Nueva Orleans antes de que Armstrong hiciese estos cambios. En sus primeras manifestaciones, la música fue un empeño colectivo. De hecho, el jazz clásico de Nueva Orleans quizá sea el sonido más centrado en el trabajo en equipo de la historia del género. El heroísmo individual,

semejante al que más tarde propuso Armstrong, tenía un papel mucho menor en la música en aquel tiempo lejano, anterior a 1925. El momento más característico de estas primeras interpretaciones del jazz ocurre cuando todos los metales se unen en un contrapunto espontáneo, un intercambio que requiere tanto que los intérpretes sobresalgan como individuos como que se diluyan en el conjunto.

Esto suele implicar a tres metales. La corneta (o la trompeta) toca frases melódicas enunciativas, ricas en síncopas, en el registro medio. El trombón le sirve de apoyo con estallidos contundentes en el registro grave. El clarinete añade frases ornamentales y acotaciones llamativas en el registro agudo. Suele pasar todo al mismo tiempo y, aunque se pueda pensar que la interpretación se derrumbará en una fea cacofonía, (¿cómo pueden tres metales, tocados con tanto abandono, no estorbarse unos a otros?), los elementos, de alguna manera, no solo son coherentes entre sí sino que, si los tocan músicos consumados, destellan de manera admirable.

Este es, en mi opinión, el sonido más alegre inventado en todo el transcurso de la música del siglo xx. Es indudable que el jazz ha cambiado desde que aparecieron en escena sus primeros innovadores y, quizá, como aseveran algunos, haya mejorado. Es indudable que el jazz se ha vuelto más complejo, pero jamás me atrevería a aseverar que haya superado las cotas de intensa alegría y entusiasmo que se sienten en las primeras manifestaciones de Nueva Orleans. La expresión que se me ocurre es "exuberancia irracional", un término que utilizó una vez Alan Greenspan, presidente del Consejo de la Reserva Federal (antiguo saxofonista de jazz, por cierto) para describir el recalentamiento del mercado bursátil, pero, a mi modo de ver, debería corresponderle a la ciudad de Nueva Orleans como lema de su música.*

Sin embargo, se puede sentir la tensión creativa del jazz prácticamente desde el principio. En casi todo momento se escucha a los músicos intentando encontrar el equilibrio entre afirmar su individualismo, desarrollar un sonido distintivo en sus solos y trabajar dentro de las restricciones del sonido colectivo. A mediados

de la década de 1920, Louis Armstrong inclinó la balanza. Comparemos las grabaciones de 1923 de la Creole Band de King Oliver, en las que Armstrong todavía se contiene la mayor parte del tiempo y se integra con el resto del grupo, con la intrepidez de la pirotecnia de su trompeta en "West End Blues" de 1928. En solo cinco años, el jazz, de ser un deporte de equipo equilibrado, devino una plataforma para solistas extrovertidos. No retrocedió nunca. Incluso hoy, cuando un grupo toca jazz al estilo de Nueva Orleans, deja mucho espacio para los solos.

Al escuchar esta música, me fascina calibrar las diferentes maneras en que los músicos encauzan la tensión creativa. Jelly Roll Morton, cuya obra hemos estudiado en el capítulo III, era un formalista estricto o, al menos, lo más cercano a eso que veremos en el mundo demasiado flexible del jazz. Permitía a sus músicos tocar solos, pero únicamente en pequeñas dosis; las personalidades características de los miembros del grupo estaban al servicio de la naturaleza integral de la interpretación. En el otro extremo nos encontramos con los numerosos seguidores de Louis Armstrong, que emularon su concepción individualista y contribuyeron a que se estableciera como norma del jazz.

La explosión del genio de Armstrong a finales de los años 20 es tan asombrosa que a los oyentes podría tentarles centrarse en los temas innovadores de esta época. No cabe duda de que cualquier estudiante de jazz serio tiene que prestarles atención, y tendremos oportunidad de hablar de ellos en este libro más tarde; pero, sin fijarse especialmente en sus primeras grabaciones, no se puede entender de verdad la ruptura de Armstrong ni entender lo esencial de la revolución del jazz tal como arrasó la música estadounidense en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial. Mi punto de partida preferido para un estudio cronológico general de la historia del jazz son las grabaciones que hizo King Oliver de "Dipper Mouth Blues" y "Froggie Moore" en 1923. Oliver toca un solo de corneta famoso en la primera, pero permite que Armstrong, su *protégé*, toque un solo en la segunda. En ambos casos, la improvisación

todavía se mezcla con el sonido de los demás instrumentos. El jazz de esta época sigue siendo sobre todo un empeño grupal.

Pero comparémoslo con el solo de Louis Armstrong en "Potato Head Blues" de 1927 o en "West End Blues" de 1928. El lector recordará mi afirmación anterior de que las revoluciones del jazz ocurrieron cada cinco años, más o menos. Bueno, este es un ejemplo perfecto. A finales de la década de 1920, estamos en la edad épica del solista de jazz, y en ese preciso momento Louis Armstrong va por delante de todos los demás en cuanto a la creatividad de sus improvisaciones y la facilidad con la que ejecuta sus ideas musicales. Los componentes fundamentales del sonido de Nueva Orleans se mantienen, y a veces sigue apareciendo la exuberancia irracional del contrapunto de los tres metales, pero la mayor parte de la interpretación se consagra a los solos individuales. Es más, Armstrong arrastra consigo a su mundo feliz a todos. No solo al líder del grupo, sino hasta a los intérpretes secundarios se los juzga cada vez más por su destreza para pasar al frente como solistas principales.

Al final de esa década, se había completado la transición. En ese mismo periodo, el jazz se había extendido más allá de su criadero de Nueva Orleans. La música hot ganó terreno como fenómeno nacional, fue la banda sonora para una era que Scott Fitzgerald apodaría la Era del Jazz. La música ahora prosperaba especialmente en Chicago, Nueva York y demás ciudades importantes de Estados Unidos. En cada nuevo escenario, el jazz encontraba un grupo de partidarios locales y seguía transformándose y evolucionando, no solo como formación artística, sino como empresa comercial. Pero si bien el jazz se negó a quedarse quieto (de hecho, estaba destinado a progresar más allá de las tendencias estilísticas de los pioneros de Nueva Orleans), muchos fans siguen prefiriendo estos sonidos de la música de los primeros tiempos.

EL JAZZ DE NUEVA ORLEANS: AUDICIONES RECOMENDADAS

Louis Armstrong, “Heebie Jeebies”, 26 de febrero de 1926

Louis Armstrong, “Potato Head Blues”, 10 de mayo de 1927

Louis Armstrong, “Struttin’ with Some Barbecue”, 9 de diciembre de 1927

Louis Armstrong, “West End Blues”, 28 de junio de 1928

Sidney Bechet, “I’ve Found a New Baby”, 15 de septiembre de 1932

Sidney Bechet, “Wild Cat Blues”, 30 de junio de 1923

Johnny Dodds, “Perdido Street Blues”, 13 de julio de 1926

Freddie Keppard, “Stock Yards Strut”, septiembre de 1926

Jelly Roll Morton, “Black Bottom Stomp”, 15 de septiembre de 1926

Jelly Roll Morton, “Sidewalk Blues”, 21 de septiembre de 1926

King Oliver, “Dipper Mouth Blues”, 6 de abril de 1923

King Oliver, “Froggie Moore”, 6 de abril de 1923

Original Dixieland Jazz Band, “Livery Stable Blues”, 26 de febrero de 1917

El jazz de Chicago

El jazz de Chicago se basa mucho en la tradición de Nueva Orleans. No es nada sorprendente, teniendo en cuenta que en la década de 1920 muchos músicos de jazz importantes de Nueva Orleans se mudaron a Chicago, donde sus técnicas y canciones fueron estudiadas con detenimiento e imitadas por numerosos intérpretes del medio oeste. Pero, mientras se basaban en aquellos modelos, los acólitos procuraban incorporar su propio sonido característico y extender el ámbito de la música.

Las texturas musicales cambiaron gradualmente dentro de este nuevo marco. El saxofón aparece cada vez con más frecuencia en las bandas de jazz de Chicago, a veces reemplazando al trombón, e imparte mayor cohesión a las texturas instrumentales. Pero ahora, cuando se incluye un trombón en el conjunto, sirve más como

instrumento melódico y menos como anclaje rítmico. El clarinete también cambia de función en Chicago, en vez de seguir con las figuras ornamentales de la tradición de Nueva Orleans se dedica más a los motivos sincopados con menos restricciones. En muchos casos, los clarinetistas aparecen como estrellas de grupos o como solistas admirados que disfrutan de un protagonismo que rara vez se veía en el primer jazz de Nueva Orleans. En el transcurso de la década, la guitarra reemplaza al banjo; la tuba desaparece de la mayoría de los grupos de jazz y su función la asume el contrabajo.

El sonido resultante es más estilizado, pero también se introduce en la música una cualidad llamativa, inquieta, más evidente en el ritmo de base. La batería al estilo de Nueva Orleans sostenía un ritmo constante, pero los grupos de Chicago interrumpían deliberadamente el flujo del ritmo, por ejemplo, añadiendo toques de platillo y golpes fuertes de bombo en el último pulso antes del inicio de una sección nueva de la canción, una técnica conocida como "la explosión". El "estallido" también puede llegar al final de una sección: los metales sostienen un acorde y el batería hace una pausa corta antes de volver a la palestra. Los grupos por lo general cambian a una mezcla de ritmos durante una sección breve, para añadirle variedad al sonido, o el batería empieza a acentuar con fuerza la cadencia justo antes del final de un estribillo. La percusión todavía *respalda* a los metales del grupo, aunque cada vez más también les da un buen puntapié; un cambio de actitud que aún resuena en el mundo del jazz actual.

Es incluso más notable que el ritmo de dos tiempos del primer sonido de Nueva Orleans se transforme paulatinamente en un ritmo a cuatro partes más moderno. Comparemos las grabaciones de King Oliver de 1923 con los registros de 1927 de Red McKenzie y los Chicagoans de Eddie Condon y notaremos este cambio sutil pero decisivo en la corriente del jazz. Esta sensibilidad simplificada del 4/4 se vuelve aún más acusada en la década siguiente, en particular cuando el swing más relajado del jazz de Kansas City (que analizaremos más adelante) cobra importancia en la década de 1930. El jazz de Chicago queda a mitad de camino entre estas dos

sensibilidades: todavía conserva indicios del puntal *um-pa, um-pa* que el jazz heredó de las bandas musicales y del ragtime, aunque el vaivén de este ritmo es mucho menos pronunciado que el que se escuchaba en los primeros grupos de Nueva Orleans. Está claro que los músicos tienen concepciones nuevas sobre la esencia del swing, y de ahí que la música avance sin inhibiciones en ritmos a cuatro partes.

Los músicos de jazz de Chicago de esta época tocaban muchas de las mismas canciones que preferían los intérpretes de Nueva Orleans, aunque también discrepaban de sus predecesores en aspectos importantes. Los de Chicago siguen tocando blues de doce compases, pero no tanto como los grupos de Nueva Orleans. En su lugar, empezaron a entrar en el repertorio del jazz las canciones comerciales de compositores profesionales (lo que tal vez no sea sorprendente si consideramos que los escritores de canciones más destacados de la época adoptaron el jazz con entusiasmo y componían piezas perfectamente adecuadas al nuevo lenguaje). En general, el jazz y la música popular se estaban fundiendo, y esto obligó a los músicos a encontrar la forma de infundir un efecto sincopado y de swing a un amplio conjunto de material, incluyendo melodías cómicas, números de baile de sociedad y canciones románticas.

La mayor ruptura llegó con el nacimiento de la balada lenta de jazz. Excepto por algún blues lento ocasional, hasta el momento el jazz había sido una música para chasquear los dedos y dar golpes con los pies. La mayoría de los ritmos eran medio rápidos, más un trote que un sprint (no nos toparemos con canciones ridículamente rápidas en el jazz hasta la década de 1940), pero sí lo suficientemente enérgicos como para animar al público y que bailase al ritmo de la música. La idea de que el jazz también podía ser romántico y lánguido fue una revelación, y esta innovación no vino de Nueva Orleans sino del medio oeste.

Los primeros atisbos de esta actitud nueva e infravalorada se pueden oír en las grabaciones de Bix Beiderbecke, un cornetista con cara de niño (hasta al final de su carrera, parecía un querubín de un

cuadro de Rafael) nacido en Davenport, Iowa, en 1903. Beiderbecke emprendió su carrera en el jazz en Chicago, siendo alumno del instituto Lake Forest Academy, y pronto se creó un séquito entregado entre los aficionados y sus colegas improvisadores. Beiderbecke, músico autodidacta que tocaba la corneta con timbre quejumbroso, introdujo una sensibilidad más lírica en el lenguaje del jazz. Louis Armstrong, al recordar tiempo después una actuación de Beiderbecke, observó: "Te lo aseguro, aquellas notas maravillosas me atravesaron".[2] En grabaciones como "I'm Coming Virginia" y "Singin' the Blues", Beiderbecke aunó fuerzas con el saxofonista Frankie Trumbauer para crear un método de improvisación más relajado, una forma nueva de mezclar lo *hot* y lo *cool* que influiría a un gran número de artistas posteriores.

Muchos de los músicos clave de Chicago eran hijos o nietos de emigrantes europeos y aportaron sus elementos étnicos distintivos propios a la mezcla del jazz. Oímos indicios de música klezmer en las canciones en tono menor que tocan Benny Goodman y otros improvisadores judíos. El violinista Joe Venuti y el guitarrista Eddie Lang (nacido Salvatore Massaro) se basaron en la tradición italiana de instrumentos de cuerda para crear su toque personal en el jazz. La carrera de super estrella del cantante Bing Crosby comenzó cuando cantaba con Bix Beiderbecke en el grupo de Paul Whiteman y su discreto trabajo vocal mostraba signos claros de su herencia irlandés-americana. Estos artistas se inspiraron en el vocabulario del jazz existente pero también le añadieron cosas.

Antes de seguir, debería comentar que el término "jazz de Chicago" puede resultar equívoco. Aunque todos estos artistas tenían algún vínculo con la ciudad del viento, muchos de ellos procedían de otras partes del país y algunos habían conseguido sus mayores éxitos en Nueva York, California u otros lugares. Pero Chicago merece la fama como epicentro del movimiento, el entorno fundamental donde los pioneros inspiraron a un abanico diverso de músicos más jóvenes y convirtieron la música hot en un fenómeno de masas en Estados Unidos. Algo así de interesante no podría confinarse dentro de los límites de una sola ciudad,

independientemente de lo grande que fuera, pero el hecho de que este sonido se extendiese tan rápido a otras partes del país (y pronto del mundo) se debió en gran parte a las fuerzas sinérgicas que se desataron en Chicago en la década de 1920.

EL JAZZ DE CHICAGO: AUDICIONES RECOMENDADAS

Bix Beiderbecke y Frank Trumbauer, "I'm Coming Virginia", 13 de mayo de 1927

Bix Beiderbecke y Frank Trumbauer, "Singin' the Blues", 4 de febrero de 1927

Bing Crosby y Bix Beiderbecke, "Mississippi Mud", 20 de enero de 1928

Chicago Rhythm Kings, "I've Found a New Baby", 4 de abril de 1928

Eddie Condon y Frank Teschemacher, "Indiana", 28 de julio de 1928

Eddie Lang y Joe Venuti, "Stringin' the Blues", 8 de noviembre de 1926

McKenzie y Condon Chicagoans, "Nobody's Sweetheart", 16 de diciembre de 1927

Pee Wee Russell y Jack Teagarden, "Basin Street Blues", 11 de junio de 1929

'Harlem stride'

Nueva York ha sido siempre un imán para las cosas nuevas, de las sórdidas a las sublimes, y los apasionantes sonidos del jazz popularizados en Nueva Orleans y Chicago encontraron rápidamente un público receptivo en aquel nuevo escenario. Pero Manhattan también contribuyó con sus propias innovaciones, especialmente desde Harlem, que sirvió como trampolín para tantos

acontecimientos fundamentales de la música afroamericana de la primera mitad del siglo xx.

El *stride piano* de Harlem (a veces llamado simplemente "stride") destaca todavía como el estilo de interpretación más auto-suficiente e individualista de la historia del jazz. Todas las demás revoluciones del lenguaje del jazz han tenido lugar dentro del contexto de los conjuntos, donde sus miembros tienen que trabajar unidos, embarcarse en un intercambio creativo para avanzar hacia la siguiente cosa nueva. Hasta Armstrong, el mayor de los héroes del jazz, tocó siempre rodeado de un grupo. Pero el sonido stride de Harlem era algo diferente; en concreto, un estilo de piano osado y virtuosístico que no requería ayuda aparte de los dedos ágiles de sus intérpretes.

Los orígenes del estilo stride se remontan a la ola de piano ragtime que arrasó Estados Unidos a principios del siglo xx. Los intérpretes de stride adoptaron la misma manera extrovertida y enérgica de enfocar el instrumento. En el stride de Harlem, la mano izquierda casi siempre toca sobre el pulso, pero está en movimiento constante con el vaivén "dando zancadas" entre el registro grave y medio del teclado.

En el primer y tercer pulso de cada compás, la mano izquierda se va a los graves y lo típico es que teclee una octava o una décima antes de saltar al registro medio para tocar un acorde asociado a la escala. La mano derecha, como en el ragtime, proporciona el sincopado entre los pulsos e interpreta las melodías, ornamentaciones e improvisaciones que, en el grupo típico de jazz de la época, sería la especialidad de los metales, por lo general. El resultado es un sonido estimulante en el que se combinan las fórmulas provocativas del rag con todas las técnicas nuevas del jazz de las décadas de 1920 y 1930, junto con algunos giros y cambios sacados de los pianistas clásicos y novedades de la época.

Se podían añadir otros instrumentos si se quería, pero apenas se necesitaban: el piano, al tocarse así, hace de alma de la fiesta, un universo musical contenido en sí mismo que aporta un motivo rítmico insistente y gran cantidad de pirotecnia musical. De hecho, el

piano stride ha animado muchas reuniones, incluidas las "fiestas de alquiler" de Harlem durante la gran depresión, en las que los vecinos pagaban para poder entrar en la parranda y los ingresos aplacaban al propietario otro mes más. Se puede oír cómo estos marcos conformaban la música, que es divertida y ostentosa, llena de efectos virtuosísticos, pero sigue conservando un ritmo marcado para los bailarines.

Los intérpretes más importantes de este lenguaje podían ser tan extravagantes como la música, y cuando los comentaristas hablan del *estilo* Harlem stride, bien podrían estar describiendo la indumentaria elegantona y el comportamiento extrovertido de sus luminarias. Fats Waller, el más famoso de todos, figura entre los artistas con más talento de la primera mitad del siglo xx, pero su manera bulliciosa de cantar y su tamborileo no opacan su habilidad en el teclado. Podía mezclar elementos impresionistas de la música clásica en sus interpretaciones o conseguir un éxito con una canción pop delicadamente elaborada, pero la estética stride siempre está en el corazón de su música, especialmente en obras de piano solo como "Viper's Drag" y "Alligator Crawl".

El piano stride fue siempre un campo extremadamente competitivo y Waller, por su fama y sus ventas de discos, se enfrentó a muchos rivales. Willie "The Lion" Smith podía plantarse ante cualquier reto; Duke Ellington lo llamaba "un gladiador de corazón". Cualquier contendiente que quisiera desafiar a The Lion "tenía que demostrarlo allí mismo y en aquel momento sentándose al piano y exponiendo su mercancía artística". Smith se cernía sobre su rival, fumando un puro y gritando insultos si detectaba cualquier signo de debilidad o duda en el recién llegado, una conversación ingeniosa que solía concluir con un despectivo "Levántate. Te voy a enseñar cómo va".[3] Pero un sinnúmero de pianistas igual de dotados que James P. Johnson, Donald Lambert, Luckey Roberts y jóvenes promesas como el mismo Ellington también podían calentar a cualquiera que desafiara su autoridad en el teclado. Llegaron a llamar a este movimiento escuela de Harlem y se enseñó a muchos alumnos y se aprendieron lecciones inolvidables. Pero el

intercambio, ya fuese amistoso o contencioso, estimulaba a todos los participantes a dar lo mejor de sí, y de manera conjunta dejaron un grupo de obras fundamentales que figura entre los aportes definitivos de Estados Unidos a la evolución de la música de teclado.

El pianista Art Tatum es la figura culminante de este linaje, aunque también la más problemática. Era un gran virtuoso, sin igual en su maestría técnica y concepción del piano de jazz y su método de teclado estaba firmemente fundado sobre los cimientos del piano stride, sobre los que Tatum construyó superestructuras barrocas inspiradas en todo el espectro de la música de finales del siglo xix y principios del siglo xx. Además del sonido a zancadas um-pa del piano, Tatum podía insertar cualquier cosa, desde boogie-woogies escandalosos a florituras rapsódicas al estilo de Liszt. Incluso en este nuevo milenio, los pianistas que improvisan no han terminado de asimilar el amplio abanico de técnicas que trajo este artista extraordinario al vocabulario del jazz. Sin embargo, no hay que acudir a Tatum esperando escuchar piano stride en su forma más pura: Willie the Lion o Luckey Roberts nos dan una visión mejor de la esencia de la escuela de Harlem. Pero Tatum sigue destacando, y demuestra mejor que nadie que este sonido exuberante a dos manos podía servir de entrada a una perspectiva más amplia del piano, a su manera tan cautivadora como cualquier cosa que se pudiese oír en las salas de concierto o en los conservatorios de música de la época.

‘HARLEM STRIDE’: AUDICIONES RECOMENDADAS

Duke Ellington, “Black Beauty”, 1 de octubre de 1928
James P. Johnson, “Carolina Shout”, 8 de octubre de 1921
Luckey Roberts, “Ripples of the Nile”, 21 de mayo de 1946
Willie “The Lion” Smith, “Sneakaway”, 10 de enero de 1939
Art Tatum, “I Know That You Know”, 2 de abril de 1949
Art Tatum, “Sweet Georgia Brown”, 16 de septiembre de 1941

Art Tatum, “Tea for Two”, 21 de marzo de 1933
Fats Waller, “Alligator Crawl”, 16 de noviembre de 1934
Fats Waller, “Dinah”, 6 de junio de 1935
Fats Waller, “Viper’s Drag”, 16 de noviembre 16 de 1934`

El jazz de Kansas City

Mientras el sonido alborotador del primer jazz se extendía por todo Estados Unidos, una manera diferente de abordar la música emergía en el centro del país. El epicentro del nuevo movimiento era Kansas City. Como sus predecesoras, las bandas de jazz de la década de 1930 seguían atrayendo a los bailarines a la pista con su swing irresistible, pero el ritmo tenía ahora más matices y menos frenesí. Los solos eran más fluidos, aún sincopados pero más concentrados en el desarrollo melódico e inclinados a arriesgarse con sutilezas. Seguía siendo música hot, aunque imbuida de un agradable sentido de distensión, casi de despreocupación en su manera de expresarse. El término *relajado* no existía durante la gran depresión, pero hubiese servido para describir este movimiento nuevo del jazz.

Cada instrumento de la banda tuvo que cambiar para crear el sonido nuevo. Si el lector escucha al batería Jo Jones, miembro de siempre de la orquesta de Count Basie, se asombrará de cómo ha evolucionado la batería desde aquellas predecibles pautas para marcar el ritmo de los primeros grupos de jazz. El ritmo se desplaza ahora del tambor y el bombo al charles, y el efecto es mágico. (No tardará en atenuarse aún más, cuando los baterías de la década de 1940 descubran que pueden conducir al grupo con el ride). El ritmo es insistente, aunque más difuso y menos declamatorio. A veces Jones hasta deja las baquetas y toca con escobillas, lo que crea una suave dinámica rítmica desconocida en el lenguaje de los primeros intérpretes del jazz.

Como para compensar este cambio, el contrabajo se vuelve más asertivo en los grupos de Kansas City. Por ejemplo, el gran sonido del contrabajista Walter Page es capaz de impulsar al grupo con su walking de cuatro tiempos por compás. Este amortiguador rítmico

de bajo y batería libera a los pianistas, que ya no necesitan tocar tantas notas. Nadie se dio cuenta del nuevo potencial para el teclado con más perspicacia que Basie, quien ahora usaba el piano como tintineo o interrupción, y ofrecía apartes rítmicos enérgicos o a veces incluso se quedaba en silencio, más pendiente de reaccionar al ritmo que de encandilar.

El papel de los metales evolucionó junto con la sección rítmica. Se podría decir incluso que los libera la firme sensación de empuje que apuntalaba los solos. Pueden marcar el swing con fuerza si quieren o, por el contrario, flotar sobre el ritmo. Si prefieren tocar con suavidad, el acompañamiento se adaptará a eso, lo mismo si quieren subir la potencia, gruñendo y gritando a los de la pista de baile.

En este marco nuevo, los componentes tradicionales del jazz siguen presentes aunque hábilmente alterados. El blues sigue siendo un elemento notorio en el jazz de Kansas City, pero es mucho menos crudo que en los tiempos de Buddy Bolden y King Oliver. Tiene una cualidad más estilizada y apacible, quizá menos transgresora que en sus primeras manifestaciones, pero mucho más adecuada para el público de masas. El cambio del ritmo a dos tiempos por el ritmo a cuatro tiempos, que ya se hacía notar entre los intérpretes de jazz de Chicago, llega a su punto culminante con los grupos de Kansas City en la década de 1930. También se puede oír cómo tiende a avanzar la música en unidades de cuatro compases, mientras las frases se alargan y el ritmo se libera. El pulso sigue siendo insistente y la música descaradamente *bailable*, pero con una calidad más sencilla. El recurrir de manera casual a la intensidad es una parte fundamental del atractivo de la música.

El director de orquesta Bennie Moten podría haber liderado este movimiento: los temas que grabó para el sello Victor en diciembre de 1932 son ejemplos clásicos de los nuevos sonidos que se gestaban en Kansas City. Pero Moten murió en abril de 1935, tras una mala operación de anginas, y muchos de sus músicos migraron a una nueva orquesta formada por su pianista, Count Basie. Al año siguiente, Basie llevó a su conjunto a Chicago y Nueva York y poco

después empezó a grabar con Decca. A esas alturas, el jazz de Kansas City ya no era un estilo regional sino que empezaba a influir en la música de las orquestas de costa a costa. En muchos sentidos, preparó el terreno para el nacimiento de la Era del Swing y la popularidad tremenda de las *big bands* a finales de la década de 1930 y en los 40.

Pero si Basie cosechó la fama, su saxofonista tenor Lester Young merece el mismo reconocimiento por su nueva conceptualización del jazz en la década de 1930. Casi todos los aspectos de la forma de tocar de Young eran no convencionales. El timbre de su saxofón era más delicado que el de sus contemporáneos, su fraseo menos dictado por el sincopado y más basado en la sensibilidad melódica. Todas estas peculiaridades, al principio ridiculizadas por sus colegas, terminaron formando parte de la corriente principal del jazz estadounidense. En cierto modo, Young sirve de figura conectora en la historia del jazz, es el nexo entre el romanticismo de Beiderbecke y Trumbauer y el florecimiento del cool en la década de 1950. Pero esta genealogía no es del todo justa con Young, que debería ser elogiado por lo que hizo y no solo por lo que inspiraría en el futuro. Y si bien podía tocar con una frágil belleza (en particular cuando colaboraba con la cantante Billie Holiday), la fuerza atlética que también tenía su música lo convertía en un combatiente formidable en las *jam sessions* de la época.

Quizá la mejor manera de ver el jazz de Kansas City sea en cuanto a su expansión del vocabulario del jazz y a la amplitud emocional de su música. Podía ser íntima o desenfrenada, animada o de blues, romántica o provocadora, pero no tenía asperezas, y siempre concitaba un sentimiento de sociabilidad y diversión. No es nada sorprendente que, tras su estela, el sonido de las grandes orquestas de swing dominase la escena comercial musical y se adoptase en todo el país en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial.

EL JAZZ DE KANSAS CITY: AUDICIONES RECOMENDADAS

Count Basie, “Jumpin’ at the Woodside”, 22 de agosto de 1938

Count Basie y Lester Young, “Oh, Lady Be Good”, 9 de octubre de 1936

Count Basie, “One O’Clock Jump”, 7 de julio de 1937

Billie Holiday (con LesterYoung), “I Can’t Get Started”, 15 de septiembre de 1938

Kansas City Seven (con Lester Young), “Lester Leaps In”, 5 de septiembre de 1939

Kansas City Six (con Lester Young), “I Want a Little Girl”, 27 de septiembre de 1938

Andy Kirk (con Mary Lou Williams), “Walkin’ and Swingin’”, 2 de marzo de 1936

Jay McShann, “Confessin’ the Blues”, 30 de abril de 1941

Bennie Moten, “Moten Swing”, 13 de diciembre de 1932

Mary Lou Williams, “Clean Pickin’”, 11 de marzo de 1936

Las grandes orquestas y la Era del Swing

A lo largo de la década de 1920, una serie de directores de orquestas de jazz vanguardistas experimentaron con varias técnicas de interpretación para conjuntos más grandes. En vez de presentar líneas aisladas de trompeta, trombón y saxofón, exhibían secciones enteras de estos instrumentos, todas capaces de interpretar funciones diversas en el transcurso de una actuación o incluso en una sola canción. Las secciones individuales podían tocar melodías o riffs (simples frases repetidas) o mezclarse en acordes. Podían servir de apoyo al solista o entablar intercambios con las demás secciones de la orquesta. Los miembros de estos grupos ampliados seguían teniendo la posibilidad de improvisar (este tipo de creatividad espontánea seguiría siendo la tarjeta de presentación del jazzista), pero a estas alturas se esperaba de los componentes profesionales de la orquesta que también leyesen partituras y trabajasen juntos para tocar música original y arreglos de obras conocidas.

Se podría describir este proceso como la formación de una verdadera orquesta de jazz, homóloga a la orquesta sinfónica en el mundo de la música clásica. Un grupo de compositores-arreglistas jugó un papel decisivo en este proceso. Algunos, como Duke Ellington, se hicieron famosos y estrellas de la música mundial; otros, como Fletcher Henderson, Don Redman y Benny Carter, saborearon la fama como directores de orquesta, aunque también se ganaron la vida como compositores y arreglistas independientes en varios campos. Hubo otros, como Billy Strayhorn, Bill Challis y Sy Oliver, que trabajaron casi siempre entre bastidores, pero su repercusión no puede medirse por el reconocimiento de su nombre y se calibra mejor al escuchar las grabaciones de la época, que rastrean la evolución del jazz desde aquella música espontánea que fluye libremente y casi no puede plasmarse mediante notas a la música orquestal codificada y sofisticada interpretada por conjuntos enormes que llenan todo un escenario o un espacio orquestal.

Benny Goodman no inventó esta concepción: el trabajo de Duke Ellington, Count Basie y Fletcher Henderson, entre otros, contribuyó a allanar el terreno para su éxito posterior. Pero fue Goodman quien hizo de catalítico fundamental e introdujo en la corriente general de Estados Unidos las maravillas de la gran orquesta de hot jazz. Su aparición en el Palomar Ballroom de Los Ángeles el 21 de agosto de 1935 se suele considerar el nacimiento de la Era del Swing. En efecto, la reacción entusiasta de los aficionados aquella noche (un cambio sorprendente si se compara con la tibia reacción en las paradas anteriores de su gira por todo el país) marcó un punto de inflexión en la carrera del director de orquesta y alertó a los jefes de la industria del espectáculo sobre el potencial comercial de este estilo de música de baile, hot e insistente. El swing no tardó en oírse por todas partes: en la radio, los tocadiscos, en las películas y en vivo en miles de salas de baile y clubes nocturnos de costa a costa.

Para guiar al lector en la audición de este corpus musical, podría recalcar su importancia artística e histórica, como muchos otros han hecho antes que yo, pero insisto en recordar que también era la música más de moda y más comercial de su tiempo. Lo maravilloso

no es tanto que artistas como Duke Ellington y Benny Goodman creasen obras musicales maestras ricas y complejas, sino que de alguna manera lo consiguieran mientras vendían millones de discos y dominaban lo que hoy se llamaría cultura pop. Al escuchar la música de las big bands de las décadas de 1930 y 1940, prestemos atención a cómo conseguían llevar adelante este extraordinario ejercicio de equilibrio.

Artie Shaw, quien fue el músico más destacado de Estados Unidos en los meses anteriores a la Segunda Guerra Mundial, ejemplifica las tensiones inherentes al nuevo paradigma. Shaw conseguiría éxitos enormes con algunas de las canciones más intrincadas de la historia de la música popular estadounidense: piezas laberínticas como "Star Dust", con su melodía dislocada e inconexa o la estructura de 108 compases de "Begin the Beguine". Pero también complacía a los bailarines con tonadas sencillas que se repetían o con exotismos latinos como "Frenesí", una canción desconocida que Shaw descubrió durante una estadía en México y convirtió en uno de los mayores éxitos de la Era del Swing. El público le respaldaba en todo, e hizo posible el extraño interludio durante el que no pareció tan raro que Shaw tocase con un cuarteto de cuerda o que Benny Goodman les encargase obras a Béla Bartók y a Aaron Copland o que Duke Ellington presentase una ambiciosa suite de jazz, *Black, Brown & Beige*, en el Carnegie Hall. Una demostración asombrosa es el vídeo de Count Basie tocando en Randall's Island en 1938 que se puede ver en internet, en el que una multitud comparable al público de Woodstock está fascinada con una orquesta de jazz seria.

En ningún momento de la historia musical de Estados Unidos fue tan flexible ni se caracterizó por interacciones tan sorprendentes la línea divisoria entre la música comercial popular y la música intelectual de las salas de conciertos. ¿Es posible imaginar a una estrella del pop de las de ahora tocando un concierto para clarinete de Mozart a modo de proyecto paralelo, como hizo Benny Goodman con consumada facilidad? ¿O a un grupo primero en las listas de nuestra época tocando una obra compleja de Stravinsky en el Carnegie Hall, como hicieron los Herds de Woody Herman con el

Ebony Concerto? Podemos esperar sentados a que Justin Bieber o Taylor Swift intenten hacer algo por el estilo.

Qué asombroso momento histórico de la música popular estadounidense. Por supuesto, no podía durar. Incluso antes de que terminase la Segunda Guerra Mundial, la época dorada llegó a su fin. Durante los años 40, los números impecables de baile (basados en riffs) y las baladas románticas llegaron a dominar el sonido de las grandes orquestas o *big bands*. Glenn Miller, Tommy Dorsey y otros directores de orquesta especializados en este estilo buscaron el punto de encuentro entre el swing y la música pop pegadiza. Y no es una coincidencia que el cantante más famoso e importante de la siguiente década, Frank Sinatra, saltase a la fama como miembro de la orquesta de Dorsey. Miller, por su parte, podría haber hecho sin complicaciones la transición a las nuevas exigencias de los primeros años de la década de 1950, cuando los aficionados a la música querían platos más sencillos y agradables, si no hubiese terminado sus días en un accidente de avión sobre el canal de La Mancha, en 1944. La mayoría de los directores de las *big bands* no eran, sin embargo, tan moldeables y pocas orquestas de swing consiguieron disfrutar de la paz y la prosperidad de la década de 1950. Por ese entonces, la mayoría se había separado o había recortado el personal. A partir de aquel momento, el jazz y la música pop siguieron divergiendo y, con raras excepciones, dejaron una brecha casi infranqueable entre los dos, aunque la Era del Swing demostró que, al menos durante un periodo breve, las dos sensibilidades podían coincidir.

Incluso durante el apogeo del furor por las big bands, los combos pequeños siguieron prosperando en el mundo del jazz. Si las orquestas principales triunfaron contentando a los bailarines, los grupos de jazz más pequeños solían tocar en clubes nocturnos en los que los oyentes podían sentarse y beber más que bailar a lo loco siguiendo el ritmo. Estos combos de jazz también pusieron más énfasis en la improvisación (eran el ámbito ideal para que los solistas mostrasen su material) y en general se las arreglaban sin los cantantes guapos que eran un básico de las orquestas de baile.

Música así podría parecer poco apropiada para el éxito comercial, pero en una época en la que el jazz era la banda sonora de la vida estadounidense, los pequeños grupos vanguardistas podían conseguir éxitos por sorpresa y crearse un número importante de seguidores. La grabación que hizo Coleman Hawkins en 1939 de "Body and Soul" fue muy estudiada por los músicos de jazz y también fue un éxito descontrolado en las gramolas. Benny Goodman solía incluir interludios de música sofisticada de combos pequeños en sus interpretaciones, y su trío con el batería Gene Krupa y el pianista afroamericano Teddy Wilson no solo encantó al público de la Era del Swing, sino que ayudó a romper las barreras raciales de la industria del entretenimiento.

LAS GRANDES ORQUESTAS Y LA ERA DEL SWING: AUDICIONES RECOMENDADAS

Tommy Dorsey, "Opus One", 14 de noviembre de 1944

Duke Ellington, "Cotton Tail", 4 de mayo de 1940

Duke Ellington, "Harlem Air Shaft", 22 de julio de 1940

Duke Ellington, "Take the 'A' Train", 15 de febrero de 1941

Benny Goodman, "Sing, Sing, Sing", 16 de enero de 1938

Benny Goodman Trio, "After You've Gone", 13 de julio de 1935

Coleman Hawkins, "Body and Soul", 11 de octubre de 1939

Fletcher Henderson, "New King Porter Stomp", 9 de diciembre de 1932

Glenn Miller, "In the Mood", 1 de agosto de 1939

Artie Shaw, "Begin the Beguine", 24 de julio de 1938

El bebop / el modern jazz

Las orquestas pequeñas de la Era del Swing contribuyeron a preparar el terreno para la nueva revolución del jazz, pero los innovadores de mediados y finales de la década de 1940 abandonaron la parafernalia comercial de sus predecesores. Se

preocupaban poco por gustarles a los bailarines o por poner cantantes atractivos al frente del grupo. Por el contrario, valoraban la destreza con el instrumento y las dotes para la improvisación. Querían sobre todo ampliar el vocabulario del jazz y estaban dispuestos a correr riesgos para ello, incluso aunque eso implicase no alcanzar nunca la fama integral de un Goodman o un Ellington. Los aficionados empezaron a referirse al sonido nuevo como *modern jazz*, dando a entender que se parecía a la pintura moderna de Picasso o a la arquitectura moderna de Frank Lloyd Wright. Con un pedigrí tal, se esperaba que conmocionase (y a veces hasta desconcertarse) al público general, y sus intérpretes hacían todo lo posible para complacerlos.

Los que no han oído este tipo de música antes notarán la diferencia de inmediato. Ante todo, apreciarán la velocidad y el virtuosismo de las interpretaciones.

No todas las canciones se tocaban a un ritmo fulgurante, pero los números rápidos y frenéticos parecían contener la esencia del *bebop* (como terminó llamándose la música; a veces se acortó más, hasta la onomatopeya *bop*), un estilo que no dejaba títere con cabeza y les exigía muchísimo tanto a los intérpretes como al público. De hecho, pocos se atrevían a bailar con el bop y, por primera vez en la historia del jazz, los aficionados a esta música se ganaron la reputación de ser oyentes respetuosos y atentos que se quedaban sentados y que por lo general hasta se abstenían de conversar mientras los intérpretes actuaban.

Esta música es compleja y alguien ajeno a ella se podía perder en los matices técnicos de la revolución del bebop, pero yo aconsejaría a los novatos que se olvidasen de ellos cuando escuchen por primera vez modern jazz y se concentren primero en la energía y exuberancia del bop en pleno vuelo. Para toda la sofisticación técnica que tiene, el modern jazz no es una demostración fría y clínica de conceptos musicológicos. La estética del bebop es más parecida a una justa de caballeros medievales o a algún tipo de exhibición temeraria de funambulistas. Antes de adoptar un criterio analítico, el lector debería sumergirse en la mera intensidad de las

interpretaciones, que trasladan el ethos de los deportes extremos al reino de la improvisación instrumental.

Pero, sí, hay mucho que analizar, y en cuanto el lector esté más acostumbrado a este tipo de obras, estos aspectos se le harán más obvios. Los exponentes principales del bebop (Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell, Thelonious Monk y sus colegas) tenían ideas nuevas sobre la melodía, el fraseo, la armonía y el ritmo en el jazz. Estas concepciones eran tan sorprendentes que su música se enfrentaba a la reacción negativa de los demás jazzistas al igual que a la de los aficionados, cuyas expectativas se habían formado en las convenciones de las orquestas de baile de la Era del Swing.

A juzgar por las controversias, se podría pensar que los intérpretes de bebop habían abandonado todos los elementos fundamentales del jazz de preguerra, pero no era el caso. Los instrumentos de jazz siguieron siendo los mismos en su mayoría, con una sección rítmica de piano, bajo, batería, y a veces guitarra dando apoyo a los metales (normalmente saxofonistas, trompetistas y a veces trombonistas). Los formatos de canción del modern jazz también tendían a respetar las estructuras de doce, dieciséis y treinta y dos compases conocidas en la década de 1930, y algunas veces las composiciones del bebop adoptaban exactamente las mismas secuencias armónicas que subyacían en las canciones de éxito de otros tiempos.

Casi todo lo demás en la música era nuevo y diferente. Las líneas melódicas y los fraseos improvisados se hicieron más largos, más rápidos y más intrincados. Suelen estar llenas de notas de paso, notas cromáticas que provocarían una disonancia si se sostuvieran durante más de una fracción de segundo, pero que al usarse de forma apropiada en mitad de una frase proporcionaban un equilibrio agradable entre la tensión y la liberación. El sincopado de Nueva Orleans y Chicago sigue teniendo su papel en el modern jazz, aunque no tan destacado como antes (en algunos casos, los solistas se mandan una secuencia continua de notas que mantienen el ritmo durante varios compases a la vez, con acentos fuera de pulso solo como aderezo esporádico). La sección rítmica acompañante

responde dándole al ritmo subyacente nuevas formas provocadoras. Los bajistas todavía suelen tocar sobre los pulsos, aunque con una ejecución mucho más suave, que rara vez señala cuándo termina una parte y empieza la siguiente.

De hecho, prácticamente todas las canciones del repertorio del bebop están en compás de 4/4, aunque su estructura subyacente es ahora mucho menos obvia para el oyente no iniciado. Los baterías del modern jazz son más audaces incluso, adoptan un sentido del tiempo más disyuntivo y puntillista, si bien con una intensidad implacable que realzan mediante acentos inesperados e interpelaciones. Los pianistas, en este estadio de la evolución de la música, han abandonado casi por completo los ritmos firmes del stride en favor de un estilo más oblicuo. Los tecladistas del bop rara vez hacían patente el compás; por el contrario, se dedicaban, en segundo plano, a aportar acentos rítmicos ocasionales o, en primer plano, a ofrecer líneas melódicas largas y aceleradas muy similares a las que estuviesen haciendo los metales.

Como deja claro esta descripción, estas innovaciones eran colectivas por naturaleza: todos los miembros del grupo participan en el gran salto adelante. Aun así, el jazz también se vuelve más individualista en esta época. Más que nunca, es una empresa heroica, y los solistas principales eran admirados por su iconoclasia, su personalidad, sus posturas sin concesiones. Su perspectiva cambia el carácter de la música, a veces con resultados sorprendentes. Cuando las "grabaciones perdidas" de Charlie Parker, realizadas por Dean Benedetti (un fan obsesionado), se reencontraron al fin y se publicaron treinta y cinco años después de la muerte del saxofonista, incluían solamente los solos de saxo alto de Parker. Benedetti no había grabado a los demás intérpretes, así que solo sobrevivieron estos fragmentos de las canciones. A los oyentes actuales sin duda este corta y pega les parecerá un planteamiento extraño y perturbador de la experiencia auditiva, pero refleja el nuevo estilo del jazz de la era moderna. El solo individual siempre fue importante, pero ahora las proezas del solista eclipsaban casi todo lo demás. Los devotos se encomendaron a

Parker, a Gillespie y a sus pares, se sumieron en el virtuosismo y la profusión creativa del arte del bebop, considerándolos no solo como simples demostraciones musicales, sino también emblemas de rebelión social y fuente de trascendencia personal.

No debería sorprendernos que la música de esta índole se asocie con varias facetas de la contracultura. Cuando se mencionaba el término "bebop" en los periódicos o en las revistas en los últimos años de la década de 1940 y en la década de 1950, solía venir acompañado de una actitud maliciosa y peyorativa. El modern jazz se asociaba a los beatniks y a los hipsters y a otros marginales de la sociedad. A algunos, la música hasta les parecía peligrosa, inspiradora de irreverencia y quizá incluso una amenaza contra la moral pública. A pesar de que la expresión artística siguió transformándose y evolucionando en años posteriores, persistió aquella impresión de que el jazz era un movimiento underground, y sigue afectando hasta un extremo sorprendente a la imagen y la percepción del jazz y de sus intérpretes en la actualidad.

EL BEBOP / EL MODERN JAZZ: AUDICIONES RECOMENDADAS

Dizzy Gillespie, "Hot House", 11 de mayo de 1945
Dizzy Gillespie, "Salt Peanuts", 11 de mayo de 1945
Thelonious Monk, "Epistrophy", 2 de julio de 1948
Thelonious Monk, "'Round Midnight", 21 de noviembre de 1947
Charlie Parker, "Donna Lee", 8 de mayo de 1947
Charlie Parker, "Ko-Ko", 26 de noviembre de 1945
Charlie Parker, "Night in Tunisia", 28 de marzo de 1946
Bud Powell, "Cherokee", 23 de febrero de 1949
Bud Powell, "Un Poco Loco", 1 de mayo de 1951

El cool jazz

El bebop nunca se hizo con una gran audiencia comercial, aunque sí atrajo a un grupo de sofisticados seguidores mientras se ganaba el respeto receloso del público general como música vanguardista, lo más nuevo del jazz. Este periodo de ascendencia iba y venía con velocidad sorprendente. Nadie podía seguir al frente del mundo del jazz por mucho tiempo en los años de la Guerra Fría. Como campeones de boxeo recién coronados, los líderes de cada movimiento tenían que enfrentarse con rivales ambiciosos, advenedizos decididos a afirmar su supremacía y bajarles los humos a los demás.

Incluso antes de que terminase la década de 1940, se pudo oír una reacción contra el ethos del bop, tanto en la costa este como en la oeste. Con el tiempo, este movimiento tuvo un nombre, "cool jazz". El contraste con el bebop difícilmente podría ser más sorprendente. En las pistas de sus sesiones de 1949 y 1950, ahora conocidas como *Birth of the Cool* (El nacimiento del cool), el trompetista Miles Davis encabeza un conjunto de nueve integrantes que destaca por sus texturas instrumentales brillantes, sus ritmos tranquilos y su discreto carácter melódico. Se puede percibir en la música la influencia de compositores cultos, sobre todo de los impresionistas como Debussy y Ravel, y el ambiente de sala de concierto completado además por el uso de la trompa y la tuba junto a los instrumentos de jazz más comunes. Además, los solos improvisados son tan sorprendentes como los pasajes compuestos; demuestran un lirismo contenido y una delicadeza emocional que se desvincula audazmente de los paradigmas del swing y del bop.

Pocos le prestaron atención en su momento, y el noneto de Davis realizó solo un puñado de actuaciones antes de que sus miembros tomaran caminos diferentes. Pero en los años siguientes, Davis y sus antiguos colegas llevarían la "escuela del cool" a la primera fila del jazz. Los intérpretes de cool jazz más destacados incluso atrajeron a un público híbrido, consiguieron éxitos ocasionales en las emisoras de radio y un público receptivo en los campus universitarios y otros lugares a los que los intérpretes de bop rara vez se aventuraban.

De hecho, se pueden rastrear los avances fundamentales del cool jazz durante en la década de 1950 y principios de la década siguiente volviendo a los distintos discos del efímero conjunto de Davis. Él mismo alcanzaría el estrellato en los años 60, un tiempo que culminó con la publicación del *Kind of Blue*, el álbum de jazz clásico más vendido de todos los tiempos y una declaración definitoria de la estética del cool. También se unió al arreglista Gil Evans, quien jugó un papel clave en la definición del sonido del grupo de *Birth of the Cool* en una serie de proyectos de gran relevancia, sobre todo *Miles Ahead* (1957), *Porgy & Bess* (1959) y *Sketches of Spain* (1960). El saxofonista barítono Gerry Mulligan, que también intervino como intérprete y arreglista en el grupo de *Birth of the Cool*, llegó a ser una estrella en ascenso, sobre todo con su cuarteto West Coast junto al trompetista Chet Baker. John Lewis, el pianista del noneto de Davis, haría lo mismo con su Modern Jazz Quartet, que refinó una especie de jazz de cámara al estilo del swing, cerebral aunque suave. Gunther Schuller, que tocaba la trompa en el grupo de Davis, fue aún más lejos al mezclar música clásica y jazz. Se convirtió en el líder visionario de un movimiento musical conocido como Tercera Vía *(Third Stream)*, que pretendía nada menos que una fusión a gran escala del lenguaje clásico y el del jazz en un híbrido nuevo.

Podemos percibir la conexión con la tradición del primer jazz en muchos de los artistas principales del cool jazz. Stan Getz, el más celebre de los saxofonistas de la escuela del cool, nunca ocultó su admiración por Lester Young, baluarte del sonido de Kansas City, cuyo estilo influía ahora a la generación de intérpretes más jóvenes. El sonido liviano y aéreo de Young y su talento para la improvisación melódica fueron un desvío de la norma en la década de 1930, pero en la de 1950 parecía la receta perfecta para el éxito del cool jazz mezclado con otros estilos. Otros artistas vinculados con el movimiento fueron aún más osados al mezclar la estética cool con un conjunto de técnicas experimentales. Dave Brubeck, el más destacado de los muchos jazzistas enrolados en el cool jazz de la costa oeste, se inspiró muchísimo en las técnicas de los

compositores clásicos modernistas, y jugó un papel fundamental en la introducción de ritmos inusuales en el jazz, sobre todo con su grabación de "Take Five", que demostró para sorpresa de todo el mundo que una canción a 5/4 podía ser un gran éxito. Pero el grupo de Brubeck nunca perdió sus lazos con el movimiento cool, y esa estética era particularmente evidente en el trabajo lírico del saxofón de su colaborador de toda la vida, el saxo alto Paul Desmond, quien compuso aquella canción emblemática.

A principios de los 60, la revolución del *cool jazz* ya no parecía tan revolucionaria. Otros artistas aún más osados estaban llevando al jazz por nuevos rumbos. Pero el enfoque cool sobrevivió (incluso prosperó) de maneras imprevistas, por lo general dejándose asimilar por otros estilos musicales. Oímos los ecos del cool jazz en temas de películas y programas de televisión, desde *La pantera rosa* a los especiales para televisión de Charlie Brown. El movimiento de la bossa nova surgió en la radio como moda pasajera arrolla-dora, pero pocos oyentes notaron en aquellos artistas brasileños la influencia de los álbumes de cool jazz que se habían exportado a América del Sur. Incluso hoy, cuando se oye un solo de saxo de jazz en un disco pop o en algún otro marco inesperado, la música suele estar inspirada en las innovaciones de los pioneros de la escuela del cool. No me sorprendí mucho cuando el compositor de música culta y premio Pulitzer John Adams publicó en 2013 un concierto para saxofón que recordaba de manera inquietante un disco de Stan Getz, *Focus*, de 1961. Hay una muy buena razón para todos estos préstamos: los partidarios del cool crearon un estilo de jazz perfectamente apropiado para mezclarse e hibridarse con otros lenguajes musicales. Incluso cuando el movimiento perdió su lustre en la comunidad del jazz siguió vivo, integrado en el código genético base de la industria de la música comercial.

EL COOL JAZZ: AUDICIONES RECOMENDADAS

Chet Baker, "But Not for Me", 15 de febrero de 1954

Dave Brubeck y Paul Desmond, "You Go to My Head", octubre de 1952

Miles Davis y Gil Evans, "Blues for Pablo", 23 de mayo de 1957

Miles Davis, "Fran Dance", 26 de mayo de 1958

Miles Davis, "So What", 2 de marzo de 1959

Stan Getz, "Moonlight in Vermont", 11 de marzo de 1952

Modern Jazz Quartet, "Django", 23 de diciembre de 1954

Gerry Mulligan y Chet Baker, "Line for Lyons", 2 de septiembre de 1952

El hard bop

Muchos aficionados al jazz se refieren a este estilo simplemente como *sonido Blue Note*, en deferencia al sello discográfico con vínculos más estrechos con los días gloriosos del *hard bop* en los años 50 y 60. Esta asociación no es del todo exacta: Blue Note Records también grabó el jazz tradicional de Sidney Bechet, el boogie woogie de Meade Lux Lewis, el jazz atonal de Cecil Taylor y obras de otros artistas de varios linajes y predilecciones. Pero a la mayoría de los aficionados al jazz, al oír el nombre Blue Note, lo primero que se les viene a la cabeza suele ser uno de los discos llenos de profunda expresividad y rareza de los grupos pequeños que volvieron a definir los parámetros del modern jazz en los años de Eisenhower y Kennedy. Esta fue la quintaesencia de la música hot que entibió los oídos en la Guerra Fría.

Como indica el nombre "hard bop", los intérpretes más destacados de este nuevo lenguaje aprendieron de sus predecesores del bebop. Pero también tomaron prestadas técnicas del rhythm & blues, del góspel y de otros estilos de música popular. En el híbrido resultante se mezclaban con mucha maña la sofisticación del modern jazz con una arrogancia sin respeto por las normas, insolente y al estilo del blues, que no nos deja olvidar el pedigrí proletario de esta música.

Cuando era adolescente, trabajé en la construcción, y allí conocí a un grupo de colegas albañiles a quienes (un poco para mi asombro) les gustaba el jazz. Fue el jazz profundamente expresivo de Blue Note el que se ganó su fidelidad y por una buena razón: los mismos músicos parecían estar también metidos en faena. Se los podía ver sudando en aquellas portadas en blanco y negro que captan tan bien el alma de la música. O en directo: el preeminente batería de hard bop Art Blakey hasta aparecía en su trabajo al frente de la banda vestido con un mono. Cuando algún quisquilloso del público le preguntó por qué iba con un atuendo típico de la clase obrera, Blakey se apresuró a replicarle: "¡Porque voy a *trabajar*!".

Las melodías de los discos de hard bop tendían a una resuelta cualidad terrenal. Los intérpretes todavía podían despegar en vuelo libre, recurriendo a estudios intricados de la misma índole que los que encontramos en el bebop de la década de 1940, aunque estas tendencias barrocas solía atenuarlas una franqueza de gran expresividad que rehuía las florituras y la ornamentación. Los ritmos eran empujadores, tocados con un ardor que nos recuerda que los intérpretes de hard bop se rebelaban contra las atmósferas contemplativas del cool jazz. Pero las secciones rítmicas de estos grupos también recurrían a los ritmos bailables que habían evitado en su mayoría los intérpretes del modern jazz de la década de 1940.

En su apogeo, la música conseguía un equilibrio diestro entre los ritmos que le gustaban al gran público y el mandato, ya embebido en el ADN del jazz, de transformarse y experimentar. Los intérpretes de hard bop buscaban sin cesar fuera del lenguaje del jazz nuevos conceptos que pudiesen adoptar y adaptar, metiendo de todo en la música, desde mambo hasta boogaloo. Horace Silver buscó inspiración en la música caboverdiana que había aprendido de su padre; Benny Golson compuso "Blues March", que hizo moderno el ritmo más cuadriculado, y el batería Art Blakey lo introdujo en el repertorio de los grupos de hard bop; otros artistas de la Blue Note rompieron los esquemas de varias formas, desde la rareza cerebral de las publicaciones de Herbie Hancock de mitad de la década de 1960 a los poemas tonales oblicuos de Wayne Shorter en el mismo

periodo. Gran parte de la vitalidad del lenguaje del hard bop venía del diálogo constante entre las corrientes comercial y progresista de fuera del mundo del jazz.

Casi todas las actuaciones de hard bop presentaban un combo pequeño, por lo general piano, bajo y batería, apoyando a una línea frontal de entre uno y tres metales. Saxo y trompeta eran una combinación especialmente popular, pero a veces se añadía el trombón. También surgió como alternativa popular una fórmula diferente alrededor del órgano Hammond, la guitarra eléctrica y el saxo tenor, especialmente en los álbumes más vibrantes de la época. La música era instrumental casi por entero y, aunque las melodías solían ser pegadizas y totalmente apropiadas para cantar, los grupos de hard bop rara vez incluían vocalistas. Muchos fans, no obstante, seguramente cantaban o tarareaban siguiendo la música y en unas cuantas ocasiones se le injertaba una letra a la melodía a posteriori, como hicieron los Buckinghams con el "Mercy, Mercy, Mercy" de Cannonball Adderley.

Pero incluso sin cantante, las canciones del hard bop podían conseguir éxitos comerciales y hacerse un hueco en las listas, junto a los éxitos del rock y el r&b del momento. "The Sidewinder" de Lee Morgan, por ejemplo, fue un éxito sorpresa en 1965 y la versión de "Watermelon Man" de Herbie Hancock del percusionista afrocubano Mongo Santamaría llegó a los diez primeros en 1963. Este recurso de mezclar estilos sigue en la escena musical actual cuando los raperos y los DJS samplean trozos y ritmos del antiguo hard bop.

EL HARD BOP / EL JAZZ SOUL: AUDICIONES RECOMENDADAS

Cannonball Adderley, "Mercy, Mercy, Mercy", 20 de octubre de 1966

Art Blakey, "Moanin'", 30 de octubre de 1958

Clifford Brown y Max Roach, "Sandu", 25 de febrero de 1955

Art Farmer y Benny Golson, "Killer Joe", 6-10 de febrero de 1960

Herbie Hancock, "Cantaloupe Island", 17 de junio de 1964
Lee Morgan, "The Sidewinder", 21 de diciembre de 1963
Wayne Shorter, "Witch Hunt", 24 de diciembre de 1964
Horace Silver, "Señor Blues", 10 de noviembre de 1956
Jimmy Smith, "Midnight Special", 25 de abril de 1960

La vanguardia / el free jazz

El ritmo de cambio en el mundo del jazz se aceleró en las décadas de mitad del siglo xx, casi como si la música fuese una especie de ciencia que solo pudiese justificarse a sí misma sustituyendo implacable los paradigmas antiguos y estableciendo otros nuevos. El mandato de la época era vencer obstáculos, romper barreras, volver a escribir las leyes del jazz o incluso tirar el libro de normas entero por la ventana. A finales de la década de 1950, las últimas fronteras del jazz eran la lealtad constante de la música hacia los ritmos métricos, el fraseo dentro de los límites del acorde y el mantenimiento del centro tonal. Pero, en unos pocos años, estos últimos preceptos se vieron puestos en cuestión y rechazados. En el sentido estricto de la palabra, todo parecía posible dentro del lenguaje del jazz, el alcance de la música estaba limitado solo por la imaginación y la osadía de sus intérpretes más visionarios. Este movimiento de vanguardia, llamado "free" jazz (jazz libre), reafirmó su orgullosa independencia de todas las tradiciones que previamente le prestaban estructura a la música y aseguraron su viabilidad comercial. Para sus partidarios más fervientes, la música no era solo un estilo más, sino el destino inexorable de la forma artística, o, según el título de uno de los álbumes más influyentes de la época, *The Shape of Jazz to Come* (La forma del jazz futuro).

Sin embargo, en otros aspectos, la comparación con la ciencia es equívoca. Sospecho que a muchos oyentes les parece difícil disfrutar del free jazz porque se acercan a la música abrumados por tanto bagaje conceptual. Intentan asimilarla metiéndola en un marco intelectual e ideológico; los mismos músicos han alentado en muchas ocasiones esto mediante unas formas cargadas de teoría en

las que hablan del movimiento de vanguardia. Pero a veces el mejor planteamiento es el emocional, casi de la misma forma en que nos entregamos a la energía de un concierto de rock o a la descarga de adrenalina de una película de acción. Cecil Taylor, uno de los líderes de este movimiento, una vez hizo una acotación reveladora. "Sentir –explicó– es la cosa más aterradora de esta sociedad".[4] Deberíamos acercarnos al jazz de vanguardia con este mandato en mente, procurando sentir más que intelectualizar la música.

Siempre se puede volver y analizar luego, pero, en la primera exposición, hay que intentar olvidarse de la terminología ensayística y de la jerga conversacional de la alta cultura que se oye en los cócteles, para exponerse a la cualidad experimental de la música. En vez de escuchar con atención las notas por separado, hay que sumergirse en el sonido. En vez de contar pulsos o buscar puntos de referencia estructurales, dejarse llevar por la corriente de la interpretación. Hay que considerarla como una especie de paisaje sonoro, un entorno salvaje en el que ya no nos podemos orientar por las simetrías de las calles y las lindes y que nos resulta más emocionante precisamente por eso.

Curiosamente, la música vuelve a las raíces africanas del jazz. El movimiento de vanguardia revirtió el proceso de décadas de codificación del jazz con los términos de los sistemas occidentales de escalas y notas discretas. Con las obras más transgresoras del panteón del jazz de vanguardia (*Free Jazz* de Ornette Coleman, *Ascension* de John Coltrane, *Spiritual Unity* de Albert Ayler), la música simplemente se resistía a ser codificada y asimilada dentro del marco de las escalas. Incluso si se quisiera transcribir la música y plasmarla en partitura, no podría hacerse con la notación convencional occidental. Al tratar un solo de Albert Ayler como una secuencia de notas, se deja demasiado fuera, reemplazando el testimonio apasionado del saxofonista con un testimonio falso y poco fiable, una especie de perjurio musicológico.

Una vez que el lector haya empezado a sentir la música, podrá empezar a identificar cómo deconstruyen los intérpretes las simetrías métricas de los estilos previos del jazz, a veces negándose

a adoptar cualquier tipo de estructura rítmica constante, aunque le transmitan a la música de alguna forma un impulso violento hacia delante que se hace eco del "swing" de sus predecesores. El lector escuchará cómo se expanden la concepción de las notas y las frases, traspasando la frontera entre la música y los sonidos indistinguibles o incluso el ruido. Incluso cuando estos artistas tocaban usando cambios de acordes convencionales (como hicieron casi todos ellos en algún momento de sus carreras), se resistían indefectiblemente a los límites de la consonancia, pasándose a la disonancia y, de manera casi inevitable, a una atonalidad astringente, en la que ya no son posibles las reconfortantes resoluciones armónicas de la música cotidiana. En sus empeños más extremos, en los que abandonaban todas las restricciones preexistentes, el resultado es una mezcla delirante de anarquía y trascendencia, con la espontaneidad esencial del jazz, que roza sus límites absolutos.

Pero el movimiento de vanguardia no era todo *Sturm und Drang*. Estos mismos iconoclastas también demostraron ser capaces de tener matices emocionales y hasta diálogos con los estilos cultos y comerciales de la época. El mismo Ornette Coleman, que no se detuvo ante nada en *Free Jazz*, también podía sacar la melancolía meditabunda de "Lonely Woman", la austeridad de "Morning Song" y la vibración de *Dancing in Your Head*. Cecil Taylor colaboró con las figuras del ballet Mijail Barishnikov y Heather Watts y hasta formó dúo con la veterana de Kansas City Mary Lou Williams. The Art Ensemble de Chicago introdujo muchos elementos del arte dramático y de músicas del mundo en su obra, que abarcaba toda la gama, desde el jazz que exuda energía a los collages sonoros puntillistas. Los defensores de la vanguardia pueden no haber cumplido su objetivo implícito de encuadrar la etapa *final* de la historia del jazz, el sonido del futuro (de hecho, otros enfoques de "lo más nuevo de lo nuevo" surgirían tras su estela), pero la misma audacia con la que cuestionaron las jerarquías sonoras y desbarataron las vías convencionales preparó el terreno para sus sucesores.

LA VANGUARDIA / EL FREE JAZZ: AUDICIONES RECOMENDADAS

Art Ensemble of Chicago, "A Jackson in Your House", 23 de junio de 1969

Albert Ayler, "The Wizard", 10 de julio de 1964

Ornette Coleman, "Free Jazz", 21 de diciembre de 1960

Ornette Coleman, "Lonely Woman", 22 de mayo de 1959

John Coltrane, "Ascension (Edition II)", 28 de junio de 1965

John Coltrane, "Selflessness", 14 de octubre de 1965

Eric Dolphy, "Out to Lunch", 25 febrero de 1964

Cecil Taylor, "Abyss", 2 de julio de 1974

Cecil Taylor, "Conquistador", 6 de octubre de 1966

El jazz / rock fusión

En la década de 1960, el jazz se había ganado un nivel de legitimidad y un caché cultural sin precedentes. Antes excluido de los campus universitarios, ahora formaba parte del programa oficial de las instituciones académicas. El gobierno hasta enroló a músicos de jazz como diplomáticos oficiosos, para calmar, con esta exportación cultural ahora respetable, situaciones tensas en puntos potencialmente conflictivos. Y cuando Duke Ellington celebró su setenta cumpleaños en la Casa Blanca en 1969, a nadie le pareció incongruente o alarmante. El jazz, antes rechazado por la gente "respetable", había ingresado en sus filas.*

Sin embargo, estos éxitos no podían ocultar el hecho inquietante de que el jazz había ido perdiendo gradualmente mucho del público general en los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Los mismas acciones que habían validado las ambiciones estéticas de los intérpretes de jazz (sobre todo su disposición para experimentar y derribar los límites) habían reducido las posibilidades comerciales de la música. Igual que los nobles venidos a menos en los momentos difíciles, los Dukes y los Counts, la aristocracia del jazz era elogiada

y alabada, pero no podía contar con que una multitud de súbditos leales asistiese a sus apariciones públicas ni comprase sus discos. El público, sobre todo los menores de treinta años, había cambiado a otros estilos, a otros artistas.

El ascenso del rock representó asimismo una oportunidad preciosa para reforzar el diálogo entre el jazz y la música comercial. Miles Davis, que había comenzado la rebelión de la escuela del cool dos décadas antes, jugó un papel decisivo en la fusión del jazz y el rock con la publicación seminal en 1970 de *Bitches Brew*, que rápidamente vendió medio millón de copias, unas diez veces más que un disco de jazz que fuese éxito de ventas en aquel tiempo.po. Otros no tardaron en subirse al tren de la fusión, aunque los artistas más destacados fueron los que habían sido aprendices de Davis, entre ellos los pianistas Herbie Hancock y Chick Corea, el guitarrista John McLaughlin y el saxofonista Wayne Shorter.

Esta transformación se extendió a los instrumentos. La guitarra eléctrica formaba parte de la escena del jazz desde finales de los años 30, pero fue entonces cuando se hizo con un protagonismo sin precedentes en las bandas de fusión, dándole forma a la materia prima y a las texturas sonoras marcadamente amplificadas del estilo, desempeñando también la voz solista principal, con una función semejante a la del saxo y la trompeta en conjuntos anteriores. El bajo eléctrico, antes una rareza en el jazz, reemplazó cada vez más al contrabajo tradicional en los grupos más conocidos de la época. También el piano precisó una mejora tecnológica, al menos en el contexto de la fusión. Su función la asumía ahora un conjunto de teclados conectados, entre ellos el piano eléctrico Fender Rhodes, los sintetizadores varios y el órgano Hammond B-3, hasta entonces un básico de los combos de jazz soul pero ahora utilizado por sus sonidos gimientes y rockeros. Las tecnologías para manipular el timbre habían formado parte del jazz desde el principio, cuando los cornetistas de Nueva Orleans se servían de las sordinas para distorsionar las notas, pero en ese momento una gama nueva de herramientas llegó a la música, desde los pedales *wah-wah* al *Echoplex*. Cuando los grupos de fusión hot llegaban a la ciudad, el

escenario parecía el laboratorio de un científico loco, lleno de equipos raros y maravillosos con apariencia futurista y poderes desconocidos.

Los puristas por lo general rechazaban esta música como una traición en la época de sus primeros lanzamientos, y algunos temían que el jazz estuviese, por primera vez en su historia, alejándose de su cometido de avanzar, de experimentar, de adaptarse a las corrientes más progresistas. Y, cierto, en algunos casos, se desgastaron las viejas fórmulas comerciales y la música se empobreció. Pero las mejores obras de fusión era innovadoras y ampliaban el vocabulario del jazz en un momento en el que (en particular después de la última etapa de John Coltrane y Albert Ayler) muchos llegaban a la conclusión de que todo lo que podía hacerse en el jazz ya se había hecho.

Así que no hay que abordar esta música esperando un sonido comercial impecable, parecido al "jazz suave" que surgió después. Hay que escuchar más bien la gran variedad de actitudes creativas que andan en juego y oír toda la amplitud de influencias que entraron en el jazz en aquel punto. El *Bitches Brew* de Miles Davis, el disco definitorio del movimiento, es un ejemplo ilustrativo. Esta música expansiva y libre pone en cuestión casi todas las reglas de la música comercial. En vez de tonadas cerradas, llenas de fragmentos pegadizos, apropiados para poner en la radio, Davis presentó poemas tonales largos, de humor cambiante y pesado (cortes de diez minutos o veinte o más) que se resistían a las fórmulas. O quizá sea más exacto decir que creó fórmulas nuevas antes desconocidas en el mundo del jazz. Qué extraño que esta música espinosa, sin complejos, se percibiese como un intento de triunfo global. Sí, Davis consiguió superventas, pero el lector no encontrará ni rastro de concesión artística en sus pistas.

Y luego comparemos esta estimulante aventura con la obra de la Mahavishnu Orchestra de John McLaughlin, en la que las músicas del mundo se encuentran con el jazz electrónico y oímos cómo influye todo, desde los ragas indios al rock progresivo. O con el funk y la pompa de los Headhunters de Herbie Hancock de esta misma

época. O la mezcla de música latina, pop y jazz de Chick Corea en el sonido híbrido sin fisuras de su grupo Return to Forever. O exploremos los collages sonoros expansivos de Weather Report o los discos jazzeros publicados por Frank Zappa en esta época, o la música eléctrica de Don Ellis y su forma de destrozar el compás. Todos estos conjuntos se empaparon sobremanera de la música popular de aquel momento, pero siempre desde la perspectiva integral del jazz, sorprendiendo a los oyentes con la vitalidad de los resultados finales.

Con el tiempo, el equilibrio entre las consideraciones comerciales y estéticas se inclinó demasiado hacia las primeras. La actitud exploradora de la primera fusión fue suplantada de forma gradual por las fórmulas pulidas del smooth jazz. El ascenso en las emisoras de este tipo de jazz en la década de 1980 aceleró este proceso, conforme más y más sellos y grupos intentaron aunar su sonido con los formatos definidos y estrictos impuestos por los directores de programación de las emisoras. Pero durante el primer florecimiento del sonido fusión, a finales de los 60 y en los 70, el movimiento fomentó las músicas del mundo, amplió el vocabulario de la música improvisada y demostró que el jazz podía seguir beneficiándose del intercambio con los estilos populares.

EL JAZZ / ROCK FUSIÓN: AUDICIONES RECOMENDADAS

Chick Corea, “Spain”, octubre de 1972
Miles Davis, “Pharaoh’s Dance”, 21 de agosto de 1969
Miles Davis, “Right Off”, 7 de abril de 1970
Don Ellis, “Indian Lady”, 19 de septiembre de 1967
Herbie Hancock, “Chameleon”, septiembre de 1973
John McLaughlin, “The Noonward Race”, 14 de agosto de 1971
Steely Dan, “Aja”, 1977
Weather Report, “Birdland”, 1977
Frank Zappa, “Peaches en Regalia”, julio-agosto de 1969

Clásico / world music / el jazz fusión

Igual que en las décadas de 1950 y 1960 los aficionados al jazz terminaron refiriéndose al hard bop como "sonido Blue Note", los siguientes oyentes llamaron al movimiento posterior "sonido ECM". El nombre viene de ECM Records, un sello con sede en Múnich fundado en 1969 por Manfred Eicher, cuya perspectiva y gustos estéticos han influido en el jazz de manera notable durante el último medio siglo. La designación, como la de Blue Note, es una simplificación excesiva: Eicher y su compañía abanderaron una amplia gama de estilos musicales y terminaron por ampliar sus intereses más allá de los confines del jazz. Aún así, la congruencia en los valores musicales de muchos de los artistas principales de ECM justifica el que se les suela reconocer a este conjunto de improvisadores gran parte del mérito de otro tipo de fusión, que pasó a la vanguardia del mundo del jazz en la década de 1970.

Incluso antes de la puesta en marcha de ECM, muchos artistas del jazz buscaron inspiración fuera de los géneros dominantes de la música afroamericana y comercial. Como ya hemos visto, el jazz mismo era un estilo musical híbrido desde el momento en que nació, y se inspiraba en un cajón de sastre de influencias, convirtiéndolas en algo sorprendentemente nuevo. Esta capacidad de digerir y absorber ingredientes sonoros nuevos ha persistido a lo largo de su historia. Gunther Schuller sugirió, en 1957, que la fusión de jazz y música clásica en lo que él llamó "tercera vía" marcaba un camino prometedor para futuros compositores e improvisadores. Incluso antes, algunos artistas destacados del jazz recurrieron a estilos interpretativos no estadounidenses, en especial de América Latina, buscando así ampliar el ámbito de la música, aunque estas iniciativas apenas permitían atisbar el amplio potencial del planteamiento mixto, tal como evolucionaría en la década de 1970 y en adelante.

La audacia de esta música aparece de muchas maneras, y no es menos importante lo que los músicos deciden *no incluir* en la interpretación. Podían pasar largos tramos sin ninguna síncopa al

estilo del swing o sin blue notes, la tarjeta de presentación de siempre del trasunto del jazz. A cambio, los oyentes pueden toparse con una melodía agridulce al estilo de Chopin o un bordón casi medieval o un ostinato inquieto, un austero himno diatónico o un conjunto de otras posturas, técnicas y recursos que, tan solo unos años antes, habrían parecido incompatibles con las exigencias del jazz. Recuerdo, en mis tiempos de universitario, haber tocado una pieza para piano solo de Keith Jarrett ante un profesor jubilado de Stanford que se enorgullecía de sus hondos conocimientos musicales, y que dio por supuesto al instante que aquella pieza improvisada era una composición clásica, aunque le costaba averiguar qué siglo o década anterior podría haberla engendrado. ¡Estaba equivocado en ambos casos! Pero no era culpa suya. Jarrett y sus contemporáneos parecían decididos a digerir y asimilar las riquezas de todas las épocas y tradiciones de la larga historia de la música. A veces me parecía que, si escuchaba durante el tiempo suficiente cualquier fragmento musical, ya fuese familiar o arcaico, jazzístico o de otro tipo, terminaría teniendo su momento en una especie de caleidoscopio sonoro en perpetuo movimiento.

Sin embargo, lo que omite esta descripción es la excepcional unidad integral de las interpretaciones. Se podría pensar que la música de esta índole, con tantas fuentes de influencia e inspiración, sonaría como un pastiche. ¿Cómo podía esta mezcolanza de sonidos de orígenes tan dispares ser coherente dentro de una obra de arte sin fisuras, sin transiciones discordantes ni yuxtaposiciones anacrónicas? Sin embargo, el resultado final de revoltijo no tiene nada. De hecho, una de las cualidades definitorias del sonido ECM (y de la música de los simpatizantes de otros sellos) es la seguridad con la que se tejen juntos los viejos hilos, sin que queden colgando cabos sueltos. El oyente se olvida de dónde se originó la música o de cómo se manipularon las distintas materias primas para obtener esa forma nueva. Me fastidia un poco el atrevimiento del lema del sello ("El sonido más hermoso junto con el silencio"), pero la frase sí que capta el sentimiento de una concepción estética tan autónoma que no puede reducirse a una lista de antecedentes o componentes.

La hibridación intercultural contaba en este caso con la ayuda, en gran medida, de las diversas geografías e historias personales involucradas en la creación de la música. El jazz muy pronto se extendió fuera de Estados Unidos, y Europa había engendrado a un puñado de innovadores genuinos, ya incluso en la década de 1930, cuando el guitarrista Django Reinhardt animaba la vida nocturna parisina con su forma característica de improvisar. Pero la nueva fusión global y clásica de la década de 1970 representó un movimiento casi de la ONU dentro del lenguaje del jazz. La mayoría de las grabaciones se hicieron fuera de Estados Unidos, y un porcentaje significativo de los intérpretes procede de Europa, América del Sur o Asia. En algunos casos, un solo grupo puede incluir representantes de varias regiones o continentes.

Cabría señalar que, en esta última etapa de la evolución del jazz, cada vez coexisten y se solapan más estilos diferentes. Un artista como el guitarrista Pat Metheny puede relacionarse con el bando del jazz-rock o la escuela ECM o hasta pasarse a la vanguardia con su álbum *X song* con Ornette Coleman. El pianista Keith Jarrett puede tocar la mayor parte de un concierto acatando las normas estrictas de la música tonal y luego echar mano del jazz atonal para interludios más cortos o más largos o hasta componer sus propias obras orquestales. Para el oyente perspicaz, las reglas del juego cambian en consecuencia, y gran parte del placer de experimentar la música empieza cuando deja de preocuparse por las indicaciones estilísticas que fueron primordiales en las manifestaciones anteriores del jazz y se concentra por el contrario en las formas del jazz que en este periodo procuraron superar las designaciones estrechas y fórmulas predecibles.

CLÁSICA / MÚSICAS DEL MUNDO / EL JAZZ FUSIÓN: AUDICIONES RECOMENDADAS

Jan Garbarek, “Dansere”, noviembre de 1975

Egberto Gismonti, “Baião Malandro”, noviembre de 1977

Dave Holland, “Conference of the Birds”, 30 de noviembre de 1972

Keith Jarrett, “In Front”, 10 de noviembre de 1971

Keith Jarrett, “The Journey Home”, 1977

Keith Jarrett, “Solo Concert: Bremen, Germany, Part I”, 12 de julio de 1973

Pat Metheny, “Minuano”, 1987

Jim Pepper, “Witchi-Tai-To”, 1983

Enrico Rava, “The Pilgrim and the Stars”, junio de 1975

Ralph Towner y Gary Burton, “Icarus”, 26-27 de julio de 1974

El postmodernismo y el jazz neoclásico

Los músicos de jazz que llegaron a la mayoría de edad en las últimas décadas del siglo xx estaban expuestos, en varios grados, a todos los estilos descritos arriba. El mundo del jazz se había convertido en una especie de bufet musical en el que todos los gustos y curiosidades podían satisfacerse. A pesar de que surgían nuevos estilos, los antiguos seguían floreciendo, y cada generación de jazzistas parecía más diestra en cambiar de una a otra. En los tiempos del bop y del swing, los improvisadores casi siempre seguían leales al lenguaje y vocabulario de sus años de formación: un intérprete tradicional de Nueva Orleans no se convertía en uno de bebop, del mismo modo que los intérpretes de bebop rara vez se volvían atonales de vanguardia. Los estilos coexistían pero, como países recelosos, defendían bien sus fronteras. A partir de la década de 1980, prevaleció una actitud diferente. “¿Por qué elegir?”, preguntaban muchos miembros de la generación que llegaba. ¿Por qué no podía un músico abarcar libremente tanta riqueza y mezclas y combinarla según le dictaran sus cambios de ánimo?

En cierta medida, el mundo del jazz no hacía más que seguir las corrientes más amplias del postmodernismo que habían barrido las demás formas artísticas. En casi todos los campos creativos se había establecido un sentimiento de hastío de fin de fiesta. Quizá (como

temían algunos y otros disfrutaban) no quedaban más fronteras nuevas que conquistar (por lo menos, el viejo modelo lineal de las expresiones artísticas que progresaban como pseudociencias ya no parecía tan convincente), pero los artistas todavía podían demostrar cierta frescura y chispa manipulando y recolocando con la suficiente osadía los trozos y las piezas de las distintas tradiciones heredadas del pasado. Se podía desempolvar el viejo cajón de sastre y reconfigurarlo en nuevos mosaicos, quizá dotados de significados nuevos, en especial si se enfocan con una actitud lo suficientemente irónica o provocativa.

Consideremos la carrera del saxofonista John Zorn, quien, en un periodo de cinco años de la década de 1980, publicó discos consagrados a las bandas sonoras de Ennio Morricone (*The Big Gundown*, 1985); al estilo hard bop del pianista Sonny Clark (*Voodoo*, 1986); a la música de juego siguiendo letreros y normas (*Cobra*, 1987); a las piezas de cámara y para combo inspiradas es la estética *noir* (*Spillane*, 1987); y al jazz de vanguardia de Ornette Coleman mezclado con punk rock (*Spy vs. Spy*, 1989), entre otros proyectos. Zorn era un caso extremo, pero muchos de sus contemporáneos entendieron de manera instintiva el encanto del estilo-sin-estilo, una perspectiva del jazz que les permitió tanta libertad para deconstruir y recombinar todos los fragmentos musicales de la máquina de discos universal. Estas fueron las primeras máquinas ensambladoras de genes del jazz, y el ADN que manipulaban venía de los legados surtidos de las generaciones anteriores de innovadores.

Mucha de esta música tenía tono de broma y juego de manera deliberada, y aconsejo al lector que se dirija a ella con eso en mente. Sin embargo, un acercamiento más serio a estilos musicales anteriores surgió casi al mismo tiempo en la escena del jazz y, a pesar de sus diferencias obvias con el espíritu pastiche de Zorn y compañía, compartieron bastantes similitudes como para considerarlos parte del mismo movimiento tectónico del jazz.

El crítico musical Gary Giddins le ha aplicado la etiqueta "neoclasicismo" a esta actitud, que llegó a la primera línea del

mundo del jazz en la década de 1980. La comparación con el neoclasicismo de otras formas artísticas que también han forcejeado con el equilibrio entre la responsabilidad hacia el pasado y el mandato de seguir hacia el futuro, le encaja muy bien.

Wynton Marsalis destaca como el músico más famoso de los que asociamos a este planteamiento, que adoptaba de manera consciente el lenguaje del jazz como archivo histórico de significantes culturales y consideró el siguiente paso de la evolución de la forma artística un diálogo constante entre lo viejo y lo nuevo. Pero Marsalis era solo uno de los muchos intérpretes de jazz de la época que sintieron que el paradigma de revolución constante que había fascinado a los improvisadores durante décadas necesitaba templarse mediante esfuerzos activos, tanto artísticos como institucionales, para celebrar y revitalizar lo que habían heredado de sus predece-sores. Este cometido parecía aún más urgente dada la indiferencia cada vez mayor de los agentes influyentes de la industria de la música durante los ochenta años precedentes de la historia del jazz.

Me concentro en la música, así que no me detendré en las ramificaciones institucionales de este cambio: otros han escrito abundantemente y con vehemencia sobre los pros y contras de este cambio en la infraestructura del jazz, y el lector podrá encontrar no pocas opiniones con una consulta en internet, si esa es su inclinación.[5] Pero, en pocas palabras, esta forma artística necesita tener el apoyo de los filántropos, del mundo académico y de organizaciones sin ánimo de lucro para superar la crisis de las perspectivas económicas del jazz y, a pesar de los vaivenes y de más de unas cuantas opiniones discrepantes, esta transición ocurrió durante las dos últimas décadas del siglo xx. Pero la música también cambió, y en una cronología que mostrase, por ejemplo, la evolución estilística de Wynton Marsalis durante ese mismo periodo, pasaría de interrumpir a consolidar, de iconoclasta exaltado a tradicionalista elocuente. Él, también, se convirtió en una máquina de ensamblaje de fragmentos del jazz.

A primera vista, esta música puede parecer estar a un mundo de distancia del postmodernismo estrafalario de Zorn y de otros como él. Y sí, los intérpretes de jazz retro que han adoptado técnicas tradicionales en esta coyuntura tenían poca paciencia con la ironía o a veces mera impertinencia de los postmodernistas, aunque ambos grupos compartían una preocupación obsesiva por los vocabularios del pasado y procuraron refrescarlos y volverlos relevantes para la nueva generación. Los que escuchen jazz de este tipo por primera vez no deberían sorprenderse al oír ecos de algunos (o de todos) los estilos previos, de los que hemos hablado más arriba, en ambos campos.

Dada la complejidad de los linajes que forman este tipo de jazz, el público puede adoptar todo tipo de estrategias de audición. La música improvisada de los últimos años del siglo xx puede tener un propósito pedagógico, lo que no resulta sorprendente, quizá, dado el aumento de las programaciones de jazz en centros educativos en esa misma época. Se puede escuchar toda la historia del jazz escondida dentro de la música, y las canciones pueden tratarse como exhibiciones de museos. O se pueden analizar las posturas estéticas encarnadas en estas obras, que cubren todo el espectro desde la frivolidad irónica a la extrema seriedad. De hecho, ninguna época del jazz provoca más especulaciones filosóficas intensas y debates. O simplemente se pueden disfrutar los paisajes sonoros en constante cambio; muchas de estas canciones dejan en pañales a un parque de atracciones. A pesar de las acaloradas discusiones internas, en su momento de supremacía, esta música estimuló el mundo del jazz, el choque y estruendo de estilos y agendas era divertido y estimulante. Lo mejor es que el lector pruebe todas las modalidades de audición y vea cómo influyen en su valoración de la música.

EL POSTMODERNISMO Y EL JAZZ NEOCLÁSICO: AUDICIONES RECOMENDADAS

Don Byron, “Wedding Dance”, septiembre de 1992

Bill Frisell, “Live to Tell”, marzo de 1992

Wynton Marsalis, “A Foggy Day”, 1986

Wynton Marsalis, “The Majesty of the Blues (The Puheeman Strut)”, octubre de 1988

Marcus Robert, “Jungle Blues”, 1990

Henry Threadgill, “Black Hands Bejeweled”, 20 de septiembre de 1987

World Sax Quartet, “Night Train”, noviembre de 1988 John Zorn, “The Big Gundown”, 1984-1985

---

* Greenspan tocaba el clarinete, el saxo y la flauta en su juventud, y pensó en hacerse músico de jazz, pero cuando era adolescente tocaba en un grupo amateur con Stan Getz, un año menor que el futuro director financiero. Después de comparar el nivel de su técnica con el de su compañero de grupo, que pronto sería famoso, Greenspan decidió que la economía era una vocación más apropiada.

* Duke Ellington no fue el primer miembro de su familia que visitó la Casa Blanca. Su padre había trabajado en ocasiones como sirviente contratado por jornadas durante la presidencia de Warren Harding, dato que viene a darle un toque más encantador aún al hecho de que el hijo fuera invitado allí como huésped de honor.

VI

MÁS DETALLES SOBRE ALGUNOS INNOVADORES DEL JAZZ

En los libros que analizan el jazz muchas veces los protagonistas parecen personajes míticos, figuras imponentes que rehicieron la expresión artística a su imagen y semejanza. Se los describe con términos reverentes, entre susurros, haciendo hincapié en anécdotas jugosas sobre sus excentricidades y su comportamiento descontrolado. Y yo reconozco que contribuyen a hacer la historia más interesante.

Sin embargo, las crónicas del jazz quizá se hayan centrado demasiado en expedientes policiales, drogadicción y estilos de vida poco convencionales. Quizá debería haber advertido al lector de que si lo que quería era enterarse de la devoción de Louis Armstrong por la marihuana y el laxante Swiss Kriss o de la reclusión de Charlie Parker en un hospital psiquiátrico, este libro no es lo que busca. No me salto estas historias como si fuesen totalmente irrelevantes (de hecho, he llegado a la conclusión de que un lenguaje artístico basado en la improvisación y en decisiones espontáneas atrae a sus filas a un porcentaje desproporcionado de personajes impredecibles), pero creo, con más ardor incluso, que la razón por la que nos siguen interesando estos individuos es su arte, no sus adicciones o su comportamiento caprichoso fuera del escenario. Por esta razón, empezamos nuestro análisis del jazz con un

planteamiento claro sobre los elementos fundamentales de la música en sí y gradualmente ampliamos la perspectiva para abarcar los contextos estilísticos y culturales dentro de los que hicieron su aportación artistas concretos. Estos factores son premisas esenciales para entender la importancia de un intérprete determinado. No consigues un Neil Armstrong sin un programa espacial ni surge un Louis Armstrong (no son familia) sin el apoyo de un cierto ecosistema sociocultural.

Pero todos nos hemos dejado arrastrar un poco por el culto al héroe. Cuando estaba en la universidad, tenía las paredes de mi dormitorio llenas de fotos de músicos de jazz (probablemente cincuenta o más; algunas eran fotos de verdad, otras eran simples páginas de revistas arrancadas). Ahora mi mujer no permitiría ese estilo de decoración de interiores en nuestra casa, pero por mí, si no fuese a traerme un lío en el ámbito doméstico, seguiría poniendo en la pared fotos promocionales. Sigo siendo un fan, y no vacilo lo más mínimo al usar esa palabra. Y ahora que hemos visto los principios, el origen y la evolución del jazz, puedo permitirme un poco esa obsesión por los héroes del jazz; pero para seguir siendo fiel al objetivo de este libro, continuaré centrándome en los aspectos musicales y las estrategias de audición. Le debemos a estos músicos que eso vaya antes que, por ejemplo, sus antecedentes penales o sus matrimonios fallidos, y, lo que es más importante, es la mejor manera de entender el jazz.

A continuación, nos fijaremos en un grupito de artistas que no solo repercutieron de manera decisiva en el panorama del jazz en sus épocas respectivas, sino que han dejado un legado resistente al paso del tiempo. Siguen influyendo e inspirando, y las obras que nos han llegado de ellos conforman el diálogo continuo del jazz. Por supuesto que esta lista breve de grandes no constituye una lista completa de innovadores (un sinnúmero de músicos ha contribuido sustancialmente al lenguaje del jazz), pero las técnicas de audición que perfeccionaremos mientras valoramos a estas figuras iniciáticas se pueden aplicar a su vez a otros artistas. Mi objetivo no es tratar de manera exhaustiva todas las idas y venidas del jazz del siglo

pasado, sino que el lector escuche más atentamente y que crezca su aprecio por la música. Me parece que, por lo general, este objetivo se alcanza mejor si dedicamos mayor atención a unos pocos y nos sumergimos en su obra que viendo a toda prisa muestras del trabajo de una larga ristra de intérpretes.

Empecemos con el que tal vez sea el mayor héroe de todos, al menos dentro de mi cuadro de honor personal.

LOUIS ARMSTRONG

En el verano de mi segundo curso en la universidad, llevé a cabo durante dos semanas un experimento musical poco común. Si no hubiese invertido todo aquel tiempo, no creo que hubiese entendido de verdad, más que a un nivel superficial, lo esencial de la aportación de Louis Armstrong al jazz.

El lector seguramente creerá que mi experimento fue un estudio minucioso de su música, pero se equivoca por completo.

De hecho, mi experimento requería que *dejase* de escuchar grabaciones de Armstrong. Más aun, decidí no escuchar a ningún músico influido por Armstrong ni ninguna música jazz posterior a sus grabaciones clásicas de finales de la década de 1920, las llamadas Hot Fives y Hot Sevens. Durante dos semanas, escuché solo jazz de *antes* de que Louis Armstrong madurase su estilo. Esto limitaba mis opciones de forma considerable. Cuando quería escuchar música, solo podía elegir entre las grabaciones de la Original Dixieland Jazz Band (1917), la Original Jazz Band de Wilbur Sweatman (1918), la Sunshine Orchestra de Kid Ory (1922), la Creole Band de King Oliver (1923) y un puñado de otros pioneros del primer jazz.

Día tras día, me empapé de estas grabaciones de los primeros grupos de jazz. Amoldé mi oído a aquel campo de aplicación y a los recursos estilísticos de aquella música, y poco a poco me fui sintiendo cómodo con el sonido de los creadores del jazz de Nueva Orleans. Entonces, al cabo de dos semanas, volví a las grabaciones decisivas que hizo Louis Armstrong entre 1925 y 1928. No estaba preparado para lo que estaba oyendo. Qué revelación… ¡En serio,

qué conmoción! Todo lo relativo a la concepción de Armstrong parecía propulsar el arte del jazz a años luz. Me di cuenta entonces, con certeza escalofriante, de que los clásicos Hot Fives y Hot Sevens, considerados tantas veces ejemplos anticuados del jazz tradicional, fueron la música más progresista y vanguardista de su tiempo.

En aquella coyuntura de la historia del jazz, Armstrong introdujo en su vocabulario cientos de fraseos nuevos. Pero más sorprendente que las notas (hasta aquellas llamativas notas agudas) era su virtuosismo en las síncopas y los acentos. El jazz poseía una vitalidad rítmica desde el principio, pero queda claro que Armstrong captó el potencial del fraseo sincopado hasta un nivel muy superior al de sus predecesores. Es como si hubiésemos pasado, en un único e inspirado cambio radical, de la geometría de Euclides al cálculo de Newton. Pero aquella complejidad la equilibraba una cualidad humana cálida y adorable, encarnada en el timbre rico y pleno de Armstrong, que permitió que su carácter progresista casi de vanguardia se desarrollase al mismo tiempo como música para fiesta en la Era del Jazz.

Esta es la forma de escuchar a Louis Armstrong: hay que quitarse de la cabeza que se está *indagando en la tradición* o *volviendo a las raíces* o *rindiendo homenaje a la generación de nuestros abuelos* o cualquier otra idea descabellada semejante. Esta es una música descarada, sin pudor, y si la tratamos como a una antigua pieza de museo no le haremos justicia. Hay que reajustar la manera en que se la percibe y considerarla parte del mismo espíritu que, en la década de 1920, también produjo las obras maestras de Joyce, Woolf y Proust.

Esto es difícil de conseguir y el culpable es el mismo Armstrong. Tuvo demasiado éxito. Fue demasiado influyente. Otros estudiaron y tomaron prestadas todas sus innovaciones, y no solo intérpretes de metales: compositores y arreglistas, cantantes, pianistas, compositores de canciones de Tin Pan Alley, todos los creativos de la industria musical aprendieron de él. A principios de la década de 1930, su vocabulario musical personal aparecía por todas partes. No

podía patentarlo ni registrar los derechos, solo regalárselo a la posteridad. De ahí que haya que hacer el esfuerzo de deshacerse de esos préstamos sonoros para apreciar cuánto cambió la expresión del jazz con Armstrong. A mi juicio, él ha ejercido más influencia que nadie, y el segundo no se le acerca ni de lejos.

Una vez que el lector haya aprendido a escuchar a Armstrong de esta forma, podrá ir directamente a por sus demás hazañas. Era un consumado showman, un cantante extraordinario (aplicaba a su técnica vocal las mismas innovaciones que diferenciaron el sonido de su trompeta del de sus colegas), una estrella carismática y, a la larga, una estrella del cine y un embajador cultural. En cualquier caso, hay que revisar los diversos aspectos de su personalidad, pero si el lector ha prestado atención y escuchado bien, no podrá olvidar que este exuberante personaje de la cultura popular fue, primero y ante todo, un innovador de nivel excepcional.

Por dónde empezar con Louis Armstrong: Es una decisión sencilla. Si alguna vez se hace una lista con las siete maravillas del mundo antiguo del jazz, Hot Fives y Hot Sevens obtendrían dos de los puestos, aunque estas grabaciones, hechas antes de que Armstrong cumpliese veintisiete años, no son más que los primeros destellos de una larga carrera llena de canciones esenciales. Bien merece tiempo escuchar las grabaciones de finales de la década de 1920 y principios de la siguiente, cuando Armstrong estaba en su máximo esplendor. Luego pasaremos a lo más destacado de la mitad y el final de su carrera, por ejemplo, *Louis Armstrong Plays W. C. Handy* (1954), *The Great Chicago Concert* (1956) y *Ella y Louis* (1956). Terminaremos con los éxitos del final de su carrera "Hello, Dolly!" y "What a Wonderful World".

COLEMAN HAWKINS

Los aficionados a la música actuales no pueden imaginarse lo rompedor que fue el saxofón en los primeros tiempos del jazz. Incuso décadas después de que se hubiese adueñado del escenario,

muchos puristas de Nueva Orleans se oponían a su presencia nefasta, y el saxo tenía otros puntos en contra. No se aceptaba en la orquesta sinfónica (la American Symphony Orchestra League hasta lo prohibió oficialmente en la década de 1920). Era escandaloso y vulgar y hasta un peligro para la moral. He oído historias, puede que apócrifas, de emisoras de radio que se negaban a poner música de saxofón en sabbath, temiendo que su influencia corrompiera a los jóvenes impresionables. Pero no cabe duda de que el papa Pío X pensaba en el saxofón cuando, a principios del siglo xx, le ordenó al clero que evitase los instrumentos "que den fundado motivo de disgusto o escándalo".[1]

El saxofón no solo sobrevivió a esta oposición, sino que al final se convirtió en el sonido que definía el jazz. Y casi todo el mérito de este giro sorprendente recae en un solo músico: Coleman Hawkins. Nacido en St. Louis en 1904, de niño estudió violonchelo y piano, pero se pasó al saxofón a los nueve años. En aquel entonces, Hawkins tocaba el saxo melódico en do, que rara vez se oye en el jazz actual, y seguía tocándolo cuando hizo su primera grabación con la cantante de blues Mamie Smith en mayo de 1922. Pero en aquel verano se pasó al saxo tenor, una rareza en el escenario en aquella época. Con pocos modelos a los que imitar, Hawkins tuvo que definir y desarrollar una voz jazzística genuina y lo consiguió tan bien que, casi un siglo más tarde, los componentes fundamentales de su planteamiento todavía ejercen su influencia sobre los saxofonistas, y no solo en el ámbito del jazz: se oyen muchos saxofonistas de grupos de rock, pop y R&B que canalizan la personalidad de Hawkins en su estilo sobre el escenario.

Cuando se escucha la música de Hawkins por primera vez, hay que empezar concentrándose en el timbre. Se puede decir solo con oír unas pocas notas que Hawkins no intentaba crear un sonido sinfónico delicado. Las notas son vigorosas y declamatorias, aunque evitan caer en la rudeza excesiva. Las decisiones estéticas están dirigidas por la intención de canalizar la personalidad a través del saxofón, de destacar más que de adaptarse a la mente colectiva de la orquesta formal. No es una coincidencia que, hasta en los días de

gloria de las big bands, Hawkins hiciera sus grabaciones más memorables con grupos pequeños en los que su instrumento era la atracción principal. Su visión artística lo llevó a ese destino preciso. Formaba parte de la concepción de Hawkins la confianza intangible pero discernible que transmitía, quizá lo que hoy se llama *autorrealización*: una confianza en sí mismo que les da a sus improvisaciones un impulso que sus predecesores con instrumentos de caña (principalmente clarinetistas y saxofonistas con saxos melódicos en do) igualaron pocas veces.

Ahora fijémonos en los fraseos, en la intrincada red de notas que Hawkins saca de la campana de su saxofón. Hawkins representaba una nueva especie de intérprete de jazz. Su instinto musical lo guiaba una formación notable, que en parte quizá tuviese lugar en el Washburn College de Topeka, donde él decía haber estudiado (aunque su nombre no aparece en los archivos). En cualquier caso, Hawkins no tardó en labrarse una reputación por sus conocimientos superiores de armonía y su capacidad para gobernar las canciones más complejas. En un lenguaje artístico dominado por, en aquel momento de su historia, intérpretes con gran oído y a veces muy pocos conocimientos técnicos (un ejemplo extremo es el cornetista Bix Beiderbecke, veinte meses mayor que Hawkins, que tuvo dificultades para leer partituras hasta el final de su vida), este saxofonista tenor pionero aportó un planteamiento de la música abiertamente más analítico. Es fácil perderse este aspecto cerebral de la manera de tocar de Hawk, dada la fuerza emocional de sus improvisaciones, pero es el meollo de su contribución al jazz y explica cómo consiguió adaptarse con tanto éxito al jazz moderno de la década de 1940.

Ambos elementos, el timbre y el fraseo, asaltarán al oyente en la interpretación más famosa de Hawkins, su grabación de 1939 de "Body and Soul". Si clasificásemos las improvisaciones de saxo de la década de 1930 según su rigor intelectual y complejidad pura, esta canción aspiraría al primer puesto. Pero el "Body and Soul" de Hawkins también fue un éxito de ventas y supongo que pocos de los clientes de los bares que metieron una moneda en las gramolas para

escuchar esta interpretación seguirían las sutiles implicaciones armónicas de las frases al pasar. Sin embargo, reaccionaban a la pasión de la música, que evocaba un romanticismo muy macho que les llamaba la atención. Como muchas de mis canciones de jazz favoritas, esta funciona a dos niveles: ejerce una atracción visceral en los oyentes casuales y al tiempo contiene riquezas ocultas para quienes estén dispuestos a tomarse el tiempo y la molestia de escuchar en profundidad. Un oyente así fue la futura leyenda del saxo tenor Sonny Rollins, quien, a los diez años, escuchó este "Body and Soul" de Hawkins en la gramola del Big Apple Bar, en la esquina de la calle 35 y la Séptima Avenida, en Harlem. "Me iluminó el pensamiento –recordaría Rollins años más tarde–. Si él pudo personalizar así una canción tan conocida, sin letra, cualquier canción era posible si tenías la capacidad intelectual".[2]

Hawkins seguiría grabando otros treinta años después de su éxito inesperado en distintos círculos. En aquella época, se alejaba siempre del campo de acción de las primeras estrellas del jazz. Más adelante apareció en grabaciones con Thelonious Monk, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, John Coltrane, Oscar Peterson, Sonny Rollins, Paul Bley y otros jazzistas de distintas lealtades estilísticas. En sus últimos tiempos, compartió escenario en el festival de jazz de Monterey con el vanguardista Ornette Coleman, experimentó con la bossa nova brasileña y vio cómo aparecían sus fraseos característicos en discos de rock. No se me ocurre ningún otro jazzista de los que grabaron a principios de la década de 1920, cuando Hawk hizo sus primeras pistas, que haya sobrevivido en los tumultuosos años 60 con tanta compostura, y mucho menos medrado en entornos desconocidos. "Tengo un disco tuyo de 1904 tocando el tenor", bromeaba con Hawkins el músico de bebop Sonny Stitt en una de sus últimas giras; un poco exagerado, quizá, pero encajaba en cierto modo.[3] ¿No era Coleman Hawkins el padre del saxofón de jazz? ¿No había escrito él las normas del instrumento? Y allí seguía, adaptándose cómodamente a todos los cambios y giros nuevos de la música.

Como estrategia de audición, sería mejor olvidarse de que a Hawkins se le reconocía como "padre del saxofón". Hay que pensar en él mejor como en el estudiante eterno del instrumento, como el descubridor de un nuevo mundo que nunca dejaría de explorar sus confines más lejanos. Hay que sumirse en las grabaciones de Hawkins en diferentes momentos de su carrera y ver cómo explora, cómo se adapta, cómo aprende constantemente. Para definir el sonido del saxo tenor del jazz, se apoyó en su potencial para los discursos presuntuosos y viriles, pero cuando la ocasión lo justificaba era capaz de convertirlo en el más gentil de los instrumentos, en un acompañamiento melancólico para los amantes. Adquirió prestigio por su talento para las frases largas y elaboradas, pero, si el contexto lo requería, era capaz de cambiar a lamentos de blues o apartes susurrados. Podía ser provocador o tranquilizador, melódico o experimental, anticuado o ultramoderno o encontrar un punto medio constructivo entre los diversos extremos. Cuando el lector entienda este aspecto proteico del talento de Hawkins, se dará cuenta de que influyó no solo en el sonido del jazz, sino también en su disposición receptiva y maleable. De hecho, el papel de Hawkins en este aspecto puede ser tan grande como su impacto en las técnicas de improvisación.

Por dónde empezar con Coleman Hawkins: Empecemos directamente por su grabación de 1939 de "Body and Soul", que han estudiado e imitado varias generaciones de músicos de jazz. Para situar esta canción en su contexto, escuchemos algunas de las primeras grabaciones de Hawkins (por ejemplo, "It's the Talk of the Town" con Fletcher Henderson, de 1933, o "Emaline" con Benny Goodman, del año siguiente). Luego nos podemos centrar en la obra pionera de Hawkins de finales de la década de 1930 y principios de la siguiente, cuando era el saxofonista con mayor influencia en el jazz. La sesión de diciembre de 1943 con Eddie Heywood, Oscar Pettiford y Shelly Manne y su grabación de febrero de 1944 con Dizzy Gillespie merecen destacarse. Su grabación en solitario de "Picasso" (1948) fue un hito en el jazz y demostró que el saxofón

podía funcionar solo, sin acompañamiento. Terminaremos disfrutando de al menos uno o dos de los discos del final de su carrera. Tal vez el lector quiera interesarse por sus proyectos con Ben Webster (1957), Henry "Red" Allen (1957-1958), Red Garland (1959), Duke Ellington (1962) o Sonny Rollins (1963).

DUKE ELLINGTON

Duke Ellington es la figura emblemática que sintetiza, mejor que nadie, los principios rectores de este libro. Si tengo que respaldar mi opinión de que el desarrollo del oído debería ser el fundamento de todo abordaje del jazz, no tendría más que dirigirme al precedente de Ellington. "Sí, soy el mejor oyente del mundo", contó en su autobiografía. Hizo el mismo comentario en otros contextos, reforzando el carácter fundamental de la escucha en la experiencia del jazz, hasta en el proceso creativo que lo sustenta. "Lo único que hago en la música es escuchar", le contó al crítico Ralph Gleason en una entrevista televisiva en 1960. Y añadió: "Escuchar es lo más importante de la música".[4]

No era mera palabrería. Ellington estuvo a la altura de sus palabras y logró un dominio poco común al ponerlas en práctica día tras día. Fue el líder de un grupo comercial y una fuerza mayor en el mundo del jazz desde mediados de la década de 1920 hasta principios de los años 70; tuvo que lidiar con las realidades del negocio musical durante casi toda su vida y lo hizo con destreza y lucimiento extraordinarios. Tenía un gran talento para crear canciones de éxito y fue un motor esencial que convirtió el swing en la música popular de Estados Unidos en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, pero también fue un compositor ambicioso que se negó a restringirse a las expectativas del mercado. También aquí triunfó, con gloria y contra todo pronóstico. Hoy se menciona el nombre de Duke Ellington en las listas de los grandes compositores estadounidenses, brillando junto a Aaron Copland, Charles Ives, George Gershwin, John Philip Sousa y otras figuras ilustres. ¡Como debe ser! Pero su música difiere de la de los demás profundamente.

Casi todas las piezas importantes que compuso Ellington las escribió para exhibir las mejores aptitudes que les oía a los componentes de su orquesta. Su música se convertía casi en una plataforma en la que él gestionaba los recursos humanos, y el resultado final era algo que, simplemente, no se encontraba en ningún otro conjunto de jazz, ni entonces ni ahora.

Billy Strayhorn, el colaborador más estrecho de Ellington, explicó este elemento esencial de su música en una entrevista con Bill Coss: "En la banda de Ellington, uno es más o menos propietario de sus solos hasta que se va. A veces intercambiamos solos, pero en general son demasiado personales para eso. Nunca sustituyes a nadie, te consigues a otro. Cuando tienes a alguien nuevo, le escribes algo nuevo. Es sin duda una de las razones por las que la música es tan particular. Está basada en las peculiaridades de cada uno". Strayhorn podría haber ido más lejos y haber destacado que la concepción de Ellington subía el nivel de dificultad porque tenía que buscar intérpretes con sonidos extremadamente refinados, casi excéntricos. Por ejemplo, ningún grupo dependía más de las sordinas para crear texturas personales en los metales. Cuando se veía forzado a elegir a un miembro para la orquesta (en este conjunto de profesionales casi vitalicios, esto sucedió en contadas ocasiones), a Ellington le importaba poco el virtuosismo y los parámetros técnicos que apreciaban otros directores de orquesta. Prefería contratar a un intérprete con limitaciones técnicas pero que tuviese un timbre característico o una personalidad musical atrayente. Con estos trozos dispares de sonido, Ellington construyó una obra maestra tras otra, creando las composiciones de una forma estrafalaria que no se enseñaba en ningún conservatorio, pero que era extraordinariamente potente cuando se ponía en práctica con tanta sutileza y altura de miras. Y, si se piensa, el estilo de Ellington tiene todo el sentido. ¿Cómo se puede fallar si las notas se ajustan a los puntos fuertes de los intérpretes? Ellington no se jactaba, simplemente explicaba su proceso creativo cuando, al final de su vida, escribió: "Cincuenta años después, aquí estoy: sigo sacando a esos viejos gatos de la cama para escucharlos tocar".[5]

Así que devolvámosle el favor y escuchemos a Duke Ellington con la misma atención y respeto con los que él escuchaba a su banda. Al hacerlo así, ¿qué oímos? Bien, quizá deberíamos empezar con lo que los primeros aficionados al grupo oyeron y elogiaron, esto es, su exotismo y sus peculiares texturas sonoras. La prensa usaba con frecuencia el término "música selvática" para describir el sonido del primer grupo de Ellington. La expresión está llena de connotaciones desafortunadas y haríamos mejor en evitarla, pero los componentes musicales subyacentes de los que salía esa descripción sí merecen atención. Las particularísimas texturas sonoras de Ellington saltan a la vista en las grabaciones de su orquesta, hasta en canciones de la década de 1920 como "East St. Louis Toodle-Oo" y "Black and Tan Fantasy". Desde el primer momento, la música de Ellington sonó misteriosa y seductora, tanto para el oyente casual como para los muy experimentados, y seguiría sonando así a lo largo de toda su carrera. "Bueno –admitió una vez el director y compositor André Previn–, Stan Kenton puede ponerse frente a mil violines y mil metales y hacer un gesto dramático y los arreglistas del estudio pueden asentir con la cabeza y decir 'Ah, sí, esto se hace así'. Pero basta que Duke levante los dedos para que tres metales hagan un sonido y yo no sepa ni qué es".[6]

Puede que la música les sonase primitiva y desinhibida a los fans del grupo en el Cotton Club (un local nocturno elegante para blancos en mitad de Harlem en el que Ellington se encargaba de los números musicales) durante las décadas de 1920 y 1930, pero, al indagar con mayor profundidad en la estructura de las composiciones de Ellington, se topaban con un formalismo casi geométricamente austero que contrastaba de plano con la energía superficial de las interpretaciones. Ningún compositor de su tiempo (ni en la larga historia de la música vernácula afroamericana) ambicionaba más liberarse de las formas prevalentes de canción de doce y treinta y dos compases y explorar las maneras posibles de combinar temas, acordes e interludios dentro del contexto de una grabación de tres minutos (o en ocasiones más larga). Este tema merecería una disertación doctoral, pero si repasamos lo tratado

sobre el "Sepia Panorama" de Ellington en el capítulo III, entenderemos mejor las complejidades formales de la música. Si el lector se tomase el tiempo de estudiar la estructura de unas cincuenta canciones de Ellington y compararlas con otras grabaciones de la misma época, vería una y otra vez su capacidad única de transmitir un sentimiento festivo desinhibido en lo superficial, pero sustentando las dinámicas internas de la música con sobrios cálculos. De hecho, creo que unos cuantos lectores decidirán, después de la degustación inicial de la obra de Ellington, que quieren tener tiempo para abstraerse en ella más profundamente.

Por último, pero no menos importante, hay más razones para escuchar la obra de Duke Ellington además de él mismo. Ningún otro artista mencionado en estas páginas estaba más obsesionado con mostrar las contribuciones características de sus colegas canción tras canción. Empezaba por las mismas composiciones, basadas muchas veces en ideas de los miembros de la orquesta o desarrolladas, en pequeña o gran parte, por el colaborador habitual de Ellington, Billy Strayhorn. Y cuando estas obras aparecían en disco o sobre el escenario, se canalizaba a través de los personajes musicales familiares y entrañables de la orquesta. Amar la música de Ellington es también valorar a estos individuos, por ejemplo, el saxo alto Johnny Hodges, que se unió a la orquesta en 1928 y, a excepción de una breve temporada a principios de la década de 1950, siguió tocando con el conjunto hasta unos días antes de su muerte en 1970. O el saxo barítono Harry Carney, que estuvo cuarenta y cinco años en la orquesta de Ellington. Otros intérpretes estuvieron veinte años o más en la carretera con el Duke. Mucha de la alegría que siento al escuchar esta música viene de la emoción de oír un glissando de Johnny Hodges o de cómo Bubber Miley era capaz de convertir su trompeta en un cuerno de la abundancia con la sola ayuda de un desatascador, prácticamente el mismo utensilio que usamos para el atasco de un desagüe. Hay que prestarles a estos individuos la atención que se merecen. No concentrarse solo en lo que Ellington da, sino también en lo que toma, y asombrarse

de la energía que le infunden sus músicos. Se puede aprender mucho de un intercambio así, y muchas de las lecciones se pueden aplicar más allá del reino de la música.

De hecho, a mis veinte supe de una cara imprevista del legado de Ellington por una fuente inesperada. El primer trabajo que tuve al salir de la universidad fue un puesto en el Boston Consulting Group, una compañía de alto nivel que asesoraba a directivos de empresas de la lista Fortune 500. (Yo no era el único caso musical en nómina: la futura estrella del R&B John Legend también fue consultor de BCG más o menos por la misma época). Aquí descubrí, para mi sorpresa, que la consultoría recomendaba a los clientes a Duke Ellington como fuente de sabiduría empresarial. Si se compara la capacidad ejecutiva de Ellington con la de Benny Goodman, el contraste es sorprendente. Goodman era un perfeccionista que rara vez quedaba satisfecho con los músicos que contrataba y los quemaba con su intensidad, de modo que muchos dejaban el grupo al cabo de una breve temporada. La orquesta de Ellington prosperaba, en contraste, porque su jefe no exigía perfección y, en cambio, construía todo el repertorio del conjunto sobre los puntos fuertes evidentes de su personal. El equipo prosperó y muchos componentes se quedaron en la orquesta durante décadas. Me imagino que esta concepción del liderazgo podría funcionar en cualquier contexto, pero su éxito en el campo del jazz es indiscutible. Ningún conjunto en la historia de la música puede igualar el medio siglo de constante productividad y la enorme maestría de la orquesta de Ellington.[7]

Por dónde empezar con Duke Ellington: la carrera de Duke Ellington se extiende a lo largo de medio siglo y en cada etapa de la evolución de su orquesta produjo música fundamental, aunque admito que mi época favorita es la de finales de la década de 1930 y principios de la década de 1940. Me subyuga no solo la audacia conceptual de las composiciones y los magníficos solos de la orquesta, también el hecho sorprendente de que Duke estuviese en el apogeo de su fama en aquel momento. Consiguió de un modo u otro desarrollar sus ambiciones artísticas mientras producía éxitos

para las gramolas y la radio. Algún lector se quedará boquiabierto con la correlación, pero quizá la comparación más acertada en este caso sea la evolución de los Beatles en la década de 1960, un periodo excepcional de desarrollo en el que cada disco parecía descubrir nuevos horizontes. Por supuesto, los dos grupos son muy diferentes, pero ambos consiguieron romper con las normas y experimentar con formas radicales nuevas de componer canciones, y aun así arrastraron consigo al gran público. En el caso de Ellington, sugiero al lector que empiece con su conjunto de 1940-1941 (a veces llamado Blanton-Webster Band) y luego pruebe con otras cuantas canciones de esa época. Me gusta especialmente la grabación en vivo de Fargo, Dakota del Norte (1940) y recomiendo muchísimo la ambiciosa suite de Ellington *Black, Brown & Beige*, interpretada en el Carnegie Hall en 1943. Hay que escuchar también algunas de las primeras grabaciones de Ellington; por ejemplo, los números con el gran Miley Bubber "Black and Tan Fantasy", "East St. Louis Toodle-oo" y "The Mooche". Admito también mi parcialidad por el álbum de 1950 *Masterpieces by Ellington*, su poema tonal *Harlem* de 1951 y *Piano Reflections* de 1953. Si el lector está dispuesto a más, puede escuchar la grabación en directo en Newport (1956), *A Concert of Sacred Music* (1966) y las últimas suites, como *Such Sweet Thunder* (inspirada en Shakespeare) o *Far East Suite*.

BILLIE HOLIDAY

Hemos llegado a Billie Holiday, que obligará al lector a dejar de lado esa mentalidad analítica que sirve de guía en la "apreciación" (qué palabra tan triste; tal vez los profesores de apreciación musical deberían sustituirla por una menos tibia) de tantos otros artistas. Quizá algún día tendremos herramientas matemáticas que deconstruyan los matices microtonales y la libertad rítmica de su forma de cantar. Debe de haber algún tipo de ciencia detrás de los logros de Billie Holiday. No lo dudo, pero, por el momento, nos conviene más acercarnos a su música por su valor emocional.

De hecho, el oyente inexperto puede hasta tener ventaja sobre los académicos cualificados. A la hora de analizar a Billie Holiday, no hay sustitución de acordes que admirar, ni frases intricadas atestadas de artimañas cromáticas, modulaciones sorprendentes o pirotecnias en el registro agudo. No me atrevería a decir que Holiday no sea una virtuosa. Lo es, pero de una clase diferente, más cualitativa y psicológica y para nada ostentosa. La veo más como alguien capaz de diagnosticar almas, alguien cuya música intenta llegar hasta esas vulnerabilidades y riesgos emocionales que muchos evitamos o reprimimos activamente.

Quiero centrarme en su estilo musical más que en su biografía, pero la misma Holiday nos invita a ver lo íntimamente que están conectados ambos, al menos en su caso. Su autobiografía de 1956 *Lady Sings the Blues*, escrita con la ayuda de William Dufty, fueron las primeras memorias íntimas del jazz. Ahora son comunes las confesiones públicas, pero los artistas comerciales no compartían *este* tipo de detalles antes, en la era Eisenhower. Este es el comienzo, para que el lector se haga una idea: "Mamá y papá eran un par de críos cuando se casaron. Él tenía dieciocho años, ella dieciséis y yo tres". Holiday prosigue hablando de malos tratos, adicción, prostitución y demás tribulaciones, pero también refiere la historia de su escalada a la fama en la década de 1930, cuando era una de las cantantes de jazz más admiradas. No estoy muy convencido de que las penurias la hicieran mejor vocalista, pero no dudo de que la disposición de Holiday a revelarlas públicamente, sin el menor matiz de autocompasión, nos da una idea de la clave de su maestría. Hacía algo similar, exponerse sin pudor, cada vez que subía al escenario o grababa en el estudio.[8]

También en este caso el oyente debe corresponder del mismo modo. Holiday nos invita a cada uno a una relación personal. Esta no es una alegación vana ni la típica hipérbole de crítico. Desde un punto de vista histórico preciso, Billie Holiday representa la culminación de una serie de cambios que convirtieron la canción popular estadounidense en una búsqueda de intimidad y contacto personal con el intérprete. Empezó con una innovación tecnológica,

la implantación de micrófonos y amplificación eléctrica en la música popular de la década de 1920. Por primera vez, los vocalistas ya no tenían que bramar y gritar para llegar a las últimas filas; por el contrario, podían adoptar una actitud conversacional o incluso arrullarle y susurrarle al público. Bing Crosby y los *crooners* de la Era del Jazz entendieron el potencial nuevo de esta tecnología y respondieron creando una manera diferente de cantar. Pero Billie Holiday terminó la tarea que habían empezado aquellos pioneros. Demostró mejor que ningún otro cantante de su tiempo que un intérprete de jazz podía despojarse de todas las florituras y manierismos del animador de orquesta y crear la ilusión de un vínculo directo con el oyente.

Mi consejo no podría ser más sencillo: para escuchar a Billie Holiday, hay que estar abierto a esa conexión. Luego se puede empezar a analizar, si se quiere, pero la mayoría del análisis se centrará probablemente en la manera en que Holiday subvierte las mañas y poses efusivas de los cantantes al estilo de *American Idol*. Sí, Billie Holiday fue un genio de su oficio y lo que creó involucraba destrezas técnicas, pero, en el momento de la creación, también precisaba de aplomo y seguridad en sí misma para exponerse tan intensamente ante su público. Una honestidad así no se queda desfasada como los artificios musicales y las modas pasajeras, así que no hay que sorprenderse si esta cantante de una época distante nos impacta con más inmediatez que las estrellas del pop encumbradas de hoy.

Por dónde empezar con Billie Holiday: las grabaciones de Holiday de finales de la década de 1930 y principios de la década de 1940, en especial las canciones que hizo con el saxofonista Lester Young, son una audición fundamental, y no solo para los aficionados al jazz. Si se quiere comprender la evolución de los estilos vocales modernos de cualquier clase o el desarrollo de la música estadounidense del siglo xx, hay que enzarzarse con estas interpretaciones. Se puede empezar con "All of Me", "I Can't Get Started" y "Mean to Me", pero hay que interesarse por todas las

grabaciones de esta época, incluso las tomas alternativas (en un primer momento no se publicaron, pero ahora están disponibles y merece la pena buscarlas). Al final de este periodo, Holiday ya estaba redefiniendo su arte, de manera más evidente en la grabación "Strange Fruit", que aborda con valentía el tema de la violencia racial y los linchamientos en un disco comercial. Habría que escuchar su grabación de 1939 y probar también con algunas de las baladas que se convirtieron en su marca de serie en la década de 1940, como "Lover Man" y "Good Morning Heartache". La voz de Holiday se había deteriorado en la década de 1950, pero hasta sus últimas grabaciones son fascinantes y conmovedoras; por ejemplo, las canciones que grabó para el productor Norman Granz en 1956 y 1957. Terminaremos la excursión viendo en YouTube el vídeo de su interpretación en televisión de "Fine and Mellow" para la CBS en 1957, que es mi filmación de jazz favorita.

CHARLIE PARKER

Charlie Parker ocupa un lugar especial en mi propio desarrollo como músico y oyente musical. En mis años de formación, me empapé de sus grabaciones con el fervor de un acólito que quiere ser admitido en una secta secreta. He escuchado sus grabaciones a todo trapo y luego a la mitad de la velocidad. Rastreé grabaciones piratas y las comparé con las de estudio. Estudié las transcripciones en partitura, tomando notas al margen. He examinado las formas en las que crea tensión y la inserta en sus fraseos elaborados e intenté formular las reglas implícitas en sus técnicas.

Pero esta es la parte más extraña de la historia: nunca quise imitar el estilo de Parker. Me consideraba a mí mismo miembro de una generación posterior de músicos de jazz. Parker había muerto antes de que yo naciera y los fundamentos de mi propia concepción del jazz provenían de unas corrientes musicales que surgieron un cuarto de siglo después de que se publicasen por primera vez sus grabaciones seminales de bebop. Aun así, reconocí en las improvisaciones de Parker una perfección que merecía todo el

aprecio del mundo. Quizá "reverencia" no sea una palabra demasiado exagerada para usarla aquí. Probablemente el único otro artista que me ha inspirado a un nivel similar es Johann Sebastian Bach y, en ambos casos, la época y el estilo de la música parecían ser irrelevantes. Me sentía atraído por el ideal casi platónico de precisión matemática unido a la intensidad emocional de la obra de estos artistas. Conocer lo que les motivaba me sirvió como una especie de gimnasia de calentamiento musical que, esperaba, me desarrollaría la mente, el oído y (por último) los dedos, aunque mis propias predilecciones estilísticas me llevaron por caminos muy diferentes.

Parker incidió en muchos otros de esta misma manera, especialmente mientras estuvo vivo. Maduró en Kansas City cuando era el epicentro de un nuevo estilo de blues jazz caracterizado por un swing relajado y un compás simplificado de 4/4. Parker dominaba aquel lenguaje, pero para la época en la que empezó a llamar la atención en las jam sessions de Harlem al principio de la década de 1940, le había añadido a su arsenal un montón de técnicas originales, que destacaban por su peso intelectual y su virtuosismo expresivo. Muchas de las innovaciones del incipiente sonido bebop salieron directamente de la campana de su instrumento y, aunque el nuevo estilo nunca igualó la popularidad generalizada de las grandes orquestas de la Era del Swing, los músicos tomaron nota. Pocos de los intérpretes más antiguos se pudieron adaptar a las exigencias del nuevo lenguaje, pero los músicos jóvenes, más atrevidos, adoptaron el bebop como sonido revolucionario de su generación y a Parker como su *generalísimo*.

A posteriori y a mi manera azarosa, me identifiqué con aquellos acólitos, pero dándome cuenta de que mi lealtad nunca podría equipararse a la del más dedicado, por ejemplo Dean Benedetti, para quien el término *seguidor* es más que solo una metáfora. Persiguió literalmente a Parker de concierto en concierto, con una grabadora portátil para recoger las improvisaciones sueltas de su mentor y maestro. (Siguió a Parker también en aspectos menos saludables y sucumbió a la misma adicción, la heroína, que le llevó a

la muerte a los treinta y cuatro años y seis meses, la edad exacta a la que murió Parker). Yo nunca podría llegar a ese grado de sublimación propia a través de otro músico, aunque entiendo perfectamente que la maestría seductora de Parker podría inducir a algunos a una especie de apostolado incondicional.

¿Cómo hay que encarar el conjunto de su obra? Asumo que el lector no dispone de años que dedicar al aprendizaje, como hizo Dean Benedetti, y los entresijos de la música de Parker pueden ser difíciles de desentrañar; no, no el virtuosismo, que embestirá e impresionará hasta al oyente más normal, pero en el centro de su visión artística hay algo más que velocidad absoluta y esa pirotecnia superficial quizá hace que sea más difícil comprender muchas de las innovaciones de su música. Pero tengo una solución para esto, un enfoque para los foráneos que sé que funciona con los neófitos del bebop. Es, estoy convencido, la forma más rápida de meterse en el jazz moderno.

Quiero que el lector cante siguiendo la música.

Ya oigo las quejas entre dientes. Algunos lectores insistirán en que no tienen oído musical y no saben cantar. Muy bien, pueden tararear o silbar o soplar o lo que sea. Lo único que hay que intentar es asimilar lo que Parker esté tocando en la trompeta, aunque sean solo unos cuantos compases, y sumarse aportando nuestra versión aproximada. Podemos empezar con las cosas más sencillas. Concentrémonos en la melodía, no en los solos improvisados (luego pasaremos a ellos, si nos animamos). La melodía de "Now's the Time", un blues de doce compases, no es demasiado abrumadora. "Billie's Bounce" es un poco más difícil, pero sigue estando al alcance de un principiante. Si escuchamos la melodía media docena de veces, deberíamos poder empezar a "interpretarla" con Parker. "Moose the Mooche" y "Blues for Alice" serán más complicadas y "Confirmation" más aún, pero cuando empecemos a vocalizarlas, nos veremos inmersos en la esencia del sonido bebop. *Sentiremos* la estructura rítmica de los fraseos; asimilaremos los cromatismos y las cadencias aunque no tengamos nociones de las normas técnicas que los fundamentan. Esto nos dará una idea profunda de la

contribución que hizo Parker al vocabulario del jazz. He visto cómo les pasaba esto a mis estudiantes y sé cómo funciona.

Seguramente el lector también se sorprenderá por lo mucho que disfruta de esta forma de acercarse a la música (y funciona con otros artistas, no solo con Charlie Parker). Me parece muy gratificante vocalizar a dúo una gran interpretación de jazz e imagino que al lector le pasará lo mismo. Aunque nos atasquemos o nos vayamos de tono, adquiriremos unas perspectivas de la música que son mucho más difíciles de conseguir con una audición callada y pasiva.

Antes de terminar con Charlie Parker, quisiera ofrecer unas cuantas sugerencias más sobre cómo acercarse a su música. Es tan fácil perderse en las estructuras laberínticas de su virtuosismo bebop que se pueden pasar por alto los elementos menos extrovertidos de su forma de tocar. Parker fue un intérprete incomparable de baladas, tan dotado para las piezas muy lentas como para los ritmos desfasados por los que era más famoso. De hecho, tocó temas más conocidos como "Embraceable You" y "Don't Blame Me" a un ritmo más lento que ninguno de sus colegas y contribuyó a afianzar ese planteamiento tranquilo de esta clase de canciones que ahora está tan difundido entre los improvisadores. Escuchémoslas y disfrutemos de la capacidad de Parker para infundir un romanticismo profundo en su elaborada fraseología. No fue solo un vanguardista calculador, empecinado en la revolución; también consolidó todo lo que le había precedido en la tradición del jazz. Por esta misma razón, el lector debería interesarse en particular por sus interpretaciones de blues, en las que puede oír lo profundo que llegan sus raíces; su grabación de 1948 de "Parker's Mood" para el sello Savoy figura entre las mejores pistas de blues de la música del siglo xx, pero hay otros cuantos ejemplos buenos en el conjunto de su obra.

Por dónde empezar con Charlie Parker: Empecemos centrándonos en las grabaciones de Parker de 1945 a 1948. Este periodo extraordinario abarca sus grabaciones estelares de febrero y mayo de 1945 con Dizzy Gillespie, sus pistas fundamentales para el

sello Savoy y las grabaciones para Dial que tanta influencia ejercieron. También hizo unas cuantas grabaciones en vivo a lo largo de estos años y, aunque muchas adolecen de una calidad de sonido mediocre (o a veces pésima), las mejores hay que oírlas. Destacaría la grabación en el Town Hall de junio de 1945 y los conciertos Jazz at the Philharmonic de 1946. También hay que escuchar las últimas grabaciones de Parker, disponibles ahora en el sello Verve. Sus famosas canciones con orquesta de cuerda podrían haber sido mucho mejores con arreglos menos empalagosos, pero siguen siendo puntos de referencia importantes de la historia del jazz moderno. (La favorita personal de Parker era su versión con cuerdas de 1949 de "Just Friends"). También recomiendo su sesión de 1950 con Dizzy Gillespie y Thelonious Monk y su cita de enero de 1951 con Miles Davis. Se pueden pasar muchas horas provechosas escuchando sus últimas grabaciones en vivo, pero la mejor de ellas es la de mayo de 1953 en el Massey Hall, que ha sido descrita a veces como el "mejor concierto de jazz de la historia"; aunque me asusta un pronunciamiento tan tajante, está claro que es de escucha obligada para cualquier aficionado serio al jazz.

THELONIOUS MONK

En los debates sobre el surgimiento del bebop, el pianista Thelonious Monk suele aparecer en las listas como uno de los innovadores principales. Por tanto, podríamos concluir que su estilo musical era más o menos similar al de Charlie Parker, quizá hasta que se basaban en los mismos fraseos y ritmos, quizá incluso que tocaban las mismas melodías o que compartían a menudo el mismo escenario. Pero las listas suelen ser engañosas, especialmente en el caso de Thelonious Monk, que se escucha mejor en sus propios términos, más que como miembro de un movimiento artístico.

Monk presidió sin duda el nacimiento del bop e influyó en su evolución, pero su música es incluso más sorprendente por la manera en la que subvertía las fórmulas de la época. Rara vez tocaba a los ritmos ultrarrápidos asociados al bebop. Sus solos

apenas contenían aquellos punteos y cadencias habituales de sus contemporáneos. En vez de las improvisaciones bizantinas que fluían libremente de sus compañeros modernistas, Monk construía sus solos sobre texturas armónicas nítidas, disyunciones rítmicas y un montón de recursos melódicos de su propia invención. Y en cuanto al repertorio, prefería por lo general tocar sus propias composiciones, mientras que sus pares preferían lo contrario. (Esto cambiaría con el tiempo, muchas de sus piezas lograron ser aceptadas como estándares de jazz, pero la conversión de la música de Monk en clásicos tuvo lugar, en su mayor parte, después de su muerte en 1982). En definitiva, es posible que los medios del espectáculo apodaran a Thelonious Monk el "sumo sacerdote del bop", pero durante muchos años pareció que su ministerio solo tenía un creyente verdadero, él mismo, mientras muy pocos llegaban a entender los peculiares mandamientos excéntricos de su secta.

Puede que el lector haya oído que la música de Monk es difícil, y quizá la descripción que he hecho hasta ahora contribuya a dar esa impresión. No negaré que su estilo sí que presenta dificultades para otros intérpretes que quieran imitarlo, entre otras cosas porque quizá tengan que desaprender técnicas a las que se han atenido en otros entornos del jazz, pero para el oyente que llega dispuesto a escuchar, el caso es muy diferente. Muchas de sus melodías se pueden tararear y unas cuantas tienen una simplicidad casi infantil que no difiere del todo de la de una nana, aunque por lo general con algún elemento añadido sorprendente o descentrado. Y pocos jazzistas de cualquier época son tan fáciles de identificar como Monk, cuyas tendencias estilísticas asaltan al oyente en casi cada nota que toca. Solo con escuchar algunas canciones tenemos la impresión de que podríamos identificar a Monk con los ojos vendados. Sigamos escuchando unas cuantas horas más y el oído empezará a reajustar sus prejuicios a las dimensiones del mundo musical de Thelonious. Oiremos en sus interpretaciones el humor, la cualidad conversacional en sus frases e interjecciones y la sensación de disfrute de la creación musical que impregna su obra.

Quiero enfatizar este último punto. La creatividad espontánea es un elemento esencial del jazz. Los momentos más memorables en mis muchos años de escuchar jazz han sucedido cuando una especie de comunicación telepática de esa espontaneidad ha saltado del escenario al público. En un cierto momento de la música, todo el mundo siente la vibración. El solista (o quizá incluso todo el grupo) ha conectado con una energía especial; una chispa casi divina de inspiración ha elevado la música a un nivel nuevo. A veces pasa algo distinto esa noche, algo que no ha pasado nunca antes. Puede que hasta mires a los ojos a otros oyentes (¿sientes lo mismo que yo?) y ellos te miren a ti con la misma expresión. Pero esto ocurre solo cuando los propios músicos se han salido de lo formulado o de lo convencional, han entrado en lo que el psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi llama *estado de flujo*,[9] quizá con osadía o, mejor todavía, con una especie de pureza inocente, una confianza gozosa en que nuevos continentes enteros aguardan ser explorados. Monk me da esa sensación, incluso solo con escuchar un disco. Parece completamente abierto, sin prejuicios ni preconceptos, a todas las posibilidades de la música. Trabaja en una especie de flujo constante en el que las puertas áureas, cerradas para otros, se abren mágicamente con el más mínimo de sus gestos, y hasta los que solo escuchan pueden sentirlo si ajustan su longitud de onda a la de él.

Hay que notar también la economía de medios de Monk a lo largo de todo el proceso. A veces me imagino un taxímetro unido al instrumento de cada músico, contando cada nota que pasa, midiendo quién puede decir más con menos desembolso de tonos. Monk ganaría esa competición. Nos lleva a la otra punta de la ciudad a cambio de unas pocas monedas. No hay gestos desperdiciados; hasta las pausas y las dudas son parte esencial del producto final. Hay grandeza en las omisiones que impregnan la música de Monk. Más que ningún otro artista del jazz, Monk nos enseña que el estilo es como un velero: los que avanzan más suelen ser los más implacables a la hora de arrojar el exceso de equipaje por la borda. Hasta los oyentes novatos lo pueden oír, pero este es un aspecto de

la concepción de la música de Monk que podrán apreciar mejor después de comparar su obra con la de sus compañeros. El jazz es una forma artística prolija y sus logros más sobresalientes casi siempre tienen algo de excesivo. Monk no solo se resistió a esta tendencia, sino que la anuló. Sigue siendo un placer oírlo y resulta tan subversivo ahora como lo fue en la década de 1940.

Por dónde empezar con Thelonious Monk: Podemos empezar a examinar la música de Monk por sus grabaciones de finales de la década de 1950 para el sello Riverside. En ellas se incluyen sus composiciones más conocidas en un amplio abanico de opciones: con sus grupos de trabajo, con artistas invitados y como pianista solista. Es difícil elegir entre estos tesoros, pero me gustan en especial sus proyectos en solitario *(Thelonious Himself* y *Thelonious Alone in San Francisco)*, sus grabaciones con John Coltrane y su álbum *Brilliant Corners* con Sonny Rollins. Para tener una experiencia sonora más profunda, podemos compararlas con las primeras grabaciones de Monk de muchas de esas mismas composiciones para Blue Note. Las últimas grabaciones de Monk para Columbia contenían menos sorpresas en el repertorio y los acompañantes, pero hay muchas canciones extraordinarias, por ejemplo, en *Criss-Cross* (1963) y en *It's Monk's Time* (1964).

MILES DAVIS

Me gustaría presentar a este individuo con uno de esos clichés a los que suelen recurrir tanto los maestros de ceremonias, algo en consonancia con las expresiones "Sus logros hablan por sí solos" o "He aquí un hombre que no necesita presentación". La alternativa es intentar hacer un breve sumario de una carrera que se resiste al sumario breve. Davis reinventaba constantemente su personaje musical y, para cuando la mayoría de sus admiradores había descifrado lo que estaba haciendo, él ya estaba haciendo algo distinto. Sus primeras grabaciones lo muestran tocando bebop junto a Charlie Parker, y al final de su carrera andaba internándose con

audacia en el hip-hop. Entremedias, ejerció de exponente principal del cool jazz, inventó el jazz modal, volvió a definir el sonido de la big band y contribuyó a iniciar la revolución del jazz-rock. Si el siglo xx fue la era más inquieta de la historia de la música, Miles Davis fue su figura emblemática. Empeñado en llegar al futuro antes que nadie, Davis parecía dispuesto a renunciar a todo durante el proceso, hasta al público y a las expectativas inspiradas por sus obras icónicas.

Quizá deberíamos acercarnos a Miles Davis de la forma en la que nos enfrentaríamos a un pintor como Pablo Picasso, que tuvo su "periodo azul" y su "periodo rosa" y otras coyunturas de reinvención estilística.* Sin embargo, me dan ganas de sugerir justo lo contrario. En vez de intentar escuchar las disyunciones radicales en la obra de Davis, hay que asombrarse de la continuidad extraordinaria, de las virtudes nucleares que surgen en todos los estadios de esta evolución musical sin precedentes. A decir verdad, Miles Davis fue un artista muy poco flexible o transigente y, aunque parecía adaptarse a los estilos y gustos cambiantes, nunca renunció a sus convicciones. El punto de partida para valorar al señor Davis es entender cuáles fueron estas convicciones y cómo conformaron casi todos los proyectos que emprendió.

Creo que el momento decisivo de la carrera de Davis llegó a final de la década de 1940, cuando abandonó todos sus intentos de equiparar el virtuosismo ostentoso de Dizzy Gillespie y de los demás líderes del bebop. Este habría sido un gesto valiente en cualquier circunstancia de la historia de la música, pero lo era más en mitad de la revolución del jazz moderno, cuando se apreciaban tanto la velocidad y las travesuras de altos vuelos. Y para un trompetista con credenciales sin demostrar como Davis (de quien muchos pensaban que no estaba listo para el desafío cuando Charlie Parker lo contrató, y que no era ni mucho menos una estrella cuando se estableció por su cuenta como cabeza de grupo), esta renuncia a la pirotecnia vistosa podría interpretarse fácilmente como una debilidad, como si aceptara ser un segundón. Sin embargo, a lo largo de los años siguientes, Davis pulió un conjunto de otros

talentos que enaltecerían su música el resto de su carrera. Al principio sorprendieron al mundo del jazz, sobre todo en el festival de jazz de Newport de 1955, donde la versión de Davis de "'Round Midnight" fascinó al público y le ayudó a conseguir un contrato con Columbia Records. Pero pronto quedó claro para quien tuviera oídos que aquel momento de gloria no había sido una casualidad. En otras palabras, había algunas cosas que Miles Davis hacía mejor que nadie y lo conseguía con tanta pericia consumada que de sus fases transitorias surgirían movimientos artísticos enteros.

Todo empezó con lo que otros podrían llamar el instinto infalible de Davis para la improvisación melódica y, aunque yo no discrepo con esa descripción, no le hace justicia a lo que aportaba al escenario. Dicho de otra forma: Davis se las arreglaba de alguna manera para que todo sonara melódico, hasta una frase corta, picada o una sola nota o (en el caso más extremo) un error del instrumento. Sí: por extraño que parezca, hasta los errores de Davis me suenan bien. Su manera de darle forma a la frase o de añadir matices de textura a un timbre, o de alterarlo con una sordina o ajustando los matices dinámicos, transmite una cualidad humana cautivadora y un sentido de la personalidad a cada línea melódica. Esto ya se podía decir en 1955 y 1965 y 1975 y se pudo decir siempre, hasta el final de su carrera.

Estas virtudes sobresalían en especial en las canciones lentas, y Davis podría haber construido sin dificultad toda su carrera sobre su habilidad para interpretar baladas románticas.* Pero esas mismas cualidades también se plasmaban en su visión estética sobre las melodías vivaces a medio tiempo y las piezas enérgicas a toda velocidad. Por muy rápido que el grupo se lanzara, Davis nunca sonaba apresurado o precipitado. Incluso en esos discos de mediados de los 60 en los que la sección rítmica (el pianista Herbie Hancock, el contrabajista Ron Carter y el batería Tony Williams) destrozaba el equivalente en el jazz del continuo espacio-tiempo alrededor de la trompeta de su jefe de mediana edad, todos con un nivel de energía digno de un cohete Saturn v, Davis está sereno y al mando, cada frase que sale de su instrumento impone su propia

gravedad en la actuación. Sí, esto es lo que hay que escuchar, tanto para admirar como para disfrutar, en prácticamente todas las grabaciones de Davis de cada periodo de su carrera a partir de la década de 1940.

Pero no hay que perderse otro valor central, evidente en toda la obra de Davis, un valor fácil de pasar por alto, a pesar de la importancia que tuvo para su éxito artístico. A Miles se le conocía como un individualista feroz y un líder exigente, e innumerables anécdotas atestiguan su personalidad irritable, aunque la evidencia de su producción musical cuente algo muy diferente. Ningún músico de su generación hizo mejor trabajo que él fundiéndose con el resto del grupo, creando expresiones integrales coherentes que amalgamaban las contribuciones de todos los componentes del conjunto, muchos de ellos tan asertivos y expresivos como su jefe. Esto ya se podía oír en sus grabaciones de *Birth of the Cool* de 1949 y 1950, pero es igual de evidente en todas las demás fases de su evolución, del bebop al hip-hop, ya sea en *Kind of Blue* o en *Bitches Brew* o en cualquiera de sus otras obras maestras. Los cronistas reconocieron indefectiblemente que Davis se rodeó siempre de músicos de primera fila y se ganó la reputación de ser un cazatalentos formidable, pero rara vez mencionaron el maravilloso karma de estos conjuntos. Todavía no estoy seguro de cómo lo consiguió, pero de alguna manera creó temas coherentes que eran superiores a los talentos individuales (enormes, debo añadir) que le rodeaban; aunque a todos los componentes se les permitía brillar y aportar su toque personal, ninguno más grandioso que el del propio Miles. Debió de tratarse de un tremendo acto de malabarismo, que habrá requerido cuidado y apoyo constantes (o quizá insultos y amenazas, ¿quién sabe?) del eminente señor Davis. En cualquier caso, los gloriosos resultados finales sobreviven para deleite nuestro.

Así que, por supuesto, el lector debería saborear las muchas posibilidades de la carrera de Miles Davis, una progresión que se podría resumir con una referencia al título de un famoso disco suyo: *Seven Steps to Heaven.* Hay que asombrarse ante su capacidad para pasar del bebop al cool, la música impresionista para big band, la

música modal, el hard bop, la fusión, el funk, y no solo para adaptarse sino, de hecho, para situarse al frente de cada movimiento. Hay que fijarse en la reinvención formidable que hizo Davis de la trompeta de jazz más o menos cada cinco años, y en cómo nunca le faltaron enfoques nuevos ni iniciativas audaces. Pero no hay que perder de vista la unidad de propósito que engloba cada una de estas etapas divinas o la fuerza de una personalidad que era capaz de hacer concordar cualquier estilo musical nuevo con su visión personal.

Por dónde empezar con Miles Davis: De verdad que detesto tener que elegir en este caso. Casi todo lo que grabó Davis entre 1955 y 1970 me vuelve loco, e incluso fuera de ese periodo encuentro muchas joyas. ¿Qué hago? Voy a escurrir el bulto y seguir la corriente, recomendando *Kind of Blue* (1959) que, de alguna forma, se ha convertido en el disco definitivo de jazz moderno, consagrado por los analistas. No estoy seguro de poder defender esa afirmación, pero el proyecto es una obra maestra desde cualquier punto de vista. También hay que escuchar algunas de las colaboraciones de Davis con el arreglista Gil Evans, como mínimo *Miles Ahead* (1957), *Sketches of Spain* (1960) y las primeras grabaciones de *Birth of the Cool* (1949-1950). Luego hay que pasar a su grupo de mediados de la década de 1960. *E.S.P.* (1965) y *Miles Smiles* (1967) son ejemplos sobresalientes, pero también se podría echar un ojo a las actuaciones en directo de esta época, como *In Europe* (1964) o las canciones grabadas en el Plugged Nickel en 1965, donde el combo de Davis ofreció sus intrépidas reinterpretaciones del repertorio estándar del jazz. Del periodo jazz-rock, *Bitches Brew* (1970) es de escucha obligatoria, claro que también *Jack Johnson* (1971) y *On the Corner* (1972). De postre, escucharemos las versiones de Michael Jackson ("Human Nature") y Cyndi Lauper ("Time After Time") que hizo al final de su carrera.

JOHN COLTRANE

Durante un periodo de unos cuarenta años, los aficionados al jazz vivieron en la Era de los Héroes. Cada pocos años surgía una figura imponente, un macho alfa (las mujeres al parecer quedaban excluidas de la competición por esa jefatura) que redefinía las reglas de la improvisación y establecía el espíritu de la época, metal en mano. Louis Armstrong empezó el desfile; su introducción de trompeta a "West End Blues" de 1928 casi suena a fanfarria para la llegada del héroe al escenario. Otras figuras triunfales posteriores, de Coleman Hawkins a Charlie Parker y Miles Davis, reforzaron la expectativa del público de que aquella dinastía patriarcal seguiría para siempre.

Sin embargo, aquello se esfumó. No es que nos falten héroes del jazz hoy. Nos enfrentamos a la situación opuesta: tenemos demasiados. La diversidad y el pluralismo de la escena del jazz, cosas buenas en su mayoría, hacen muy difícil que un solo artista defina una era o marque el tono de su época. Creo que el jazz sería mucho más popular si los críticos pudiesen nombrar solo a uno, un talismán susurrado para el hipster, como plato fuerte y puerta de entrada a la escena del jazz. "Echadle un vistazo a [insertar el nombre del héroe] y seréis uno de los viejos gatos del jazz". Ay, no funciona así. Ya no.

John Coltrane fue el último de estos héroes superiores. En los años anteriores a 1967, cuando murió de cáncer con tan solo cuarenta años, los aficionados al jazz de vanguardia aguardaban cada uno de sus discos como si fuesen una postal del futuro que señalaría el comienzo de la siguiente novedad. Coltrane portaba el manto de estas expectativas con un raro nivel de humildad, prestándole menos atención a los elogios y más a su propia búsqueda de perfeccionamiento y progreso personal. Aprendió de los mejores mientras pudo (desarrolló su talento durante la década de 1950 en las bandas de Dizzy Gillespie, Thelonious Monk y Miles Davis) y poco a poco atrajo elogios como gran estrella por derecho propio. Cuando se encontró en primera línea del jazz, siguió practicando, estudiando y evolucionando. A principios de los 60, un contingente creciente de fans y críticos encomió a Coltrane como el

último campeón de los pesos pesados del jazz, el líder de lo más reciente y nuevo de la música, pero él estaba demasiado concentrado en mejorar como para regodearse en la gloria.

Esto afecta a cómo escuchamos la música de Coltrane. Aunque al público le tiente tratar cualquier obra de una figura tan icónica como una obra maestra terminada, creo que el mismo Coltrane querría que considerásemos su música como una búsqueda, como una labor inacabada. Era un investigador, tanto en su vida personal como en su música, y dudo de que su objetivo fuera regalarle a la posteridad un museo de discursos musicales completamente terminados. Durante la última década de su vida, intentó hacer casi todo lo que se puede hacer con un saxofón, dentro y fuera de los acordes, dentro y fuera del marco de la música occidental, junto a músicos de la vieja escuela y junto a los intérpretes más vanguardistas que pudo encontrar. John Coltrane entendió tanto el potencial como los riesgos de semejante incursión implacable en lo desconocido y hasta él debió de sentir a veces que estaba llegando al límite (en una grabación en vivo en la Temple University al final de su carrera lo vemos dejar el saxo, golpearse el pecho y vocalizar un canto ritual inspirado en sus propias creencias). Parte de su obra es accesible y fácil de disfrutar, hasta para los novatos, pero otra parte nos obliga a abandonar nuestra zona de confort como oyentes. Sin embargo, todo formaba parte de su búsqueda y la mentalidad que hay adoptar debe ser diferente a las actitudes casuales que nos inculca nuestra sociedad actual orientada al entretenimiento. Hay que escuchar a Coltrane como si nos fuéramos a un retiro espiritual o a una purificación de cinco días. Hay que intentar, en la medida en que se pueda, encarar su música con la misma actitud de apertura y descubrimiento con la que la creó el artista.

Con esta actitud abierta como punto de partida, se pueden aplicar una serie de estrategias de audición al conjunto de la obra de Coltrane. Los interesados en los entresijos de la música encontrarán una oferta inagotable de técnicas que invitan al análisis. Se podría escribir una disertación sobre una sola faceta, por ejemplo, sus conceptos armónicos multitonales (que los jazzistas a veces llaman

simplemente "cambios de Coltrane") o sus escalas modales. Pero incluso sin el más mínimo conocimiento de esos temas se puede disfrutar del virtuosismo, de la velocidad endiablada de la ejecución que el crítico Ira Gitler llamaba la "sábana de sonido". Sin embargo, también podemos buscar lo opuesto igual de fácilmente, sublimación más que teatralidad. De hecho, el conjunto de la obra de Coltrane muestra (como el artista mismo) un nivel sorprendente de autocontrol, una voluntad de ahogar el ego dentro de algo mayor, ya sea mediante la colaboración con un maestro del pasado (escuchemos su proyecto con Duke Ellington y disfrutemos del intercambio intergeneracional) o la evocación de un estado casi místico, celebrado en discos como *A Love Supreme* y *Om*. (Este último incluye textos cantados del *Bhagavad Gita* y del *Libro tibetano de los muertos*).

O se puede ir más lejos e intentar participar de la transcendencia. No suelo recurrir a grabaciones de jazz para meditar, pero no dudo de que la obra de Coltrane puede enfocarse de esa forma. Incluso publicó un álbum titulado *Meditations*, aunque ese disco en particular seguramente ponga en cuestión los prejuicios sobre la música contemplativa. O se pueden desechar la metafísica y la musicología y simplemente disfrutar de Coltrane como fantástico saxo solista, quizá el mejor de todos, un maestro de la improvisación que podía meterse en una batalla de instrumentos contra Sonny Rollins o Eric Dolphy e igualar a los mejores intérpretes nota a nota, frase a frase. Lo mejor es hacer todo lo anterior. Coltrane merece flexibilidad y respeto y nos recompensará a su vez por nuestra apertura de miras.

Por dónde empezar con John Coltrane: A primera vista, Coltrane puede parecer más fácil de entender que, digamos, Miles Davis. Después de todo, lo mejor de la obra Coltrane abarca más o menos una década. Pero concentró tanta actividad musical en ese corto periodo que el novicio se enfrenta a más de cincuenta discos entre los que elegir, todos admirados y aclamados por sus seguidores. Así que simplificaré sin compasión el proceso para el

lector y sugeriré dos álbumes de cada periodo. Del primer John Coltrane, cuando todavía conservaba sólidos vínculos con la tradición del hard bop, recomendaría *Blue Train* y *Giant Steps*, ambos grabados a finales de la década de 1950. De los experimentos modales de Coltrane en los 60, recomiendo *My Favorite Things* y *A Love Supreme*. De su breve pero inspirado periodo de romanticismo taciturno, *Ballads* y *John Coltrane and Johnny Hartman*. De la incursión final de Coltrane en el free jazz, *Ascension* y *Meditations*. Hay que empezar con la faceta que más se corresponda con nuestros gustos personales, pero luego hay que salir de la zona de confort auditiva.

ORNETTE COLEMAN

He sugerido repetidas veces en estas páginas que la manera de apreciar mejor el jazz es mediante el oído (entrenándolo y desarrollándolo) y no mediante conceptos asimilados y opiniones heredadas. O, dicho de otra forma, los críticos deberían tener como objetivo que su propio papel fuese superfluo. Esto sucede cuando unos oyentes bien informados son capaces de oír lo que pasa en cualquier interpretación y sacar sus propias conclusiones. Los intensos rumores que rodearon el ascenso a la fama del saxofonista Ornette Coleman, que generó gran controversia en el mundo del jazz a finales de la década de 1950 como líder de la vanguardia, son un buen ejemplo. A pocos músicos han tratado tan mal los comentaristas externos. No se me ocurre ninguna otra ocasión en el jazz en la que los textos escritos le hagan tan poca justicia al conjunto de una obra.

Y esto sirve tanto para defensores como para detractores. Estos últimos fueron especialmente vehementes durante los primeros años de la carrera de Coleman, cuando el ostracismo casi llegó a cuarentena en los clubes de jazz de Estados Unidos. El saxofonista Dexter Gordon literalmente lo echó del escenario. Miles Davis declaró que Coleman estaba "jodido por dentro".[10] Dizzy Gillespie hasta negó que Coleman estuviese tocando jazz. El batería Max

Roach al parecer le dio un puñetazo en la boca. Este fue el precio que Ornette Coleman pagó como pionero del jazz de vanguardia en la década de 1950, por atreverse a salir de los cambios de acorde a la atonalidad o a detenerse muchas veces en esa zona intermedia entre consonancia y disonancia.

Pero a Ornette Coleman no le sirvieron mucho mejor sus defensores, cuyas alabanzas por lo general hacían que su música pareciese abrumadora e impenetrable. Usaban tanto el concepto de "futuro" para referirse a su música (hasta los sellos discográficos forzaron esta idea, titulando sus discos *The Shape of Jazz to Come* y *Tomorrow Is the Question!*) que los aficionados temían con razón que su pobre cabeza del presente no fuera capaz de enfrentarse con semejante trayecto al futuro antes de tiempo. Esta música se comercializaba como si fuese una cápsula del tiempo enterrada a la espera de una fecha del futuro indeterminada en que se desenterrase y abriese para al fin compartir su riqueza con el mundo. Así que, ¿quién puede sorprenderse si muchos oyentes decidieron pasar de aquellos músicos y dejaron la música del mañana para que el público del mañana la descifrase y criticase?

Tampoco Coleman ayudó a aumentar el número de sus admiradores con sus propias declaraciones, que presentaban su proceso artístico como si estuviese inspirado en una tecnología arcana. Hasta diseñó una plataforma metafísica-musicológica para componer que describía como *harmolodics*, una cuasi-ciencia para iniciados. Pero cuando describía la teoría a los ajenos, los indicios y pistas que daba eran tan enigmáticos como aporías zen, tan esotéricas como las enseñanzas más elevadas de los rosacruces.

El lector debería olvidarse de todo ese bagaje antes de acercarse a Ornette Coleman. Haría mejor en prestar atención a su música, no a lo que se ha *dicho* sobre ella. Y si acude a la fuente y escucha con atención, ¿qué oye? Primero y, sobre todo, el asalto del sonido quejumbroso y muchas veces atormentado del saxo; al menos eso me pasa a mí. Es un sonido muy humano y, aunque a veces se pierda en la mezcla (por ejemplo, el famoso disco *Free Jazz*, elogiado por su radicalismo, en el que, por lo general, el saxo de

Ornette queda aplacado en mitad de los dos cuartetos que tocan de manera simultánea), resaltaría este timbre personal y a veces íntimo como el centro magnético del atractivo de este artista. No se puede reducir a teoría y conceptos, y los que quieran acercarse a Coleman con el libro de texto en la mano puede que se pierdan su belleza, algo que no deberían hacer. Lo mismo pasa con la melancolía y el apasionamiento absolutamente conmovedores de su música, que tampoco pueden reducirse a dogma y manifiesto y quizá hasta socavan los elogios de los que enaltecieron a Ornette por su ruptura revolucionaria con el pasado. Pero asumo que el lector quiere escuchar esta música para disfrutar de ella (¿verdad?) y no solo para impresionar a los conocidos en los cócteles dejando caer nombres de la vanguardia. Así que no nos sintamos culpables por investigar en las raíces y el blues de Coleman y en todos los elementos que sacó cuando actuó con bandas de R&B y se empapó del saxo de las tradiciones descarnadas de Texas y del sudoeste que florecieron durante sus años de formación. Mucho antes de que Coleman se hiciese cargo de la vanguardia, andaba pasándoselo bien en antros y clubes de carretera, así que no me sorprende que se reinventase a sí mismo como funk a mitad de su carrera con su grupo Prime Time y apareciera en grabaciones con Jerry Garcia de los Grateful Dead. En la visión musical de este saxofonista estaba profundamente arraigada la ascendencia popular.

Solo en este caso, después de haber comprendido los elementos nucleares del ADN de Ornette Coleman, le doy permiso al lector para que lo escuche como a un revolucionario musical fantástico. Ahora ya puede poner el álbum *Free Jazz* y subir el volumen al máximo. O dar una fiesta y poner esa pista en la que Coleman cambia el saxo por el violín y pone a su hijo de diez años en la batería. Sí, puede ser un malhechor y eso es parte de su encanto; es indudable que es parte de su significación histórica. Pero no olvidemos nunca que Ornette Coleman no era un compositor orientado al concepto, como John Cage. Su música es visceral y sudada y surgía en el momento; es impredecible y humana y sale de la campana de su instrumento impulsada por la fuerza de sus pulmones y la pura determinación.

Esta es otra manera de decir que, ante todo, Ornette Coleman era un músico de jazz. Así que no prohibiré que el lector venga buscando las cartas credenciales de la vanguardia y hasta suelte su nombre en una fiesta, pero que se quede para el jazz. Tal vez le sorprenda lo que oiga.

Por dónde empezar con Ornette Coleman: yo empezaría con las grabaciones que hizo para el sello Atlantic en 1959 y 1960. No fueron sus primeros discos, pero constituyen sus primeras presentaciones maduras dentro del contexto de sus grupos más importantes. En su atrevido y brillante *The Shape of Jazz to Come*, un álbum corto de treinta y ocho minutos de 1959, se le unen el trompetista Don Cherry, el bajista Charlie Haden y el batería Billy Higgins, los cómplices perfectos para la reinvención que hizo del vocabulario del jazz. Y antes de que terminase el año, el mismo cuarteto volvió al estudio para grabar *Change of the Century*, que reforzó la reputación de Ornette como líder del jazz de vanguardia. Solo después de haber sondeado estas obras, pasaría a *Free Jazz*, grabado en diciembre de 1960, un proyecto canallamente iconoclasta y el momento decisivo en que se adoptaron el ruido y la cacofonía como herramientas de autoexpresión en el jazz. Los siguientes discos de Coleman para Blue Note y Columbia no son tan conocidos, pero contienen muchos grandes temas. Escuchemos, por ejemplo, *At the Golden Circle Stockholm* (1965), *Science Fiction* (1971) y *Skies of America* (1972) para hacernos una idea del amplio rango experimental de este artista a mitad de su carrera. Me gusta más aún la fase funk de Coleman, empezando por *Dancing in Your Head* (1976), que recomiendo mucho. Mis favoritos de sus últimos son *Virgin Beauty* (1988) y el ganador del premio Pulitzer *Sound Grammar* (2005).

OTRAS OBSERVACIONES

Me he centrado en solo un puñado de innovadores del jazz en este capítulo y me disculpo si me he olvidado de alguno de los artistas o

grabaciones favoritos del lector. Mi objetivo, sin embargo, no es ofrecer una guía exhaustiva de los intérpretes más importantes del jazz, que necesitaría todo un libro para ella sola, sino ayudar al lector a desarrollar el oído y crear estrategias de audición que le acerquen a la esencia de la obra de cada artista. Si se quiere seguir con un estudio más amplio sobre músicos de jazz e interpretaciones, sugiero que se complemente este volumen más en profundidad con otras obras (por ejemplo, mis libros *Historia del jazz* y *El canon del jazz*, u otros similares sobre estos temas). El objetivo de estas páginas es más una estrategia de conocimiento y de criterio. Hay que pensar en él como algo parecido a aprender a degustar y saborear vinos, que, si bien puede respaldarse con algún conocimiento especializado, pueden practicar los que no tienen un título de enología. La música es muy parecida. En la buena música, como en los pinot noirs y los cabernets, cultivar un gusto instruido es en realidad el fundamento para adentrarse más a fondo en el tema.

El término *connoisseur* se ha degradado en los últimos años y muchos evitan usarlo, no sin buenos motivos. Solo con escuchar la palabra, me vienen imágenes mentales de caballeros con esmoquin, tomando brandy y planeando su estrategia de puja para la próxima subasta de Sotheby's. Y, ciertamente, el conocimiento especializado se ha visto limitado por la clase y los intereses económicos, pero hoy estas distorsiones de la riqueza y el poder provienen menos de los mecenas artísticos esnobs y más de la selección institucional que nos imponen las corporaciones globales del entretenimiento. Estos son los autoproclamados expertos de hoy, y ejercen una influencia enorme sobre la música que se oye, comparte y aprecia. Hacemos bien al reclamarles a estas fuerzas económicas impersonales el concepto de experto y reconocer una jerarquía alternativa, en la que el conocimiento y la experiencia triunfen sobre la riqueza y el poder institucional. Por esta razón, cuando he querido aprender más sobre un estilo musical, he buscado a los que tienen conocimientos especializados, que por lo general son personas que han dedicado décadas al estudio y comprensión de la música. Estos son los

verdaderos *connoisseurs* y son esenciales para un ecosistema musical sano. Por la misma razón, esa es la clase de experto que todos deberíamos aspirar a ser si nos interesa la música, y sin necesidad de esmoquin.

¿Qué otro aprendizaje debería obtener el lector de esta incursión en los innovadores del jazz? Espero que destaque una lección, a saber: que hay que acercarse a artistas y estilos en sus propios términos. Como hemos visto, el método no puede ser el mismo para todos los músicos. Yo procuro empezar cada sesión de audición con amplitud de miras y, conforme se desarrolla la interpretación, me pregunto: ¿qué quiere conseguir este artista? Algunos músicos son cerebrales, otros son apasionados; unos quieren hacer swing como locos, mientras otros buscan un romanticismo poético; unos se sumergen en el futuro, mientras que otros quieren preservar el legado del pasado. No podemos juzgar a todos los intérpretes bajo el mismo epígrafe y esto es más que un asunto de imparcialidad. Es más, limitaremos gravemente nuestro propio placer sonoro si criticamos a los intérpretes tradicionales de Nueva Orleans por no sonar como músicos de bebop o de la vanguardia, o si nos quejamos de que cierto conjunto de la ECM no hace swing como la orquesta de Count Basie.

Esto no significa que algunos criterios de evaluación no puedan aplicarse a todos los estilos. Como expuse en las primeras páginas de este libro, todos los intérpretes de jazz, de cualquier estilo, cuentan con un sentido seguro y flexible del ritmo y el compás, un oído agudo, la capacidad de trascender los clichés, un control del timbre, una personalidad musical distintiva y demás. No es necesario reinventar la experiencia auditiva con cada nueva canción, pero una apertura empática hacia los intérpretes individuales y su contexto y aspiraciones es fundamental. Es cuestión de actitud, no de musicología, y no difiere mucho de la forma en la que se deberían afrontar otras experiencias vitales. En todas las esferas de interacción social, ese salto hermenéutico (esa capacidad de ponerse en la perspectiva del otro) es una virtud y una bendición. El jazz no es diferente.

Me gustaría insistir en una última instrucción sobre la actitud, quizá la más importante, antes de concluir este capítulo. Me planteo cada nuevo disco, cada actuación, con optimismo y (tomando prestadas las palabras del letrista Sammy Cahn) grandes esperanzas. Recuerdo las primeras veces en que fui a clubes de jazz cuando todavía era adolescente. Antes de que empezase la música, me decía: "Esta noche puede pasar casi cualquier cosa. ¡Cualquier cosa!". Puede que suene ingenuo, a entusiasmo jadeante de un fan, y no a las reflexiones sobrias de un futuro crítico e historiador de la música, pero sigo siendo incapaz de plantearme el jazz de ninguna otra manera. Cuando voy a un concierto de música clásica, por el contrario, con mirar el programa sé exactamente lo que voy a oír. Si la sonata para piano nº 8 de Beethoven (la *Pathétique*) aparece en el programa de la noche, puedo prever casi cada nota. Los conciertos de rock y pop son un poco más impredecibles, pero incluso en ese caso sé que el grupo tocará sus éxitos conocidos y seguramente procurará que suenen parecidos al disco, y aunque las actuaciones estén "mejoradas" con utilería y efectos visuales, son básicamente los mismos números que hicieron la noche anterior en otra ciudad y que recrearán en la siguiente etapa de su gira. Pero el jazz, lo supe la primera vez que me expuse a él, se rige por otras normas. Está abierto a un rango mucho mayor de posibilidades. Los propios músicos no saben muy bien qué van a tocar; la fijación del mundo del jazz con la improvisación garantiza que podrán desarrollarse actuaciones extrañas y maravillosas en el escenario, quizá justo en la siguiente canción.

La primera vez que leí la descripción que hizo del jazz el crítico Whitney Balliett ("el sonido de la sorpresa"), solo pude asentir con la cabeza: había capturado en esas palabras exactamente lo que me empujaba a esta forma artística. Y no puedo evitar creer que mi apertura a los sonidos nuevos (*apertura* es una palabra demasiado suave; me permitiré decir *ansia* de sonidos nuevos) y experiencias, esta disposición a ser sorprendido, le ha transmitido un placer sensual inagotable a mi vocación de crítico. El difunto crítico literario francés Roland Barthes usaba a veces el término *jouissance* para

describir su reacción personal ante sus textos favoritos y la palabra, que carece de equivalente preciso en inglés, transmite un extraño sentido híbrido de gozo que posee connotaciones tanto sexuales como estéticas. Quiero animar al lector a que busque esta *jouissance* en el jazz.[11]

Si el lector adopta esta actitud (combinada con las estrategias de audición descritas en las páginas precedentes) a lo largo del viaje, podrá seguir con otros artistas que no he incluido en la corta lista de innovadores de este capítulo y estará seguro de estar abordándolo con la longitud de onda correcta.

---

* Una de las grabaciones determinantes de mediados de la carrera de Davis, compuesta para mostrar su talento peculiar por su colaborador de siempre, Gil Evans, tiene el apropiado título de "Blues for Pablo".

* Davis fue el maestro sin par de este tipo de material en la década de 1950 y principios de la de 1960, pero terminó abandonando aquellas tiernas canciones de amor, igual que abandonó muchas de sus otras canciones distintivas a lo largo de su voluble carrera. Sobre esto le hizo un comentario críptico pero significativo al pianista Keith Jarrett: "¿Sabes por qué ya no toco baladas? Porque me gusta muchísimo tocar baladas". De Michael Ullman, "The Shimmer in the Motion of Things: An Interview con Keith Jarrett", *Fanfare* 16, nº. 5, mayo-junio de 1993, p. 114.

VII

ESCUCHAR JAZZ HOY

A cualquier lector que me haya seguido hasta aquí se le podrá perdonar que dé por sentado que conocer el jazz es cuestión de escuchar grabaciones. Al fin y al cabo, la mayoría de los músicos que he mencionado en las páginas precedentes ya no da conciertos. A no ser que los clubes de jazz empiecen a contratar hologramas, hemos perdido la oportunidad de verlos sobre el escenario. Pero no me disculpo por haberme concentrado tanto en unos artistas que ya no recorren los circuitos ni aparecen en los principales festivales de jazz. Un oyente de ahora no puede formarse un criterio sobre este lenguaje artístico sin prestar suma atención al legado de Armstrong, Ellington, Coltrane y demás maestros del pasado. El mejor punto de partida para esta clase de estudio es un análisis comprensivo de su música y para eso, por supuesto, hay que fijarse en el conjunto de las grabaciones que dejaron.

Pero también tenemos que recordar que estos innovadores fueron músicos en activo que tocaban noche tras noche frente a un público distinto cada vez, y que las pistas digitales o los surcos en los vinilos recogen solo una pequeña parte de lo que crearon o encarnaron. La forma ideal de vivir el jazz es siempre de primera mano, desde la raíz, estando del todo presente en el momento de su inspiración y ejecución. Es probable que esto sea así para todo tipo de música, pero para el jazz, que deposita tanta fe en la espontaneidad, lo es en particular, con la creencia de que el objetivo de cada actuación

debería ser una epifanía única e irremplazable tanto para el artista como para el público.

Así que esta es la primera razón por la que los lectores deberían apreciar el jazz actual: permite vivir la música de la forma en que se supone que debe vivirse. En carne y hueso. Como un ritual con sus propias expectativas y convenios. Y como cualquier otro ritual trascendente, el objetivo no es solamente invocar el pasado, sino también convocar a los poderes del encantamiento y de la transformación y hacer que se manifiesten en el momento presente. No es posible que esto pase tal que así al escuchar una grabación antigua, o desde luego no en la misma medida en que podemos experimentarlo en una actuación en directo. Cuando recuerdo todos los grandes momentos musicales que he vivido, casi todos ellos ocurrieron en un club o en una sala de conciertos. Las grabaciones también han sido importantes para mí y es probable que haya aprendido más de ellas que de las actuaciones en directo, pero esas sensaciones especiales, esa "libertad y alegría inmensas que son los perfiles de esa individualidad ajena al egoísmo" (el lector me perdonará que cite *Las variaciones de la experiencia religiosa* de William James, pero se acerca más a la descripción del espíritu de la interpretación de jazz que cualquier crítico musical) solo me han sido concedidas cuando he estado en contacto directo con músicos en pleno pico creativo. Ningún disco, por muy icónico que sea, es capaz de producir esto. Solo cuando me sumerjo en la música que se está creando en el momento concreto puedo experimentar esa sensación. Creo que al lector le pasará lo mismo.[1]

He oído a aficionados del jazz dar muchos motivos por los que no van a actuaciones en directo. A veces dicen que prefieren los estilos de jazz antiguos o enumeran las muchas limitaciones de los músicos de jazz actuales, quienes, en su opinión, carecen del tipo de espíritu vital o del apasionamiento que poseían los improvisadores de las generaciones anteriores. Quizá quieren melodías que puedan servir como banda sonora mental para fantasías *noir* al estilo de la década de 1950 y lo único que encaja en ese perfil es un disco de la costa oeste de aquella época. O les gusta la exuberancia inocente del jazz

tradicional de Nueva Orleans, así que siguen poniendo los discos viejos de Satchmo una y otra vez. O quieren el ritmo del jitterbug de las big bands o la cacofonía estridente del free jazz en su forma más irreverente. No tengo ningún problema con la gente así. Dejemos que sean felices y que elijan las canciones que quieran para el camino, pero sus argumentos no bastan para justificar que eviten la escena del jazz actual. Y déjenme recalcar esto recurriendo a la cursiva: *todos los estilos de jazz descritos en este libro siguen vivos y prosperan en los escenarios.*

De hecho, el mundo del jazz intenta a toda costa mantener vivos en concierto esos sonidos. No hace mucho, un grupo recreó el álbum *Kind of Blue* de Miles Davis entero, nota por nota. Sí, eso es, entero; no solo reprodujeron los solos, sino cada golpe de batería y cada nota del bajo con escrupulosa fidelidad al original. Unos meses más tarde, Ravi Coltrane celebró el quincuagésimo aniversario del disco clásico de su padre *A Love Supreme* tocando su música en concierto. Casi al mismo tiempo, un famoso club de jazz organizó el festival de música Django Reinhardt, dedicado al estilo gipsy anterior a la Segunda Guerra Mundial de este histórico intérprete. Si el lector está de un ánimo más inclinado a las grandes orquestas, puede encontrárselas todavía, de casi cualquier género y especie, tocando en salas de baile. De hecho, algunas orquestas clásicas de la Era del Swing siguen de gira. Se puede escuchar a las de Glenn Miller y Count Basie, aunque sus directores nos hayan dejado hace mucho tiempo. La banda de Duke Ellington sigue en pie, cuatro décadas después de la muerte de su líder. "La orquesta no ha parado desde la década de 1920 –presume Charlie Young, su director actual–. Es la orquesta de jazz en ejercicio continuo más antigua de la historia".[2] Stan Kenton, por el contrario, estipuló en su testamento que ninguna "orquesta fantasma" seguiría tocando después de su muerte, lo que, no obstante, no ha impedido que varios antiguos alumnos y orquestas tributo toquen su música en sus giras. Y si al lector le gustan los estilos de Nueva Orleans y Chicago, es todavía más afortunado: cientos, quizá miles de grupos de jazz tradicional mantienen con vida ese tipo de música en todo el mundo. Sospecho

que siempre hay alguien tocando "Tiger Rag" o "Basin Street Blues" en algún lado.

Así que, aunque los gustos jazzísticos del lector no hayan cambiado desde la ley seca, no hay excusa para no que no se acerque a bares clandestinos y otros recintos en los que la música sigue brotando de la espita.

Pero, mejor aun, le puede prestar oídos al jazz actual.

Puede que el lector haya leído artículos sobre "la muerte del jazz" u otros grandes pronunciamientos sobre el estado crítico de la música. Y si se cree estas reseñas, puede llegar a la conclusión de que el jazz es a la música lo que los Chicago Cubs al béisbol: una apuesta perdedora y casi un símbolo de futilidad. Por lo general, estas necrológicas sobre formas artísticas son superficiales y poco convincentes, aunque no discrepo del todo con los fatalistas. Desde un punto de vista *económico*, el jazz sufre, sin duda. Los medios de comunicación lo marginan y, en consecuencia, los jazzistas casi nunca aparecen en la televisión ni en la radio ni en el portal de YouTube y demás árbitros del gusto de internet. La mayoría de las publicaciones periódicas más conocidas ignora el jazz y lleva ignorándolo mucho tiempo, y en las pocas ocasiones en que decide cubrirlo, sufre el lastre de la falta de conocimientos especializados de su personal. Es probable que despidieran al último especialista en jazz hace diez años y los directores de la revista se hayan criado con rock, pop y hip-hop. No es que haya nada malo en eso, pero ¿a quién puede sorprenderle, dado este estado de cosas, que esas mismas revistas publiquen artículos de relumbrón sobre la *muerte del jazz?* Los editores representan fielmente el mundo en que viven, un entorno saturado por los medios de comunicación que relegan el jazz a un segundo plano para hacerle sitio a lo que atraiga más clics.

Así que el jazz no tiene mucho *índice de impacto*, lo acepto, pero la mayor parte de las cosas que me gustan de la vida, empezando por mi mujer y mis hijos e irme fuera, tampoco. Su valor no puede reducirse a dólares y céntimos ni a una clasificación de lo que es tendencia para cierto sector del público.

Por otro lado, si juzgamos el jazz por la música en sí (y el propósito de todo este libro es fomentar esta actitud en el lector), y no como un meme cultural clasificado según clics y visitas, llegaremos a otra conclusión distinta. El jazz está en muy buena forma. El nivel de dominio técnico es más alto que nunca. La variedad de sonidos y estilos es más amplia que nunca. Cada semana me encuentro con algo nuevo y emocionante en la escena del jazz. Y es más fácil que nunca acceder a la música; hasta puedo ver en directo transmisiones de vídeo de alta definición de una actuación desde la otra punta del mundo en la comodidad de mi propia casa. ¡Puedo ir al local o el local puede venir a mí! Por una pequeña cuota de suscripción, puedo disfrutar de una amplia gama de grabaciones de jazz nuevas todas las semanas. Este lujo habría acabado con mi presupuesto en mis tiempos de estudiante, cuando algunas veces tenía que elegir entre mi dosis de jazz o comer caliente. El buen jazz abunda y hay que celebrarlo.

Pero, por supuesto, esa abundancia contribuye a la impresión de crisis. Hay demasiado donde elegir y los ajenos a la música no saben por dónde empezar. La narrativa del jazz era mucho más sencilla hace cincuenta años, cuando todavía vivíamos en la "era heroica" de la música. En aquel entonces, los aficionados al jazz encumbraban a una o dos figuras a un puesto destacado y era fácil explicarles a los no iniciados en quiénes tenían que interesarse. Cuando el swing era lo más, los críticos les decían a los novatos que escucharan a Ellington, Goodman y Basie. Cuando se llevaba el bop, los hipsters se cuadraron ante Parker, Gillespie y Monk. Y todo así. Pero ¿qué pasa cuando vivimos en una época de diversidad, cuando prosperan tantos estilos diferentes de tocar jazz al mismo tiempo? ¿Qué pasa cuando *no quedan héroes*? ¿O, dicho de otra manera, cuando hay héroes locales en todas las partes del globo? Hasta el crítico más agudo está perdido. No se puede reducir la escena del jazz actual a dos o tres nombres representativos. Pero ¿eso es un signo de declive o un signo de vitalidad?

Me gustaría meterme de lleno en estas complejidades e intentar resolverlas. Podría irme por la vía fácil y proporcionarle al lector una

lista de músicos de jazz actuales excepcionales. *¡Toma estos nombres, amigo; ojalá te sirvan!* Pero me temo que no le estaría haciendo un favor a nadie con semejante planteamiento. El recién llegado pondría los ojos en blanco y los aficionados entendidos empezarían de inmediato a discutir sobre quién estaba incluido en la lista y quién no. Así que me niego completamente a dar esa lista.* Hay algo mucho más necesario, que es comprender el contexto en el que esta lista tiene sentido. Así que en vez de soltar un puñado de nombres desconocidos pero muy a la última, voy a intentar identificar y descodificar los factores más poderosos que influyen en el jazz actual, los que definen hoy el ethos de esta forma artística. Si el lector los comprende, estará mejor preparado para darle un sentido a su siguiente encuentro con el jazz, ya sea cuando esté pasando el rato en un club o enchufado a su dispositivo portátil favorito.

El primero de estos factores no debería sorprenderle, aunque solo sea porque seguramente ya influye en todos los demás aspectos de su vida cotidiana. Me refiero a la *globalización*. Sí, el jazz no es diferente del trabajo, la hipoteca y el precio de la gasolina. Reacciona ante los factores globales y hasta lo que sucede en el ámbito local está conectado de manera inextricable con lo que ocurre en lugares lejanos.

No todo el mundo sale beneficiado de estos cambios. Los que antes mandaban, ahora se enfrentan a nuevos competidores. Por ejemplo, los festivales de jazz en Europa contratan a menos artistas estadounidenses. Con tantas figuras autóctonas (y todas las ciudades importantes del continente cuentan ahora con grupos de jazz de primera fila), los promotores europeos no necesitan llevar a artistas caros desde Nueva York y Los Ángeles. La escena del jazz en la región de Asia y el Pacífico no está tan desarrollada, al menos no ahora mismo, pero evoluciona con rapidez. Estos países llevan décadas importando jazz de Estados Unidos, pero están empezando a exportar a sus mejores y más brillantes artistas. Asistimos a una nivelación del equilibrio del tráfico musical. Y, más que la mejora del nivel de competencia técnica de los intérpretes de jazz en esas

regiones, sorprende la sensación de confianza y autodeterminación que oigo en los grupos. A mis veinte años viví en el extranjero, y los músicos de jazz que conocí se fijaban mucho en lo que hacían sus colegas de Estados Unidos. Querían aprender de ellos e imitarlos, casi a costa de cualquier otra influencia, pero ahora tienen una perspectiva diferente. Allá donde viajo, siguen manteniéndose informados de la escena estadounidense, pero, cada vez más, quieren hablar de todo el jazz interesante de su tierra natal. Y tienen tema de conversación de sobra.

Esto convierte mi vida de cronista de jazz en algo mucho más complicado de lo que era hace diez o veinte años. Hay demasiadas cosas en las que interesarse; podría perderme muchísimas si no estuviese en contacto con colegas de todo el mundo y si no escudriñara muchísima música nueva todas las semanas. Pero para el aficionado informal, la globalización es una ventaja. Independientemente de donde vivamos, habrá jazz interesante cerca. No podría haber hecho esta afirmación con tanta seguridad hace unos cuantos años, pero hoy tenemos a nuestro alcance sonidos frescos, de Auckland a Zagreb. Puede que haya que husmear un poco para encontrarlos, por la prohibición aparente de que los medios informen sobre el jazz actual, pero no pueden mantenerlo oculto del todo. Y si algún lector escucha algo en verdad genial en algún sitio apartado, que me lo diga. Los que estamos en esta subcultura tenemos que colaborar unos con otros.

La globalización ha aportado lo suyo a la nueva gran tendencia del jazz mundial, la *fusión*. Las técnicas de jazz se aplican de formas nuevas y en ellas se están mezclando casi todas las tradiciones musicales del mundo. En cierto modo, esto sigue siendo parte de la vieja historia. El jazz siempre ha tenido mayor capacidad que otros géneros de asimilar nuevos componentes musicales. Ya en sus comienzos en Nueva Orleans incorporó elementos del blues, de las marchas de las bandas, de los espirituales y de otras fuentes de inspiración. Pero en este nuevo ambiente global, el proceso de fusión y expansión ha metido el turbo. Hoy, el lector podrá escuchar todavía jazz tocado con saxofones y trompetas, pero también con

koto japonés, laúd persa o gaita escocesa. Se podrá encontrar con músicos tocando una vieja melodía de la década de 1930 o versionando en clave de jazz una canción grunge o un raga indio. Los grupos multiétnicos e internacionales son cada vez más lo normal, en especial en Europa, y la música se enriquece y se empodera con las procedencias distintas de sus participantes. "We Are the World" sería un tema de jazz horrible (aunque la compuso un antiguo bajista de jazz), pero refleja el ethos de la música, que funciona cada vez más a despecho de las fronteras y los límites que definen el resto de nuestra vida.

Creo que este es el avance más interesante de la música actual, no solo en el jazz, sino en toda la cultura sonora en general. Sí, es una afirmación extrema, pero la sostengo. No entiendo cómo cualquiera que oiga estas vibrantes intersecciones de tradiciones musicales (combinaciones de sonidos que no coexistían previamente y con miles de años de legitimidad a sus espaldas) puede no emocionarse con el resultado. Cada vez que oigo rezongar a gente de una cierta edad porque no hay nada nuevo en la música, tengo que menear la cabeza con pena. Está claro que no están escuchando la música adecuada. Y sí, debo admitir también mi gran satisfacción por las consideraciones extramusicales que conllevan estas colaboraciones transculturales. Quizá hayamos fracasado en el intento de salvar las brechas sociopolíticas que separan a los pueblos del mundo, pero al menos sobre el escenario hemos demostrado tanto la posibilidad como la magnífica ventaja del respeto mutuo, las transacciones libres de impuestos y la cooperación no coercitiva.

El tercer factor que se propaga en el mundo del jazz actual es la *profesionalización*. Esto no significa que las generaciones previas no se tomaran su oficio en serio o no aspirasen al nivel más alto, pero la nueva camada de jazzistas se ha formado y ha practicado de forma muy distinta a las estrellas de antaño. Los pioneros del jazz en su mayoría fueron autodidactas; aprendieron mientras tocaban y les sacaron lo que pudieron a sus colegas por el camino. Los intérpretes de jazz del siglo xxi, por el contrario, han contado con

programaciones académicas y una formación profesional de las que no dispusieron sus predecesores. La mayoría ha estudiado jazz de manera sistemática, codificada, en una clase y bajo la dirección de profesores con títulos de enseñanza musical. Se preparan para la carrera del jazz igual que los futuros abogados van a la facultad de Derecho o los aspirantes a médicos van a la de Medicina.

Está unión del jazz con el ambiente académico no deja de tener sus inconvenientes. Oiremos a los viejos gruñones quejarse de que a la generación más joven le *falta sentimiento*. Dicen que su forma de tocar es fría y clínica, el tipo de cosa que se esperaría de alguien que ha aprendido jazz con un libro de texto. Y, ciertamente, quienes buscan criticar a la nueva hornada de prodigios del jazz podrán encontrar ejemplos que respaldan esa generalización. Sí que oigo jazz actual que suena un poco demasiado frío y quizá esto se remonte a lo que está de moda en la enseñanza del jazz, pero también me encuentro con jazzistas nuevos del más alto nivel, con tanto apasionamiento y espíritu como los héroes del pasado y que son artistas más expresivos gracias a lo que han aprendido en clase. Mi opinión con conocimiento de causa es que estas programaciones académicas han hecho más bien que mal y la balanza se inclina tanto hacia lo positivo que me pregunto si no habrá un motivo ulterior que distorsione la opinión de sus críticos. Puedo entender que sientan cierto grado de envidia (pasé doce años en el instituto y en varias universidades, pero no fui a ninguna institución en la que pudiera aprender jazz en clase). No se ofrecían clases de armonía de jazz ni de arreglos de jazz ni de improvisación. Tuve que aprender por mi cuenta y como buenamente pude. Siento más que un dejo de pesar por no haber disfrutado de estas posibilidades, pero no puedo culpar a los que ahora sí las tienen y las aprovechan, ni puedo encontrar nada negativo en los institutos y universidades que adoptan el jazz y lo incluyen en su currículo. El jazz se ha ganado su lugar en la mesa académica.

¿Cómo afecta esta profesionalización a lo que se oye hoy en los clubes de jazz? Probablemente el mejor símil sean los deportes modernos. El nivel en el atletismo hoy no tiene precedentes. Los

competidores de primer nivel saltan más alto, se mueven más rápido, golpean más fuerte que antes. En una carrera, incluso se puede cuantificar esta mejora con un cronómetro o un metro. Por supuesto, no se pueden medir cambios de este tipo con la misma exactitud en el jazz, pero estoy absolutamente convencido de que está en marcha un proceso de mejora similar. Ya oigo a los chapados a la antigua quejarse y lamentarse ante esta alegación, pero es que es verdad: solo hay que fijarse un poco en la habilidad de los artistas del nuevo milenio para tocar canciones con compases raros o estructuras complejas. En 1959, aquel año mágico tan preciado para los nostálgicos, no se tocaba "All the Things You Are" en 7/8. Y por un buen motivo: al grupo le habrían estallado las costuras al intentarlo. Pero ahora los universitarios sueltan cosas así casi de memoria y a una velocidad frenética, como si nada.

Lo mismo puede decirse de las partituras completas para big bands. Puede que suene a herejía, pero si se escuchan con suficiente atención las grabaciones orquestales con los arreglos de Gil Evans y Miles Davis, los músicos cometen errores. No estaban del todo cómodos con la música y, aunque el resultado final sea sublime, hay que reconocerles a los intérpretes actuales que se enfrentan a partituras mucho más complejas con mayor precisión. Cuando John Coltrane grabó "Giant Steps" en aquella misma época, el grupo tenía dificultades para seguir el ritmo; el lector puede fijarse en el solo de piano de Tommy Flanagan en ese corte y solidarizarse con su sufrimiento. Sin embargo, las orquestas de jazz de estudiantes de hoy tocan esa pieza sin problema. Hace poco escuché una grabación de un niño de once años tocando "Giant Steps" como si fuera "Chopsticks". Este es el mundo en el que vivimos. La evidencia es irrefutable: las capacidades técnicas han evolucionado, a pesar de que el lector haya oído lo contrario.

Por estos motivos defiendo a los jóvenes, aunque a veces me encuentre con algunos intérpretes que parecen convencidos de que asimilar la sabiduría popular es un fin en sí mismo. Pero, siguiendo los propósitos de este libro, prefiero dejar que el lector asuma la tarea de decidir. Que escuche música de una media docena de

grupos de jazz prometedores llenos de recién graduados de los mejores conservatorios y se forme su propia opinión. ¿Estos jóvenes virtuosos son los mayores prodigios del mundo o unos fríos cirujanos? Si escuchamos lo suficiente, nos encontraremos con ejemplos de ambos, y hacer estas distinciones es el núcleo de la experiencia auditiva en el mundo del jazz actual.

Si el lector prefiere algo con emociones más directas que una orquesta de jazz con mucha formación, le encantará el último de los factores dominantes de mi lista. Muchas de las compañías discográficas principales y de los jazzistas más jóvenes se están embarcando en un proyecto de *rejuvenecimiento* artístico, impulsado por un diálogo permanente con los estilos más importantes de la música comercial actual. Este movimiento todavía no tiene nombre. Suelo describirlo como *Nu Jazz*, como otros cuantos observadores de la escena del jazz, pero creo que hasta los viejos gatos del jazz me miran con desconcierto cuando uso el término. *¿Nu Jazz? ¿De qué demonios estás hablando?* Otros intentan encasillarlo mezclándolo con movimientos anteriores para ampliar su público, como el jazz-rock fusión o el jazz suave. Pero esa etiqueta omite lo nuevo y original (¿nu?) de estos trabajos.

¿Qué es exactamente el Nu Jazz? Se inspira en la gama completa de sonidos e instrumentos de la escena musical contemporánea: loops y samples, rapeados y ritmos, electrónica y remezclas. Ritmos de R&B y ambientes de electrónica. El grupo puede tocar con los instrumentos de jazz usuales, pero no hay que sorprenderse si vemos a DJS y programadores participando también. Puede que salga más música del portátil de al lado del escenario que de los metales de la primera fila. O puede que la actuación en directo sea solo el calentamiento para el remix "en vivo" de después del concierto.

El jazz siempre ha sacado provecho de su diálogo con los estilos comerciales. Pasaba en Nueva Orleans en 1900 y pasa ahora en los locales de jazz. Este es el destino manifiesto del jazz, un movimiento expansivo que en realidad no se ha terminado nunca. El jazz es como un cocinero frugal que a fin de mes echa en la olla todas las

sobras y los ingredientes que encuentra. A pesar del estereotipo del músico de jazz esnob, la verdad es todo lo contrario: ningún intérprete actual está más dispuesto a apropiarse de cualquier fuente posible de inspiración. Aunque la mayor parte de los fabricantes de éxitos comerciales desconocen lo que pasa en el jazz, los jazzistas están muy pendientes de la corriente musical general y ni se lo piensan a la hora de tomar prestado lo que responde a sus necesidades. Este proceso a veces es raro; me sigo avergonzando cuando oigo a Miles Davis tocando "The Doo Bop Song" en su último álbum de estudio, el trompetista que aprendió el oficio con Charlie Parker cediendo ante el nada inspirado rapero Easy Mo Bee. Y es obvio que algunos de estos proyectos son éxitos de ventas, que sus intérpretes están más interesados en las ganancias de la fusión que en su potencial creativo. Pero el propio Davis demostró que, en otros contextos, el incremento del público y el talento pueden ir de la mano y que hasta una leyenda del jazz puede aprender de lo que sea que esté de moda en la escena musical. Dicho con pocas palabras, las ventajas de estas colaboraciones justifican de sobra el riesgo. Los jazzistas reciben un nuevo impulso de los sonidos nuevos y las nuevas herramientas tecnológicas. Los artistas comerciales a cambio obtienen el beneficio de todo lo que el jazz les puede ofrecer.

Así que he hecho el intento de simplificar la diversidad y multiplicidad extraordinarias del jazz actual en estos cuatro ejes: *globalización, fusión, profesionalización* y *rejuvenecimiento*. Estas tendencias se siguen desarrollando, y con un grado de fluidez e impredecibilidad que sugiere que quizá aún estén en sus primeras etapas. Quizá el término "tendencias" pueda inducir a error a este respecto. Son más como fuerzas inexorables que no es probable que "pasen de moda" pronto. Sospecho que estos cuatro factores seguirán moldeando el lenguaje del jazz de maneras apasionantes de aquí a diez o veinte años.

Por supuesto, este esbozo solo da una idea de las riquezas que se pueden encontrar en los clubes de jazz o en concierto. Hasta esta breve relación de la escena actual deja claro que el jazz no está en

ese estado de declive que algunos observadores (que por lo general miran desde una distancia considerable) describen con tanto deleite. Las formas artísticas que se estancan o están en franco declive no muestran tantas corrientes y cambios. No son tan impredecibles. Si el jazz fuese así, se podría saber con mucha más exactitud lo que se va a oír en una actuación en directo. Si estuviese escribiendo sobre ópera, podría predecir con un cien por cien de seguridad que pronto representarán a Puccini y a Verdi en el teatro, y el año que viene también y el siguiente y así. Los pianistas de boogie woogie siguen tocando las mismas figuras y progresiones que sus predecesores de la década de 1920 y seguirán haciéndolo el mes que viene, el año que viene, la década que viene. Si escribiese sobre polca, podría decir que hay que atender al acordeón; y si fuese sobre bluegrass, al banjo y etcétera. Esto no va a cambiar de aquí a poco. Estas afirmaciones no exigen mucha capacidad de predicción: algunos futuros se pueden anticipar con precisión milimétrica. Pero el jazz no es así. Aunque estemos examinando los factores más importantes que intervienen en el momento presente, no podemos imaginarnos la hipótesis más probable para su evolución futura. Como cualquier organismo vivo, el jazz todavía está dándole forma a su destino.

¿Quién se atreve a ponerle límites a hasta dónde puede llegar el jazz en el futuro? No seré yo, desde luego. Hasta donde sé, el público podría participar en las improvisaciones del grupo a través de sus teléfonos o algún otro dispositivo portátil. O puede que los robots suban al escenario y toquen con los seres humanos. Puede que el proceso de improvisación se aplique al software tanto como al saxofón y se pueda desarrollar en tiempo real de formas que ahora mismo apenas podemos entender con nuestras opiniones retrógradas. Los músicos podrían interactuar unos con otros mediante sus avatares.

Los jazzistas muertos podrían renacer como constructos digitales y hacer solos en los éxitos de hoy. En un lenguaje artístico tan comprometido con la espontaneidad y con los riesgos, podría pasar casi cualquier cosa. Esto puede limitar mis dotes de pronosticador, pero es una gran ventaja para los aficionados al jazz del siglo xxi.[3]

Así que esta es mi única predicción segura, irrefutable y sólida como una roca para el futuro del lector como aficionado al jazz. Es esta: usted *no* se va a aburrir.

Es la apuesta más segura que puedo hacer.

Lo que me lleva a mi último consejito. Ya sé que he dado muchos en las páginas precedentes, pero tengo que compartir una última perla de sabiduría con el lector: *No hay que fiarse de mi palabra.* Hay que salir y oír por uno mismo. He compartido las observaciones producto de toda una vida escuchando esta música, pero, como atestigua siempre el aviso legal en instancias parecidas: los resultados pueden variar. Puede que le haya dado al lector un libro de recetas, pero la obligación de cocinar, probar y añadir algún plato nuevo recae sobre sus hombros. Aunque debería resultar una responsabilidad agradable.

---

* Está bien; me rindo. Ofrezco en un apéndice una lista con los 150 artistas "de élite" que están empezando o a mitad de sus carreras y merecen la atención del lector. Pero no tiene que salir corriendo a mirarla ahora mismo ni tomársela muy en serio; no como un club exclusivo sino como una representación del talento excepcional actual.

APÉNDICE

LA ÉLITE DE LOS 150 MAESTROS DEL JAZZ, AL PRINCIPIO O A MEDIADOS DE SU CARRERA

La intención no es repartir premios, sino solo sugerir algunos artistas de jazz actuales que merecen que el lector les preste atención. Muchos fans potenciales no se acercan a la escena actual porque no saben por dónde empezar. Se ven sobrepasados por tantos nombres y tantas canciones, bolos y listas de reproducción. Según mi estimación, se publican al año unos cinco mil álbumes de jazz. Añadamos los aproximadamente cuatrocientos mil discos de jazz publicados en el siglo pasado. Hasta los expertos se las ven para seguirle el ritmo a toda la música. Así que, ¿quién puede culpar al aficionado informal por alejarse del jazz, estimando que quizá la música sea interesante, pero no merece la pena el esfuerzo? Otros se centran en unas cuantas figuras históricas, esos maestros del pasado reconocidos cuyas obras han resistido el paso del tiempo. ¿Por qué arriesgarse con un músico joven menos conocido, preguntan, cuando se puede estudiar y disfrutar a tantos innovadores conocidos de la época gloriosa?

Entiendo el razonamiento de estos aficionados, pero no puedo secundarlo. No se experimenta de verdad la intensidad y belleza del ethos del jazz si no se va a los locales y a las salas de concierto y se

descubre cómo es la música en el momento de su creación. Los talentos actuales se merecen nuestro apoyo. Los pioneros nos han dejado, pero tenemos la fortuna de contar con muchos jazzistas extraordinarios en nuestras filas. Hay que prestarles atención y patrocinio. A cambio, ellos ensancharán nuestras perspectivas musicales y enriquecerán nuestras experiencias como oyentes.

Esta lista, en orden alfabético, incluye a jazzistas que acaban de empezar su carrera o están a mitad de ella. Admiro a los de más edad, pero los que ya han cumplido los consabidos setenta años bíblicos pertenecen a otra lista. Los artistas mayores de esta lista nacieron en la década de 1960, y muchos de ellos siguen en el primer estadio de su evolución musical. La mayoría seguirá dándole tema a los coloquios en las décadas que vienen y quiero que el lector disfrute siguiendo sus actividades.

Para terminar, dejemos que esta lista sirva como punto de partida para la investigación, no como punto de llegada o sistema cerrado. Podría añadir sin problema otros cien nombres, pero sería mucho mejor que el lector siguiera por sí solo con ese ejercicio estimulante. ¡Feliz escucha!

1. Rez Abbasi (guitarra)
2. Jason Adasiewicz (vibráfono)
3. Cyrille Aimée (voz)
4. Ambrose Akinmusire (trompeta)
5. Melissa Aldana (saxofón)
6. Ralph Alessi (trompeta)
7. Eric Alexander (saxofón)
8. Joey Alexander (piano)
9. JD Allen (saxofón)
10. Ben Allison (bajo)
11. Darcy James Argue (compositor)
12. Jeff Ballard (batería)
13. Nik Bärtsch (piano)

14. Django Bates (teclados)
15. Brian Blade (batería)
16. Terence Blanchard (trompeta)
17. Theo Bleckmann (voz)
18. Stefano Bollani (piano)
19. Kris Bowers (piano)
20. Till Brönner (trompeta)
21. Taylor Ho Bynum (corneta)
22. Francesco Cafiso (saxofón)
23. Joey Calderazzo (piano)
24. Ian Carey (trompeta)
25. Terri Lyne Carrington (batería)
26. James Carter (saxofón)
27. Regina Carter (violín)
28. Chris Cheek (saxofón)
29. Cyrus Chestnut (piano)
30. Evan Christopher (clarinete)
31. Gerald Clayton (piano)
32. Anat Cohen (clarinete)
33. Avishai Cohen (bajo)
34. Ravi Coltrane (saxofón)
35. Sylvie Courvoisier (piano)
36. Jamie Cullum (piano / voz)
37. Joey DeFrancesco (órgano)
38. Dave Douglas (trompeta)
39. Mathias Eick (trompeta)
40. Taylor Eigsti (piano)
41. Kurt Elling (voz)
42. Orrin Evans (piano)
43. Tia Fuller (saxofón)
44. Jacob Garchik (trombón)

45. Kenny Garrett (saxofón)
46. Sara Gazarek (voz)
47. Robert Glasper (teclados)
48. Aaron Goldberg (piano)
49. Wycliffe Gordon (trombón)
50. Larry Grenadier (bajo)
51. Mats Gustafsson (saxofón)
52. Wolfgang Haffner (batería)
53. Mary Halvorson (guitarra)
54. Craig Handy (saxofón)
55. Roy Hargrove (trompeta)
56. Eric Harland (batería)
57. Stefon Harris (vibráfono)
58. Miho Hazama (compositor)
59. Arve Henriksen (trompeta)
60. Vincent Herring (saxofón)
61. John Hollenbeck (batería)
62. Susie Ibarra (percusión)
63. Jon Irabagon (saxofón)
64. Ethan Iverson (piano)
65. Vijay Iyer (piano)
66. Christine Jensen (saxofón)
67. Ingrid Jensen (trompeta)
68. Norah Jones (voz)
69. Ryan Keberle (trombón)
70. Grace Kelly (saxofón)
71. Guillermo Klein (piano)
72. Julian Lage (guitarra)
73. Biréli Lagrène (guitarra)
74. Steve Lehman (saxofón)
75. David Linx (voz)

76. Lionel Loueke (guitarra)
77. Rudresh Mahanthappa (saxofón)
78. Tony Malaby (saxofón)
79. Mat Maneri (violín)
80. Grégoire Maret (armónica)
81. Branford Marsalis (saxofón)
82. Wynton Marsalis (trompeta)
83. Christian McBride (bajo)
84. Donny McCaslin (saxofón)
85. John Medeski (teclados)
86. Brad Mehldau (piano)
87. Vince Mendoza (compositor)
88. Nicole Mitchell (flauta)
89. Robert Mitchell (piano)
90. Ben Monder (guitarra)
91. Jason Moran (piano)
92. Youn Sun Nah (voz)
93. Qasim Naqvi (batería)
94. Fabiano do Nascimento (guitarra)
95. Vadim Neselovskyi (piano)
96. Arturo O'Farrill (piano)
97. Linda Oh (bajo)
98. Greg Osby (saxofón)
99. Gretchen Parlato (voz)
100. Nicholas Payton (trompeta)
101. Jeremy Pelt (trompeta)
102. Danilo Pérez (piano)
103. Jean-Michel Pilc (piano)
104. Gregory Porter (voz)
105. Chris Potter (saxofón)
106. Noah Preminger (saxofón)

107. Dafnis Prieto (batería)
108. Joshua Redman (saxofón)
109. Eric Reed (piano)
110. Tomeka Reid (chelo)
111. Ilja Reijngoud (trombón)
112. Marcus Roberts (piano)
113. Matana Roberts (saxofón)
114. Joris Roelofs (saxofón)
115. Kurt Rosenwinkel (guitarra)
116. Florian Ross (piano)
117. Gonzalo Rubalcaba (piano)
118. Cécile McLorin Salvant (voz)
119. Antonio Sánchez (batería)
120. Jenny Scheinman (violín)
121. Maria Schneider (compositor)
122. Christian Scott (trompeta)
123. Ian Shaw (voz)
124. Jaleel Shaw (saxofón)
125. Yeahwon Shin (voz)
126. Matthew Shipp (piano)
127. Solveig Slettahjell (voz)
128. Omar Sosa (piano)
129. Luciana Souza (voz)
130. Esperanza Spalding (bajo / voz)
131. Becca Stevens (voz)
132. Loren Stillman (saxofón)
133. Marcus Strickl and (saxofón)
134. Helen Sung (piano)
135. Craig Taborn (teclados)
136. Dan Tepfer (piano)
137. Jacky Terrasson (piano)

138. Thundercat (bajo)
139. Ryan Truesdell (compositor)
140. Mark Turner (saxofón)
141. Hiromi Uehara (piano)
142. Gary Versace (teclados)
143. Cuong Vu (trompeta)
144. Joanna Wallfisch (voz)
145. Kamasi Washington (saxofón)
146. Marcin Wasilewski (piano)
147. Bugge Wesseltoft (piano)
148. Anthony Wilson (guitarra)
149. Warren Wolf (vibráfono)
150. Miguel Zenón (saxo alto)

AGRADECIMIENTOS

Quiero darles las gracias a todos los que me han ayudado en mi trayecto como músico y escritor. Debo empezar la lista con mi tío Ted, que murió en un accidente de avión unos meses antes de que yo naciera, pero dejó un piano en casa de mis padres. Si no hubiese muerto a la temprana edad de veintiocho años, habría sido el académico musical de la familia y quizá un compositor célebre. Tal y como fueron las cosas, heredé su nombre y pasé muchas horas felices ante su teclado. Ese fue el comienzo de mi historia de amor personal con la música.

Luego aprendí de profesores, tutores, amigos y compañeros. No podría enumerarlos como debiera ni explicar cómo ampliaron mis puntos de vista y encendieron mi imaginación, pero quiero expresarles mi más profunda gratitud a todos ellos y a todos los que cultivan el talento de los jóvenes, ya sea en la música o en cualquier otro campo.

Se me dará mejor hacer una lista de los que me han ayudado a elaborar este libro. Estas personas generosas e inteligentes leyeron partes del manuscrito y me dieron consejos muy valiosos. Quiero dar las gracias a Bob Belden, Darius Brubeck, Steve Carlton, Dan Cavanagh, Roanna Forman, Bill Kirchner, Mark Lomanno, Stuart Nicholson, John O'Neill, Lewis Porter, Zan Stewart, Mark Stryker, Dan Tepfer, Scott Timberg y Denny Zeitlin. Su participación no implica su aceptación de las opiniones presentadas en estas páginas y quiero eximirlos en especial de la responsabilidad por cualquier limitación del libro. Pero el trabajo final es mucho mejor gracias a ellos.

Quiero agradecer el papel catalítico de Katy O'Donnell, que fue de gran ayuda en las primeras etapas del proyecto. Le debo muchísimo a Lara Heimert, mi editora, y a todos sus compañeros que me han ayudado a hacer de este libro una realidad. También estoy en deuda con Roger Labrie y Beth Wright, cuyos comentarios sobre el manuscrito resultaron muy valiosos en la recta final de su escritura y edición. Por último, quiero compartir públicamente la gratitud que les expreso cada día en privado a mi mujer, Tara, y a nuestros hijos, Michael y Thomas. Como decía Duke Ellington (que abre y cierra este libro), *¡os quiero con locura!*

NOTAS

INTRODUCCIÓN

1. La anécdota puede ser apócrifa. Esta contestación despectiva se atribuye por lo general a Fats Waller, pero otras veces se les asigna a otras figuras del jazz; todos desde Louis Armstrong a Stan Kenton parecen haberla dicho, siempre como respuesta a una "dulce ancianita" que pregunta: "¿Qué es el jazz?". El celo con el que los expertos en jazz repiten esta "definición" de jazz una y otra vez es revelador. Marshall Stearns, el padrino del jazz académico, hasta recurrió a ella como frase de apertura de su magisterial *The Story of Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1956, p. 3. [*Historia del jazz*, Ave, 1965]

1. EL MISTERIO DEL RITMO

1. John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 54.
2. Resumo algunas de las investigaciones más interesantes sobre el impacto del ritmo en mi libro *Healing Songs*, Durham, NC, Duke University Press, 2006, especialmente pp. 60-65 y pp. 162-167.
3. Ted Gioia y Fernando Benadon, "How Hooker Found His Boogie: A Rhythmic Analysis of a Classic Groove", *Popular Music* 28, nº 1, 2009, pp. 19-32.

II. ENTRAR EN LA MÚSICA

1. Citado en el ensayo de Whitney Balliett "Le Grand Bechet", en *Jelly Roll, Jabbo and Fats: 19 Portraits in Jazz*, Nueva York, Oxford University Press, 1984, p. 37.

2. Zan Stewart, en un email al autor, 21 de mayo de 2015.
3. Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Nueva York, Knopf, 1963, p. 28 [*Arte y anarquía*, Madrid, Taurus, 1967].
4. Michael Ullman, *Jazz Lives: Portraits in Words and Pictures*, Washington dc, New Republic Books, 1980, p. 229.

III. LA ESTRUCTURA DEL JAZZ

1. Paul Bowles, "Duke Ellington in Recital for Russian War Relief", *New York Herald-Tribune*, 25 de enero de 1943, pp. 12-13, reproducido en *The Duke Ellington Reader*, Mark Tucker, ed., Nueva York, Oxford University Press, 1993, pp. 165-166.

IV. LOS ORÍGENES DEL JAZZ

1. Ted Gioia, *Love Songs: The Hidden History*, Nueva York, Oxford University Press, 2015, pp. 92-120 [*Canciones de amor*, Madrid, Turner, 2016].
2. Thomas Brothers, *Louis Armstrong's New Orleans*, Nueva York, Norton, 2006, p 239.
3. Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*, Nueva York, Duell, Sloan & Pearce, 1950, p. 271. La mayoría de los libros se refieren a la cantante como Mamie Desdoumes, tomando como modelo a Lomax, pero los documentos censales dejan claro que su nombre era Desdunes. Los archivos de la parroquia encontrados por el investigador Peter Hanley sugieren que esta mujer criolla, que figura entre las primeras intérpretes de blues conocidas, nació en Nueva Orleans en 1879.
4. Cita de Papa John Joseph recogida en John McCusker, *Creole Trombone: Kid Ory and the Early Years of Jazz*, Jackson, University Press of Mississippi, 2012, p. 54. Se citan otros comentarios sobre Bolden en Donald Marquis, *In Search of Buddy Bolden: First Man of Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978, pp. 105, 111 y 197.

V. LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS DE JAZZ

1. Ernest J. Hopkins, "In Praise of 'Jazz', a Futurist Word Which Has Just Joined the Language", *San Francisco Bulletin*, 5 de abril de 1913, reproducido en Lewis Porter, *Jazz: A Century of Change*, Nueva York, Schirmer, 1999, pp. 6-8.
2. Nat Hentoff y Nat Shapiro, *Hear Me Talkin'to Ya*, Nueva York, Rinehart, 1955, pp. 142-143.
3. Duke Ellington, *Music Is My Mistress*, Garden City, Nueva York, Doubleday, 1973, p. 92.
4. Gary Giddins, "Cecil Taylor: An American Master Brings the Voodoo Home", *Village Voice*, 28 de abril de 1975, p. 125.
5. He observado que al poner en el buscador "Marsalis" + "jazz" + "controversy" salen enlaces a unas cien mil páginas web. Pero ese es tema para otro libro.

VI. MÁS DETALLES SOBRE ALGUNOS INNOVADORES DEL JAZZ

1. Michael Segell, *The Devil's Horn: The Story of the Saxophone, from Noisy Novelty to King of Cool*, Nueva York, Picador, 2005, p. 283.
2. Sonny Rollins habla con Marc Myers, "Transformed, 'Body and Soul'", *The Wall Street Journal*, 9 de mayo de 2014.
3. John Chilton, *The Song of the Hawk*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990, p. 303.
4. Duke Ellington, *Music Is My Mistress*, op. cit., p. 446. El comentario que Ellington le hizo a Ralph Gleason fue en el episodio piloto del programa de televisión *Jazz Casuals*, grabado en el estudio KQED el 10 de julio de 1960.
5. "Billy Strayhorn Interview by Bill Coss (1962)", en *The Duke Ellington Reader*, editado por Mark Tucker, Nueva York, Oxford University Press, 1993, p. 502. *Duke Ellington, Music Is My Mistress*, op. cit., p. 446.
6. Previn le hizo este comentario al crítico Ralph Gleason. Véase Ralph Gleason, *Celebrating the Duke and Louis, Bessie, Billie, Bird, Carmen, Miles, Dizzy and Other Heroes*, Boston, Little, Brown, 1975, p. 168. Stan Kenton dirigió una big band de jazz, popular y

ambiciosamente experimental, desde principios de la década de 1940 hasta finales de los 70.

7. John S. Clarkeson, presidente y director ejecutivo del Boston Consulting Group en aquella época, desarrolla este aspecto de la maestría de Ellington en el panfleto "Jazz vs. Symphony", *Boston Consulting Group Perspectives*, Boston, Boston Consulting Group, 1990.
8. Billie Holiday y William Dufty, *Lady Sings the Blues: The 50th Anniversary Edition*, Nueva York, Broadway Books, 2006, p. 3 [*Lady Sings the Blues*, Barcelona, Tusquets, 1988].
9. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Nueva York, Harper and Row, 1990 [*Fluir (flow): una psicología de la felicidad*, Madrid, DeBolsillo, 2011]. Ningún otro libro de psicología es más útil para los estudiantes y los intérpretes de jazz que *Flow*, y sus enseñanzas no se limitan en absoluto a la música.
10. Joe Goldberg, *Jazz Masters of the 50s*, Nueva York, Macmillan, 1965, p. 231. Luego, Davis suavizaría su postura sobre Coleman y hasta se puede oír su influencia en *Miles Smiles* (1967).
11. Whitney Balliett, *The Sound of Surprise: 46 Pieces on Jazz*, Nueva York, Dutton, 1959. Roland Barthes, *The Pleasure of the Text*, traducido por Richard Miller, Nueva York, Hill and Wang, 1975 [*El placer del texto*, México, Siglo xxi, varias ediciones].

VII. ESCUCHAR JAZZ HOY

1. William James, *The Varieties of Religious Experience: A Study in Human Nature*, Eugene Taylor y Jeremy Carrette, eds., Nueva York, Rout-ledge, 2002, p. 213 [*Las variedades de la experiencia religiosa. Estudio de la naturaleza humana*, 2 vol., Madrid, Equipo Difusor del Libro, 2015].
2. Randall G. Mielke, "After 92 Years, Duke Ellington Orchestra Still Offers Surprises", *The Chicago Tribune*, 3 de septiembre de 2015.
3. De hecho, todos estos enfoques futuristas del jazz están ocurriendo, hasta cierto punto, hoy. Véase, por ejemplo, Charles

Q. Choi, "Jazz-Playing Robots Will Explore Human-Computer Relations", *Scientific American*, 22 de octubre de 2015; Andrew R. Chow, "Billie Holiday, via Hologram, Returning to the Apollo", *The New York Times*, 9 de septiembre de 2015; y Oliver Hödl, Fares Kayali y Geraldine Fitzpatrick, "Designing Interactive Audience Participation Using Smart Phones in a Musical Performance", artículo de investigación presentado en la Conferencia Internacional de Música Computerizada de 2014 en Liubliana, Eslovenia.

¡Gracias por comprar este ebook!

Para ver otros títulos de la colección, pincha aquí

Síguenos en
www.turnerlibros.com



TurnerLibros



EditorialTurner



editorialturner




La España vacía
Viaje por un país
que nunca fue
SERGIO DEL MOLINO
TURNER NOEMA

La España vacía

Molino, Sergio del
9788416714667
400 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Un viaje histórico, biográfico y sentimental por un país deshabitado dentro de España. En solo veinte años, entre 1950 y 1970, el campo español se vació. Las consecuencias de este éxodo marcan el carácter de la España de hoy. Un ensayo emocionante y necesario sobre las raíces de un desequilibrio que hace tanto daño a la ciudad como al campo. Un viaje a los pueblos de la España vacía y un análisis de la literatura, el cine y la historia que los relata. "Hay que viajar muy al norte, hasta Escandinavia, para encontrar en Europa unas densidades de población tan bajas como las de la España vacía".

Cómpralo y empieza a leer


LINGO
Guía de Europa para
el turista lingüístico
GASTON DORREN
TURNER NOEMA

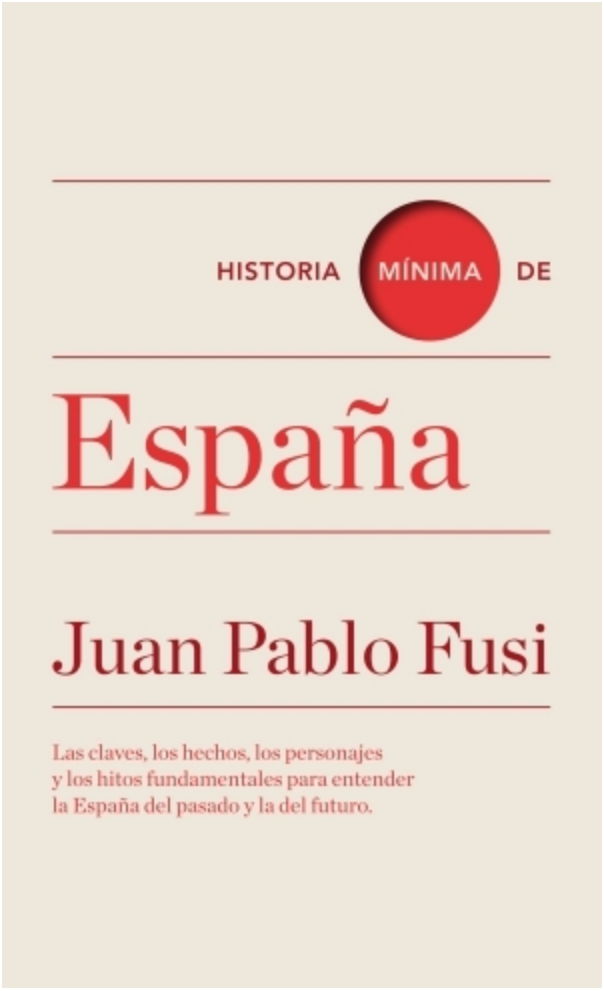
Lingo

Dorren, Gaston
9788416714650
374 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

Bienvenido a Europa como nunca la has visto: a través de las peculiaridades de sus idiomas y dialectos. Gaston Dorren mezcla la lingüística y la historia cultural y nos conduce a un fascinante tour por el continente, desde el protoindoeuropeo (el antepasado común de las lenguas europeas) hasta el triunfo del inglés, pasando por las complejidades de los plurales del galés y la pronunciación checa. Por el camino aprenderemos por qué el esperanto no prospera, qué les sorprende más a los extranjeros que intentan aprender español y por qué el finés es el idioma europeo más fácil de aprender. ¿Preparados? Sorprendente, ingeniosa y lleno de datos extraordinarios, "Lingo" cambiará nuestra forma de entender el lenguaje.

Cómpralo y empieza a leer


HISTORIA MÍNIMA DE
España
Juan Pablo Fusi
Las claves, los hechos, los personajes
y los hitos fundamentales para entender
la España del pasado y la del futuro.

Historia mínima de España

Fusi, Juan Pablo
9788415427650
304 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

¿En qué siglo aparece el nombre "España"? ¿Es cierto que la reconquista duró ocho siglos? ¿Pudo haberse mantenido el califato de Córdoba? ¿Quién creó la Inquisición y para qué? ¿Cuál fue el gran error de Felipe II en Flandes? ¿Cómo afectó a España la independencia de los países americanos? ¿Quién fue el primer militar que presidió el gobierno español? ¿Fue alguna vez la agricultura española un sector próspero? ¿Cuándo empezó el bando republicano a perder la Guerra Civil? ¿Para qué sirvieron los pactos de la Moncloa? ¿Se puede hablar hoy de España como una plena democracia europea? Incluye 20 mapas originales, y un completo aparato crítico con cronología exhaustiva, recomendaciones bibliográficas del autor e índice onomástico

Cómpralo y empieza a leer


Las personas de la historia
Sobre la persuasión y el arte del liderazgo
MARGARET MACMILLAN
TURNER NOEMA

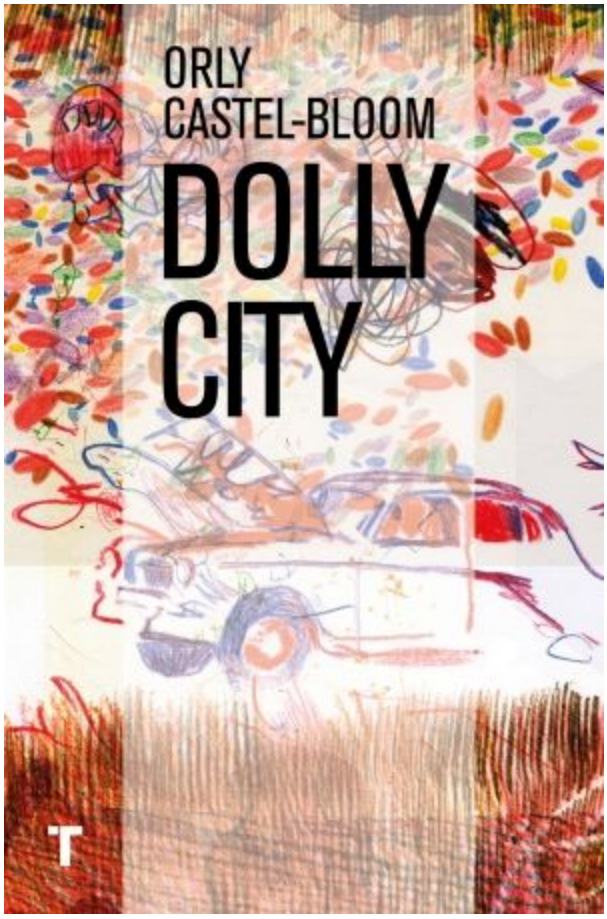
Las personas de la historia

MacMillan, Margaret
9788416714889
296 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

La gran historiadora canadiense Margaret MacMillan, autora del bestseller internacional 1914. De la paz a la guerra, nos presenta aquí su propia selección personal de las figuras del pasado, hombres y mujeres, algunos famosos y otros menos conocidos, que en su opinión destacan como "personas que hicieron historia". MacMillan examina el concepto de liderazgo a través de Bismarck y su papel en la unificación de Alemania, Willam Lyon Mackenzie King en la defensa de la unidad canadiense, y Franklin D. Roosevelt en la política estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial, y señala los grandes errores o decisiones destructivas de dirigentes totalitarios Hitler, o democráticos como Nixon o Thatcher. También hay espacio para soñadores y aventureros y personalidades únicas menos conocidas pero cruciales en su época. Este libro trata de la relación importante y compleja que establecen la biografía y la historia, los individuos y su tiempo.

Cómpralo y empieza a leer


ORLY
CASTEL-BLOOM
DOLLY
CITY

Dolly City

Castel-Bloom, Orly
9788416354573
164 Páginas

Cómpralo y empieza a leer

La doctora Dolly vive en Dolly City, que está algo así como en Israel. En Dolly City todos los trenes llevan a Dachau, pero no a esa Dachau, sino a un monumento que se llama igual. En el edificio de cuatrocientas plantas donde vive, Dolly tiene un laboratorio de experimentación. Entre ratas, conejos y la camilla en la que tortura al antiguo jefe de su padre, Dolly acoge a un bebé. La compasión da paso a la obsesión, la obsesión de la doctora es quirúrgica, y lo que persiste en este libro es la duda: acaso maternidad y locura sean necesariamente lo mismo. Y para ello tal vez ni haga falta ser una madre judía. Fuera, mientras tanto, nieva y hace calor, los magos matan a espada a sus ayudantes y los enanos ven películas de Buñuel. Pululan por allí mohels y escarabajos Volkswagen (el único vehículo que uno vería si tuviese la suerte y la desgracia de pasearse por Dolly City). Claro que esta montaña rusa en forma de libro, señalizada por diálogos abruptos, imágenes cortantes y bisturíes oxidados, es sobre todo un relato caricaturesco. Y, como la maternidad, fundamentalmente esperanzado. De Dolly City se ha dicho que es una granada de mano, una bestia hermosa y un grito de resistencia, que es distópica, fantástica y fantasmagórica, que convierte lo banal en original y el horror en una delicia, que hay que

leerla varias veces –la primera para asimilar el shock–, que le ha abierto posibilidades discursivas al humor, que le ha cambiado la cara a la literatura hebrea, que se parece a Bulgákov y a Hunter Thompson y al Nuevo Periodismo y también a Keret, que no se la puede comparar con nada y que Castel-Bloom es la autora de ficción israelí más grande de su tiempo (Haaretz). Y eso no es poco decir.

Cómpralo y empieza a leer