

A stylized illustration of a jazz band in Jalisco. The background is dark grey. In the top left, a woman with long blonde hair, wearing a red top, is singing into a microphone. In the top right, a man with curly brown hair, wearing a red shirt, is playing a trumpet. In the bottom left, a man with short brown hair, wearing a green shirt, is playing a trumpet. In the bottom right, a man with curly brown hair, wearing a green shirt, is playing a keyboard. The title 'Los desafíos del jazz en Jalisco' is written in white and yellow text in the center. The author's name 'Nathalie Braux' is written in yellow text at the top. There are stylized green plants at the bottom and a small red square with a white dot on the left side.

Nathalie Braux

Los desafíos del jazz en Jalisco

Nathalie Braux

Los desafíos del jazz en Jalisco

«Bookwire»

Braux N.

Los desafíos del jazz en Jalisco / N. Braux — «Bookwire»,

En 2001, como consecuencia de la enfermedad y muerte del famoso pianista Carlos de la Torre, salen de la penumbra numerosos músicos de muy alta calidad en conciertos y homenajes. Sorprendida de que tanto talento permanezca oculto, la clarinetista y saxofonista francesa Nathalie Braux se promete contar la historia de estos grandes jazzistas. Un reto mayúsculo: sumergirse en las casi inexploradas aguas del jazz en Jalisco de los setenta y ochenta confrontan a la autora con una gran ignorancia y pobre documentación al respecto. Además de emprender una extensa revisión en la prensa de la época, recuperar programas de mano y pósteres, Braux entrevista a algunos de los más representativos maestros de la escena del jazz y jazz-rock, en encuentros filmados por Jorge Bidault. El resultado es una crónica fundamental para los entusiastas de los ritmos sincopados y para cualquier lector interesado por la cultura musical jalisciense.

© Braux N.

© Bookwire

Braux, Nathalie, autor

Los desafíos del jazz en Jalisco / Nathalie Braux.
fotografías y videos Daniel Solorio, Jorge Bidart
-- 1a ed. -- Guadalajara, Jalisco: Universidad de Guadalajara
Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 2020.

(La media vuelta).

Incluye referencias bibliográficas

ISBN 978-607-547-977-4

1. Jazz-Jalisco-Historia-Siglo XX-XXI 2. Música
jazz-Jalisco-Biografía I. Solorio, Daniel, fotógrafo
t. III. Serie

781.65 .B82 CDD21

ML3509 .M6 .B82 LC

6JD THEMA

Los desafíos del jazz en Jalisco se terminó de editar en diciembre de 2020 en las oficinas de la Editorial Universidad de Guadalajara, José Bonifacio Andrada 2679, Lomas de Guevara, 44657. Guadalajara, Jalisco.

Para la formación de este libro se utilizaron las tipografías Karmina y Karmina Sans diseñadas por José Scaglione y Veronika Burian.

[Índice](#)

[Agradecimientos](#)

[Prólogo](#)

[Introducción](#)

[Primera parte. La historia](#)

[El jazz desde el principio en Estados Unidos](#)

[El jazz en México](#)

[El jazz en Jalisco](#)

[El desierto](#)

[Segunda parte. Los personajes](#)

[Los precursores del jazz jalisciense](#)

[Luis Padilla, el cantor](#)

[Juan José Verján, el maestro bohemio](#)

[Roberto el Chale Hernández, el modesto](#)

[El Copenhagen 77](#)

[Carlos de la Torre, el fulgurante](#)

[Pichón, el escudero](#)

[Javier Soto, el elegante](#)

[Beto Rivera, el timonel](#)

[El Conjunto de Jazz del DBA](#)

[Tanaka, el encantador de tambores](#)

[Manuel Cerda, el multifacético](#)

[La fusión](#)

[Willow, el virtuoso](#)

[Beverly Moore, la Lorelei](#)

[El Chamaco del sax](#)

[Jorge Salles, el imprescindible](#)

[Vía Libre](#)

[Memo Olivera, el baterista líder](#)

[Mundo Pérez, fiel al jazz](#)

[Conclusión](#)

[Anexo. Biografías adicionales](#)

[Fuentes de consulta y referencias](#)

Agradecimientos

Dicen que el agradecimiento es la memoria del corazón, así que dedico este libro a Carlos de la Torre, pues todo empezó gracias a él. Su talento y su carisma atraieron a varias generaciones de jazzistas, incluyéndome, lo que gestó una comunidad.

Quiero agradecer a mis dos primeros colegas de jazz en Guadalajara: Beto Rivera y José Luis Muñoz Pichón, por contarme tantas historias y anécdotas sobre Carlos de la Torre, y a la cantante y maestra Katya Padilla por los recuerdos de su padre, Luis Padilla, lo que alimentó mi curiosidad por el pasado del jazz tapatío. Extiendo mi reconocimiento a todos los compañeros músicos: Javier Soto, Mundo Pérez, Jorge Salles, Manuel Cerda, Beverly Moore, Willow, Beto Rivera, Pichón, Felipe de Jesús Espinosa, Tanaka, José Luis Chamaco Guerrero, así como a dos activistas de la cultura, Rogelio

Flores y Alfredo Sánchez, que aceptaron ser filmados en sus entrevistas. Sus valiosas aportaciones representaron una fuente invaluable de información ante el vacío bibliográfico que enfrenté, y muchas veces tuve que buscarlos para aclarar mis dudas; con amabilidad me guiaron en la reconstrucción de un pasado del cual ignoraba todo. Mi gratitud también se dirige a las otras personas que aportaron documentos e información adicional, o que se dieron a la tarea de leer los capítulos en proceso y darme su opinión y sus comentarios: Jorge Salles, Juan Ornelas, Rafael Ornelas, Enrique Sandoval, Helga Jäger, Willow, Beverly, Patricia Reyes, John Morrison, Enrique Sandoval, Joëlle Chassin, Marie Hélène Touzalin y Jorge Andrés González, quien además grabó y mezcló las sesiones musicales de dúos, tríos y cuartetos, registradas en video por Jorge Bidault, donde amablemente aceptó tocar el guitarrista Mario Romero.

Mi gratitud se dirige también a la Secretaría de Cultura, a la doctora Myriam Vachez Plagnol, al director general de Desarrollo Cultural y Artístico, Juan Vázquez Gama, y a la Coordinadora de Música, Sibila Knobel —pertenecientes los tres a la administración estatal 2013-2018— ya que consideraron este libro un proyecto valioso para el patrimonio cultural de Jalisco.

Sabía desde el principio que al escribir este libro, por ser el español un idioma de adopción, necesitaría a una persona que detectara mis galicismos y corrigiera mi castellano más callejero que académico. ¿Quién mejor que la fina escritora Elena Méndez me habría podido acompañar en esta labor?, amiga francófona y francófila, conocida desde mis primeros tiempos en Guadalajara, amante del jazz y gran conocedora del mundo tapatío pasado y actual. Nuestras ilimitadas horas de lectura y correcciones de mis textos sellaron para siempre nuestra amistad.

Debo a Elisa Cárdenas Ayala mi aprecio y amor por Jalisco desde que, un atardecer de 1998, me llevó a conocer el templo de San Sebastián de Analco (1543), su plazoleta y la historia de los asentamientos de Guadalajara. Más de veinte años después, se ha interesado en la historia jalisciense que cuento yo, y agradezco infinitamente que haya revisado el texto desde su ángulo histórico, criticado con gentileza e insuflado el ánimo para terminar la tarea.

Gracias a mi hermano, Olivier Braux, cuyas palabras alentadoras al descubrir este texto renovaron mi energía en un momento crucial para encarar la recta final de este trabajo.

Asimismo, tengo una deuda de gratitud con Linda Caruso, por creer en mi capacidad de escribir un libro (acto totalmente ajeno a mi vida), por interesarse de manera continua en esta investigación y por respetar mi inmersión de años en la computadora, lo que a veces implicaba dejar otras diversiones para más tarde. Por su amor, cariño y generosidad, le doy mis infinitas gracias. Sin ella, sin su apoyo fundamental e incondicional, este libro no habría visto la luz.

Prólogo

Alfredo Sánchez

Nathalie Braux me dijo un día que México —y más específicamente Guadalajara— la había curado de muchos males, por ejemplo, del pánico escénico. Fue aquí donde poco a poco pudo desprenderse del juez interior implacable que la asediaba y le impedía disfrutar del escenario. Cuando llegó a nuestro país ya tocaba, pero fue aquí donde aprendió a gozar de verdad mientras lo hacía ante un público. Al ver hoy su desenvoltura escénica es difícil imaginarse aquellos días de miedo.

Aunque es francesa, Nathalie comparte varias “nacionalidades”: llegó al mundo en Santa Mónica, California y vivió en Estados Unidos hasta los cinco años de edad. La familia se mudó a París, donde Nathalie estudió y se desarrolló en áreas como la teoría musical, la interpretación y la musicología. Llegó a Guadalajara y aquí vivió durante veinte años; recientemente volvió al origen: Estados Unidos.

Yo la conocí en Guadalajara cuando terminaba el siglo XX y comenzaba el XXI. Había llegado a la ciudad poco antes, en 1998. Para su viaje se combinaron una relación amorosa, el hecho de que en París conoció a un grupo de académicos tapatíos y el ofrecimiento laboral de una escuela en Guadalajara. Así que con esos ingredientes tomó la decisión y se aventuró por estos rumbos inciertos. Llegó a trabajar como profesora de música, pronto aprendió a hablar bien el español sin perder, claro,

su acento francés. Había estudiado varios años de piano clásico en Francia, pero su instrumento era el clarinete y su música era el jazz. En México también comenzó su relación con el saxofón, instrumento que se convirtió en su cómplice para ganarse la vida.

Seguramente nunca pensó que duraría tanto tiempo en México. El primer año fue difícil mas pronto se acostumbró a la gente, a la cultura, al calor: conoció músicos, tuvo amores y desamores, descifró los vericuetos del idioma y sus dobles sentidos, se adentró en el mundo del jazz, tocó en proyectos de todo tipo, hizo buenos amigos y se fue quedando. También comenzó a interesarse por otras cosas: la gente que tocaba con ella o los músicos conocidos de esa gente.

Tocó con el pianista Beto Rivera y con el Pichón José Luis Muñoz, conoció a Carlitos de la Torre, grabó un disco con sus propias composiciones, fundó el grupo de klezmer-jazz Sherele, tocó y viajó con Jamar, armó proyectos locos de improvisación con Héctor Aguilar, compuso mucha música para obras de teatro y tocó y tocó y tocó, en todo tipo de foros, chicos y grandes, de la capital jalisciense.

Hoy tenemos este libro impreso donde Nathalie, una aparente extranjera, se sumerge en las casi desconocidas profundidades del jazz de Guadalajara. Lo hace con curiosidad pero también con generosidad: una mezcla de locura y dolor la impulsaron cuando se dio cuenta de la enorme ignorancia y falta de documentación que han prevalecido en relación con los músicos y con la música de jazz que se ha practicado en estas tierras, por ello quiso poner un granito de arena para recorrer el velo y favorecer la memoria. “¡Qué ciudad tan extraña donde hay músicos magníficos a quienes nadie ha promovido, a quienes muy pocos conocen!” fue la reflexión de Nathalie, quien se dio a la tarea de investigar y entrevistar a muchos de esos músicos. Sus antecedentes de musicóloga-historiadora fueron encontrando cauce.

Este libro trata sobre el jazz en Jalisco en una época determinada, claro, pero ya se sabe que las cosas no suceden porque sí ni de manera espontánea, sino que vienen de algún lado, así que Nathalie ha querido contextualizar con marcos más amplios. En su emotiva introducción explica con generosidad las motivaciones que la llevaron a investigar, cuenta cómo fue creciendo el proyecto, relata el proceso, su encuentro con los músicos locales, su deslumbramiento con algunos de ellos y su pasmo ante el desconocimiento generalizado sobre sus aptitudes y su calidad.

En el primer capítulo hace un recuento de los puntos más importantes de la historia del jazz, los antecedentes, los estilos, las regiones, los músicos, el contexto para entender esta música que desde hace mucho se ha convertido en una influencia decisiva prácticamente en todo el mundo musical. En el segundo capítulo habla de México y el jazz como una suerte de resumen ilustrativo que proporciona el marco preciso para ubicar a quienes abrazaron el género en Jalisco; y finalmente se ocupa del jazz en esta región jalisciense durante los años setenta y ochenta, aunque con una mirada también a los antecedentes históricos, rastreados en tesis, hemerotecas y entrevistas.

En esta última sección, que es la parte medular de su trabajo, Nathalie hace un recuento pormenorizado de músicos, agrupaciones, lugares donde se ha tocado jazz, instituciones y asociaciones que lo han apoyado, artistas mexicanos y extranjeros de jazz que han pisado escenarios jaliscienses, reseñas de conciertos y festivales aparecidas en periódicos y otras publicaciones. Todo ello constituye, a mi parecer, una gran aportación a la memoria musical de Jalisco, al tiempo que es un reconocimiento a muchos personajes, en buena medida anónimos, que con su trabajo — frecuentemente poco valorado, mal pagado, escasamente conocido por los grandes públicos— han ayudado a mantener viva la llama del jazz en estos rumbos.

Los valores de la investigación que Nathalie Braux ha emprendido son numerosos: por una parte contribuye a documentar una historia cultural poco conocida. Son casi inexistentes los materiales que se han editado sobre el tema, así que ahora tenemos al menos una primera visión de conjunto sobre una serie de momentos relevantes que contribuyen a dar forma a la historia regional. Por supuesto que, como la misma Nathalie afirma, es un primer acercamiento que tendría que ser completado por otras visiones e investigaciones de músicos, historiadores o sociólogos. Por otro lado, la acuciosa

revisión de materiales hemerográficos sobre músicos, lugares dedicados al jazz, reseñas de conciertos y festivales nos muestra una vitalidad musical que sorprende por momentos, y que nos obliga a reflexionar sobre la displicencia con que a menudo hemos tratado localmente a los artistas del género. También es necesario decir que el abordaje de la microhistoria regional en términos culturales, como lo ha emprendido la autora, puede aportar mucho para el conocimiento de nosotros mismos como cultura, de nuestras riquezas y miserias en ese campo.

No deja de ser paradójico que alguien que no nació aquí se interese por el rescate de todos estos datos, momentos, músicos y episodios que han dado forma a una parte importante de la historia musical de la región. Acaso a quienes hemos tenido tan cerca nuestra cultura nos ha hecho falta un poco del distanciamiento con el que Nathalie ha observado nuestro contexto. Sin embargo, el abordaje de la autora es cercano, ella también ha sido parte de esta historia durante veinte años, ha vivido aquí, ha gozado de nuestros escenarios, ha padecido las dificultades de tocar jazz en estas tierras, ha conocido de muy cerquita las historias íntimas de todos estos protagonistas.

Hay que celebrar, pues, la curiosidad y la generosidad de Nathalie Braux. Ella misma, como instrumentista, compositora y animadora de muchos proyectos musicales, es fundamental en la historia reciente del jazz de Jalisco, y en este libro queda clarísimo el amor que ha tenido por esta música y por estos músicos.

Introducción

El reto es entender la historia como una experiencia social de generación en generación.

Juan Beneyto¹

¿Locura? ¿Cruzada? ¿Desafío? Algo de eso tiene el reto de investigar, retratar el movimiento del jazz tapatío y dar a conocer sus actores, en el periodo histórico de los setenta y ochenta, principalmente en la ciudad de Guadalajara, la ribera de Chapala y Puerto Vallarta, además de un panorama general de las décadas recientes. La idea que tenemos de Jalisco se asocia mucho más con el mariachi, los sones —o ahora la banda— que con el jazz, y poco se sabe y comenta sobre este género en las últimas décadas.

Llego a Guadalajara en 1998 y empiezo a conocer a la comunidad jazzística que gira alrededor del pianista Carlos de la Torre. Tarde en la noche, los músicos van a palomear con el maestro Carlos y los otros integrantes de su trío, José Luis Muñoz, bajista y Víctor Hugo Orozco en la batería, en el Copenhagen 77, la meca del jazz tapatío. En el año 2000 tengo el privilegio de empezar a tocar con el pianista Humberto Beto Ribera y con José Luis Muñoz Pichón, ambos muy cercanos al maestro De la Torre.

Tristemente, en 2001 se empieza a rumorar que Carlos está enfermo, que necesita ayuda para sus tratamientos, así que la comunidad artística organiza conciertos de beneficencia en el teatro Degollado, el teatro Experimental, el Exconvento del Carmen, en la Mutualista, en el mismo restaurante Copenhagen 77. Me doy cuenta entonces de la amplitud de una comunidad de jazzistas muy talentosos, desde los músicos jóvenes a quienes ubico por sus proyectos de jazz fusión o de blues anunciados en los medios, hasta grandes maestros de generaciones anteriores, cuya existencia ignoro por completo porque no figuran en la cartelera de jazz. Cuando pregunto quiénes son, me dicen sus nombres y el enunciado: “Uy, sí, tocan bien chido, pero ya no tocan jazz”. Algunos de ellos tienen un nivel nacional si no internacional, así que me quedo con algunas preguntas: ¿quiénes son, por qué no sé de ellos y —sobre todo— por qué ya no tocan jazz?

Unos años más tarde conozco a Katya Padilla, quien me comparte orgullosamente que su padre, el pianista Luis Padilla, fue un pionero del jazz en Guadalajara. En esta época Katya no tiene ninguna documentación disponible como artículos de prensa, fotos o grabaciones ya que su padre falleció cuando era muy pequeña, y entonces comienzo a vislumbrar que la poca información sobre los jazzistas pioneros está ligada a una documentación inexistente o difuminada.

De 2001 a 2014 estas preguntas y reflexiones van germinando en mi mente y mi afán de sacar a estos músicos del olvido se convierte casi en algo personal, porque me duele que sus talentos

sean olvidados y que las nuevas generaciones no sepan quiénes son, a quiénes han formado y cómo han dejado su huella. Para hacer esta investigación, así como contribuir a consignar la historia del patrimonio cultural y musical de Jalisco, pido un apoyo a la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco para un proyecto llamado “Los pioneros del jazz en Jalisco, 1970-1990”, un libro pensado como una compilación de biografías. Para completarlo invito al videasta Jorge Bidault a realizar un documental que ponga en escena a los jazzistas particularmente activos en estas dos décadas, con base en una serie de entrevistas, para que el texto se acompañe y complementa recíprocamente con un soporte visual. El apoyo parcial recibido en enero de 2015 es suficiente para emprender la primera parte del trabajo.

Al principio de mi investigación me entero de la existencia de un documental sobre el jazz tapatío;² José Luis Muñoz me presta la tesis de maestría en etnomusicología de Sergio Arturo Ocampo León,³ que parece ser el único documento histórico sobre el jazz tapatío. Al leer este trabajo descubro, ¡oh sorpresa!, que el jazz existe en la Perla Tapatía desde los años veinte, cuando lo tocaban las grandes orquestas de baile. Me doy cuenta entonces de que la palabra pioneros ya no es correcta para describir a los músicos que tocan jazz en el marco temporal definido y de que la investigación adquiere una envergadura que no había contemplado: para apreciar en profundidad lo que comunican estos jazzistas acerca de sus formaciones y desempeño musical, tengo yo, una francesa llegada en 1998, que asimilar muchas otras cosas del pasado socio-cultural de la ciudad de Guadalajara y su región, lo que me toma un tiempo no previsto. Se redefine entonces el título como Los desafíos del jazz en Jalisco.

Decido conservar el marco temporal previsto inicialmente porque es realmente a partir de los setenta cuando el movimiento del jazz tapatío se desarrolla con más representantes, más dinamismo y apoyo institucional que en las décadas anteriores y cuando toma definitivamente la forma con la cual lo definimos ahora: un grupo reducido, que toca temas tradicionales u originales, en el que la improvisación es el elemento predominante. El programa Solo Jazz de Radio UdeG, conducido por Sara Valenzuela desde 1989 hasta la fecha, ha permitido cierta difusión del jazz en general y del jazz jalisciense en particular, por ende se ha logrado un mejor conocimiento de sus representantes contemporáneos.

Como es imposible entrevistar a toda la comunidad jazzística, fue preciso seleccionar una decena de músicos, relevantes por su producción musical y desempeño, su reconocimiento a nivel local y nacional, unos por su compromiso inquebrantable con el jazz hasta la fecha, otros que ya no son jazzistas pero que en la época definida están en todos los proyectos, otros por ser un elemento fundamental de una banda que ya no existe. La elección fue difícil. Finalmente, los entrevistados son José Luis Muñoz, Beto Rivera, Javier Soto, Mundo Pérez, Manuel Cerda, Jorge Salles, Felipe Espinoza, el Tanaka, José Luis el Chamaco Guerrero; en Puerto Vallarta, Willow, Guillermo Brizio y Beverly Moore; y nos comparten también información y anécdotas sobre los tres grandes ausentes: los pianistas Carlos de la Torre y Juan José Verján, fallecidos, y el baterista Memo Olivera, demasiado retirado del mundo para contestar a mis preguntas. Otro libro o documental tendrá que enfocarse quizá en todos los excelentes músicos que sí son, o fueron jazzistas, pero como integrantes de orquestas, sin un proyecto original propio, que no fueron entrevistados.

Nos acercamos también a dos personajes de la cultura tapatía: el promotor cultural, productor, galerista, director del Centro Cultural Roxy, Rogelio Flores y el locutor, columnista, músico y cronista Alfredo Sánchez, personas que tienen una mirada más amplia sobre estos años y el género musical.

La serie de preguntas tiene como objetivo documentar las formaciones y gustos musicales, las trayectorias, logros y dificultades que enfrentaron nuestros protagonistas para tocar y mantenerse activos en el jazz en Jalisco.

Recopilo más información en los artículos del periódico El Informador y en el Centro de Documentación de las Artes donde indago en programas de mano, carteles y demás documentos para comprobar las fechas, la importancia del movimiento, el eventual apoyo de las instituciones.

Me comunico varias veces por las redes sociales o por teléfono con algunos músicos, en particular con el bajista Jorge Armenta, el percusionista Chuyín Barrera, el baterista Chemo Castellón y por supuesto con los hermanos Ornelas, Juan, el maestro pianista, admirador de Carlos de la Torre a quien debemos muchos de los videos caseros o grabaciones que tenemos en vivo en el Copenhagen (disponibles en You Tube), y su hermano Rafael, baterista, quien me comparte algunas anécdotas.

Pensando este libro como un libro didáctico, me parece entonces necesario plantear en una primera etapa, un resumen de la historia del jazz en los Estados Unidos, desde su nacimiento en el sur del país hasta los años noventa, suficientemente corto para dar una idea clara al jazzista como a las personas interesadas por el jazz. La segunda etapa permite situar el jazz nacional en relación al jazz estadounidense. Los grandes historiadores mexicanos del movimiento, Antonio Malacara, Alain Derbez, Xavier Quirarte y Roberto Aymes son mis principales fuentes de información, sin olvidar el filósofo y escritor belga Luc Delannoy por sus aportaciones históricas al jazz latino.

Enseguida ofrezco una narración de la historia del jazz tapatío a la imagen de la vitalidad que brota en una Guadalajara de los años veinte, que quiere ser moderna con el bullicio de su vida social y sus bailes al son de las grandes orquestas en boga. En los cincuenta los ritmos latinos desplazan al foxtrot y el quickstep, el jazz camaleón se retrae y se refugia en pequeñas formaciones. Explota el rock seductor de la juventud en los sesenta y el jazz “que se escucha” (tocado principalmente por los pianistas Juan José Verján, Javier Michel y Luis Padilla) es aclamado por una élite tapatía. Es la época de las conferencias sobre el jazz, del jazz estudiantil y de grandes conciertos de jazzistas de Estados Unidos, muchos de ellos invitados para la programación cultural ligada a los Juegos Olímpicos de 1968. En los setenta surgen o se confirman los proyectos de nuestros protagonistas: el jazz fusión de las bandas 39.4 y Bandido, el jazz misionero del Conjunto de Jazz de Bellas Artes que juega un papel de difusión en el estado, seguido en los ochenta de Jazztet y Jazz Voyagers con Memo Olivera y Beto Rivera como líderes, el trío de Carlos de la Torre y el Sexteto de Juan José Verján. Cierro este apartado con la música experimental de Antonio Camacho y el grupo leyenda de los noventa, Vía Libre, y concluyo la reseña histórica con una somera revisión de los últimos decenios.

Se redondea esta obra con las biografías individuales de los músicos entrevistados, a partir de sus propias narraciones, que complemento con la información encontrada en la prensa. Agrego también la biografía de algunos jazzistas, a quienes entrevisté por teléfono o en persona.

Algunos lugares comunes tachan al jazz jalisciense de convencional, insisten en que los jazzistas de las generaciones anteriores no componen, que solamente tocan estándares de jazz estadounidenses. Me dedico a aclarar estos puntos a medida que voy encontrando y analizando los documentos, como los artículos de prensa y los programas de mano.

Espero que este libro, con su enfoque histórico, sea un parteaguas en el conocimiento de los desafíos que enfrentaron estos guerreros del jazz jalisciense.

1 Historia Social de España y de Hispanoamérica, 1973, p. 15.

2 Dura diez minutos y se titula Guadalajara en el jazz, una especie de homenaje a Carlos de la Torre.

3 Síntesis etnográfica y del performance en la práctica musical del jazz en Guadalajara, Jalisco, 1919-2010, Universidad de Guadalajara, diciembre de 2010. Como su título lo dice, incluye una parte histórica sobre el jazz tapatío, para enfocarse después en la noción de performance en el jazz.

Primera parte. La historia

El jazz desde el principio en Estados Unidos⁴

El jazz, música clásica de la cultura afroamericana del siglo XX, no es una creación espontánea⁵
Luc Delannoy

Hablar de la historia del jazz es hablar de la historia de la comunidad negra en Estados Unidos, ligada al comercio de esclavos, la compra-venta de gente del África negra y de su esclavitud en las grandes plantaciones de algodón al sur del país. Los propietarios anglosajones de las plantaciones saben muy bien los riesgos de rebelión que corren al someter a esta población y se empeñan en

borrar los rastros de la cultura tradicional africana y limitar el contacto de los esclavos con el mundo exterior. Los Códigos Negros (Black Codes), que reúnen normas específicas para la población de origen africano, establecen numerosas prohibiciones, entre otras el uso de instrumentos, que podría ser un medio de comunicación entre los oprimidos, y por tanto es reprimido con crueldad ya que constituye la temida amenaza de insurrección. Esta prohibición, que no se presentó en las colonias españolas y portuguesas, ayudó a gestar una música muy diferente.

El gospel. Alma y cuerpo

Los esclavos, a pesar de todo, no pierden su sentido musical y es con la voz, cantando las work songs (cantos de trabajo) como mantienen su sentido de comunidad y su cultura. Cantan en los campos de algodón, en las obras de construcción de vías férreas o en las cárceles. Esos cantos a capela usan un sistema de llamadas y respuestas (solista/grupo) para soportar el esfuerzo físico o aguantar el dolor. Tienen el ritmo repetitivo y el sonido del gesto del trabajo, y su forma es la más cercana a los cantos africanos originales.

Muy pronto los dueños de plantaciones protestantes evangelizan a los esclavos, quienes en breve se familiarizan con los himnos y salmos y adaptan la religión cristiana a sus concepciones animistas (de manera similar a como ocurre en México con la evangelización de los indígenas por los frailes, sincretismo que se nota hasta en las fachadas de los templos). Cantan los textos de los dos testamentos, incluyendo referencias y aspectos bíblicos para expresar de viva voz mensajes codificados: pronto se identifican con los hebreos cautivos en Egipto y su sometimiento les parece similar, por ello cuando cantan la palabra Canaán, la tierra prometida de los judíos, piensan en Canadá, donde la esclavitud no existe. La música gospel ha nacido y servirá de base para toda la música afroamericana.

Los espectáculos de ministriles. Paradoja racial

Como una aberrante representación de la condición negra en Estados Unidos, surgen en todo el país los llamados minstrel shows, muy de moda durante el siglo XIX. Se trata de espectáculos cómicos de músicos, cantantes, bailarines y comediantes blancos que imitan los cantos de los esclavos en las plantaciones y narran historias.

Para enfatizar el lado caricaturesco del espectáculo, los artistas se maquillan la cara con un betún negro para el calzado, se dibujan labios gruesos y rojos, ponen los ojos en blanco y adoptan poses lascivas o de pereza en escenografías exóticas, lo que refuerza todos los clichés heredados de un racismo paternalista. En estas versiones grotescas de la música negra sobresalen las composiciones de George Washington Dixon y particularmente Thomas Daddy Rice, cuya canción “Jim Crow”, de connotaciones racistas, fue un éxito rotundo. La industria cinematográfica de Hollywood usa la misma fórmula de maquillaje e imitación vulgar cuando en 1927 el actor blanco Al Jolson pinta su cara de negro en la primera película sonORIZADA, *The Jazz Singer*.

Los músicos negros que quieren acceder al mundo del espectáculo tienen paradójicamente que usar el mismo maquillaje y ridiculizar su propia cultura, pero cuando ellos participan en un minstrel show la calidad musical es superior por su virtuosismo —solamente los mejores intérpretes negros son contratados— y el humor se convierte en un humor de situación, no en burla de sí mismos.

Es interesante notar que al terminar la guerra de 1898 algunos miembros de compañías de ministriles negros desembarcan en Cuba y descubren las músicas populares locales, como el danzón, la contradanza, el son, la guaracha y la rumba. Entre ellos se encuentra W. C. Handy, seducido por la clave cubana y el ritmo de quintillo haitiano.⁷ A la vez, los cubanos aprenden el foxtrot, el blues y descubren el banjo.⁸

Los esclavos, músicos... La alta sociedad aplaude

Los amos de las plantaciones usan los talentos musicales de sus esclavos, y olvidándose de las primeras prohibiciones, les piden amenizar sus fiestas, comidas campestres y eventos locales para que toquen las piezas en boga: contradanzas, polkas, arias de opereta, canciones de ministriles, baladas, etcétera. Los esclavos usan principalmente instrumentos de cuerda occidentales, violines,

violonchelos, contrabajos, guitarras y mandolinas fabricados por ellos mismos, y el banjo, instrumento de origen africano,⁹ para interpretar el repertorio blanco.

Los músicos, endomingados, tocan el repertorio de los blancos pero en secreto se burlan de la rigidez de sus danzas y los imitan exagerando los movimientos, haciendo figuras descaderadas y osadas: nace el cake walk, baile que sale del mundo de las plantaciones para llegar pronto a la costa este del país y a las recepciones elegantes de las clases sociales altas. La infiltración de las tradiciones negras es inevitable, la herencia africana resurge de manera latente pero incontrolable en las danzas occidentales, en el seno de orquestas cuyo sonido está ya muy lejos de lo que se toca en la vieja Europa.

El blues. Un lamento compartido

El blues es conocido como una música asociada con la depresión, la desdicha, los problemas económicos, en fin, con la miseria del hombre y, también, con el delta del Misisipi.

El blues nace de la vida dramática que sufre la población negra después de la guerra civil entre los estados del norte y los del sur en Estados Unidos. Se consigue la abolición de la esclavitud en 1865 y la promesa jurídica de dar a cada esclavo —ya hombre libre— “40 acres de tierra y una mula” para su sobrevivencia, pero esta ley no se aplica.¹⁰

Como consecuencia los esclavos viven una situación muy precaria ya que no tienen el dinero para comprar las tierras (en manos de especuladores) y se ven confrontados en el sur al rencor de los terratenientes blancos que los consideran como infraciudadanos. En particular la organización Ku Klux Klan, fundada en 1865, ejerce un verdadero terror. Las nuevas leyes segregacionistas imponen la separación de las razas en los lugares públicos: escuelas, foros de teatro y danza, hospitales, iglesias y transportes. Así nace el blues.

Con la crisis económica de 1890 la situación es intolerable para los negros que emigran al norte y al este del país, donde conocen el desempleo así como los ghettos y la promiscuidad que impera en estos sitios. Desarrollan una cultura musical profana propia, original, que viene de la exclusión y el aislamiento: cualesquiera que sean sus ámbitos, los trabajadores del campo, del bosque, de las vías del tren, los pescadores o los presos de la cárcel, todos se transforman en cantantes que lanzan sus lamentaciones.¹¹ Poco a poco el blues se extiende por todo el país y se desarrolla en estilos variados: muchos de sus temas hablan sobre el desamor, la traición, los problemas económicos y las enfermedades, pero también se le canta a la chica guapa, con insinuaciones osadas o eróticas. Música de solitarios, el blues acompaña al cantante mañana, tarde y noche.

Las mujeres graban... Las orquestas cambian

Curiosamente no son estos hombres pobres sino mujeres, originarias de las clases populares e impregnadas del blues rural, quienes se presentan en espectáculos itinerantes y teatros de revista (music halls), logran destacar y son contratadas por las disqueras para hacer las primeras grabaciones de blues. La industria discográfica abre a los afroamericanos un camino al mercado con una línea de discos llamados race records. Se trata de producciones de música afroamericana exclusivamente, destinadas a los públicos negros del sur y de las grandes ciudades. La popularidad de estas cantantes crece muy rápido, dando un impulso a sus carreras y una mejora a sus situaciones económicas. Son conocidas por vivir en un nuevo lujo, una suntuosidad que no impide la agitación de sus vidas, la fugacidad de sus carreras y el dolor de sus heridas emocionales.

Estas mujeres son Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith, Ethel Waters, Alberta Hunter, Victoria Spivey, Ida Cox, Edith Wilson, Rosa Henderson, Clara Smith, Sippia Walker, Lucille Hegamin. Se define entonces un nuevo sonido de orquesta, con una sección rítmica constituida de piano, contrabajo, guitarra o banjo, más una sección de metales que encontraremos luego en los primeros grupos de jazz.

Mamie Smith es la cantante que graba el primer disco de la historia del blues, el 10 de agosto de 1920: The Jazz Hounds.

El ragtime. Base referencial

Aparte del blues, otra etapa de la elaboración de lo que será el jazz es el ragtime, una música sofisticada que en la actualidad asociamos a la música de piano. Está hecha por una minoría de la población negra mestiza (creole en inglés) que tiene una cultura urbana, europea, que sabe leer y escribir la música, tiene conocimientos musicales y se apropia de los instrumentos europeos como el saxofón y la trompeta en fanfarrias, así como el piano, el instrumento emblemático de la burguesía blanca. A pesar de su complejidad y elegancia musical, el ragtime tiene mala reputación ya que se ejecuta en las casas de prostitución, cuartos traseros de bares y lugares de entretenimiento disoluto.

¿Pero qué es el ragtime? La palabra viene de rag, ‘trapo’, y time, ‘tiempo’, es decir ‘tiempo deshilachado’. Técnicamente es una música en la cual la mano izquierda conserva bajos muy regulares y la mano derecha, teniendo el papel de tocar la melodía de unas piezas folclóricas negras, desestructura el tiempo gracias a síncopas y a desplazamientos de los acentos y ritmos. Se piensa que este estilo viene heredado de una tradición rural de tocar el banjo. Eubie Blake, un gran pianista de ragtime y compositor de musicales, vive cien años (1883-1993) y explica mucho sobre este género y su historia. Scott Joplin, el compositor de ragtime más conocido, interpretaba a Chopin y Liszt mientras su mamá tocaba el banjo. Sus piezas utilizan todas sus referencias musicales: cakewalks, blues, spirituals, vales europeos, baladas y marchas militares.

El sonido de las brass bands u orquestas de metales que aparecen al final del siglo XIX está emparentado con los ragtimes para piano, y presenta las primeras piezas sincopadas para metales (como en la mano derecha del ragtime).

Las primeras síncopas para metales se difunden desde la formación musical del famoso John Philip Sousa (1854-1932) —de quien conocemos tantas marchas escritas para el ejército de Estados Unidos— hasta las grandes bandas de metales de músicos negros, entre ellas la de James Reese Europe (1881-1919),¹² que cuenta con los mejores intérpretes negros de la época.

El ragtime en el piano sigue evolucionando con el pianista y compositor Jelly Roll Morton de Nueva Orleans, y él mismo se nombra “el inventor del jazz”, pero al parecer es, más bien, el hombre de la transición.

En el norte, con la escuela de Harlem, el ragtime evoluciona hasta el estilo stride que se caracteriza por su gran velocidad y virtuosismo, y se organizan duelos de pianistas (cutting contests) que implican improvisaciones sobre un tema a una velocidad frenética; pueden durar horas.¹³

El boogie woogie, otro estilo pianístico, nace en Chicago en los años veinte. Su armonía es la misma que la de un blues, pero en el boogie woogie se acentúan unas líneas de bajo repetitivas, rodantes como las ruedas del tren, en ostinato¹⁴ con la mano izquierda. La mano derecha toca unas líneas enérgicas, vigorosas, brillantes, en perfecta independencia de la mano izquierda. Esta música ha inspirado el swing, el rhythm and blues (R&B) y el rock and roll.

Y nace el jazz....

Entonces, finalmente, ¿cómo nace el jazz en Nueva Orleans? Sociedad cosmopolita de migrantes de todos horizontes que se instalan en las riveras de Misisipi y su puerto, Nueva Orleans es una ciudad católica, de cultura latina en donde las condiciones de esclavitud son un poco más flexibles que en los estados vecinos mayoritariamente anglosajones, quizá por convicción o por miedo a las costumbres mágicas y brujerías del culto vudú de los esclavos llegados de Haití.

Los domingos, en una plaza llamada Congo Square, los esclavos son autorizados a cantar con puntuaciones polirrítmicas de palmadas o tambores y calabazas, accesorios de metal y huesos, lo que produce un estruendo; también se les permite bailar y exaltar sus recuerdos del continente africano.

Lejos de su Europa natal, muchos propietarios blancos tienen hijos con mujeres negras o mulatas, o viven en pareja con ellas de manera abierta, generalmente asumiendo la paternidad y asegurando la educación de sus vástagos. Pronto, y hasta la fecha, se pueden ver todos los tonos de piel en esta ciudad mestiza. Sin embargo, no hay que pensar que no hay segregación: es una sociedad organizada en castas que van desde los muy negros hasta los muy blancos, pasando por los mulatos educados, llamados creole, agrupados en el French Quarter y orgullosos de sus orígenes blancos.

Forman una pequeña burguesía que establece negocios, salones literarios y musicales, escuelas, iglesias; conocen y les gusta el repertorio europeo de música clásica, la música de cámara y la ópera, y lo perpetúan. Saben leer música y tienen una gran maestría instrumental, ya que cuentan con los instrumentos en casa, pero también se dejan conquistar por expresiones más populares, de orquestas de cuerdas, fanfarrias, bandas y el ragtime. Lugares y ocasiones para tocar no faltan en la ciudad. Son la élite del mundo negro, pero siguen siendo considerados como inferiores en el mundo blanco.

Tanto los negros como los blancos pobres son relegados a empleos subalternos en las plantaciones o en los muelles del puerto y cohabitan en barrios pobres. Los negros que primero tocan instrumentos hechos a base de material de recuperación aprenden rápido a tocar los instrumentos de aliento abandonados por el ejército yanqui así como el repertorio de bandas de metales de los creoles con una interpretación más expresionista, unas polifonías con tintes de blues, creando un lenguaje original que despierta la admiración de los creoles.

De la fusión de los estilos de músicos negros y creoles (más que de una oposición de estilos, como se dice a menudo) nace una verdadera música afroamericana cuyo lenguaje se desarrolla en Nueva Orleans. Pronto nace un estilo expresionista, polifónico y rítmico, un lenguaje original enriquecido del tinte azulado del blues. Es la fórmula perfecta: “El conocimiento de los mulatos madurado por la pena de los negros”.¹⁵

El sonido del jazz New Orleans viene de las bandas de desfile, las marching bands: el instrumento rey es el poderoso cornetín, que lleva a los demás y expone el tema; el clarinete le contesta en contrapuntos sinuosos usando todo su registro con virtuosismo, el trombón establece una trama melódica, el banjo o la guitarra marcan un tempo regular, la tuba enuncia la armonía en los tiempos fuertes marcados por la batería.

El primer jazz es un sonido de cornetín, clarinete, trombón, banjo o guitarra y de tuba. Cuando el jazz se instala en clubes, el piano y el contrabajo vienen a suplir al banjo y la tuba.

Los grandes innovadores del estilo en el cornetín son Buddy Bolden, Manuel Pérez, Freddie Keppard, King Oliver, Louis Armstrong, los clarinetistas Alphonse Picou y Lorenzo Tío, George Baquet, Jimmy Noone, Johnny Dodds y Sidney Bechet (clarinetista y saxofonista, considerado como el embajador del jazz en Europa), el trombonista Louis Nelson Bunk Johnson y Kid Ory, también trombonistas. Muchos de los que empezaron el movimiento, creoles y negros, no grabaron discos sino hasta el final de su vida.

¿En qué consiste la novedad? El trompetista Buddy Bolden parece ser el primero en tomar un blues y arreglarlo para una orquesta, de modo que él y sus músicos varían la melodía en forma de improvisación. Rápidamente muchos imitan este estilo, impregnado de la síncopa del ragtime brincador de Nueva Orleans.

En 1917 Estados Unidos entra en el conflicto de la Gran Guerra y Nueva Orleans se convierte en una base para los buques bélicos. Se decide cerrar los centros nocturnos de la ciudad. Los músicos no tienen otra opción que exiliarse. Siguiendo el río Misisipi o las vías del tren, la mayoría de ellos llegan a Chicago o a Nueva York y algunos se quedan en Kansas City, mientras unos pocos se van a Los Ángeles. A donde sea se llevan su sonido particular, mezcla de blues, gospel y ragtime.

La historia del jazz habría podido tener como primera grabación un disco de Freddie Keppard, que recibe —y rechaza por miedo a que le copien sus ideas— una propuesta de entrar en estudio para grabar. Es en 1917 cuando un grupo de jazzistas blancos, el Original Dixieland Jass Band (ODJB) graba en Nueva York unas piezas que tienen la virtud de difundir el estilo y llevarlo hasta Europa. Jass se transforma en jazz, y aunque no hay certeza sobre el origen de la palabra, viene preñada de connotaciones sexuales, vitales, dinámicas y de fuerza física.

Chicago, la Prohibición, los gánsteres, Al Capone, jazz: todos tenemos estas referencias culturales en la memoria por el mundo del cine y los musicales. El estilo New Orleans se empieza a definir en Chicago como jazz hot, por las interpretaciones apasionadas que inflaman el auditorio. El nuevo estilo musical entusiasma a unos jóvenes blancos marginados, enamorados del jazz que entran

en la historia como los Chicagoans, liderados por el trompetista Bix Beiderbecke. Para simplificar se etiqueta el estilo blanco como dixieland, en relación con el estilo New Orleans o jazz hot de los negros.

Incubado al calor de Nueva Orleans y atizado en los vientos de Chicago, el jazz se propaga como pólvora gracias a los primeros discos de 78 revoluciones, ya que mucha de la música del estilo New Orleans y dixieland se graba en Chicago en esta época. Sin embargo, es en la Ciudad de los Vientos donde el jazz evoluciona hacia la nueva corriente, ya que empieza a abandonar la improvisación colectiva y convertir las interpretaciones en una cadena de solos sobre un riff de fondo. A medida que el jazz se aleja de Nueva Orleans, las líneas melódicas ya no se contraponen entre sí, sino que luchan por la hegemonía. En el estilo de Chicago los instrumentos de viento se unen en interludios escritos, en una técnica más próxima al sonido big band que a la tradición de Nueva Orleans.¹⁶

En Nueva York la orquesta de Fletcher Henderson representa la nueva forma de tocar un tipo de jazz estilizado, más universal, con líneas y orquestaciones preparadas, escritas para muchos instrumentos de la big band, y la polifonía de estilo New Orleans desaparece. El sonido de las grandes orquestas es la corriente principal de desarrollo del jazz a finales de la década de 1920, y desemboca en el swing.

La era del swing
It don't mean a thing
if it ain't got that swing
Duke Ellington

¿Cómo no creer en el sueño americano cuando la muy potente industria de armamento y de automóviles durante todo el periodo de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) aporta trabajo y dinero a los hogares? Más tarde esta industria se transforma en empresas que producen objetos de confort. El hampa, beneficiada por la política de la prohibición, genera mucho trabajo y dinero con la venta en contrabando de los productos prohibidos de los servicios ligados al entretenimiento y el vicio.

El gran crack financiero del 29 de octubre de 1929 toma por sorpresa a una población que se ve repentinamente inmersa en una crisis dramática que deja a doce millones de personas sin empleo en el país. El mundo del entretenimiento, para luchar contra la desesperación de la crisis, ofrece diversiones y artificios de lujo, todo un mundo de ilusiones, gracias a los espectáculos, bailes, ruido y música en los cabarets. En 1933, con la iniciativa de Franklin Roosevelt de abandonar el puritanismo para promover la creación de empleos, el Congreso decide legalizar la venta de bebidas alcohólicas. Se abren numerosos clubes y salones de baile, y el hampa convierte sus ventas ilegales de alcohol en comercio de estupefacientes, lo que tendrá graves consecuencias en la carrera de ciertos artistas. De cualquier manera es una época fastuosa para la industria del entretenimiento.

Las grandes orquestas espectaculares de los años treinta representan esta imagen de un lujo ilusorio y accesible, una invitación para las parejas que van a bailar, una resolución al problema de desempleo de los músicos, artistas del espectáculo y los empleados del mundo de la restauración. Las orquestas medianas de antaño de estilo New Orleans desaparecen bajo la presión de los solistas y dan paso a bandas más polifónicas como la de Fletcher Henderson o de tipo jazz sinfónico, que adaptan piezas del repertorio clásico, como la de Paul Whiteman. Los músicos de jazz hot se pliegan al nuevo estilo musical, aprendiendo a tocar secciones escritas y a desarrollar solos más largos o dejan la profesión para trabajar en otras actividades.

La mayoría de las orquestas cuentan con entre quince y veinte músicos según las necesidades de los dueños de los clubes, los directores de la orquesta, los arreglistas. Por una parte, la sección rítmica incluye un piano, un contrabajo, una batería y a veces una guitarra; por otra parte, las melodías son tocadas por tres secciones instrumentales de saxofones, trombones y trompetas. El clarinete ya no tiene el papel importante del jazz del estilo New Orleans, se prefiere el sonido más potente y meloso del saxofón para la sección de madera¹⁷ en la orquesta. El clarinete sirve nada más para dar un color particular a un arreglo.

El éxito del estilo swing —música para bailar— se multiplica gracias a la radio y en particular por la aparición del cable radio, sistema que permite la difusión de programas en vivo del Cotton Club de costa a costa del país. Las largas giras de los miles de orquestas de jazz en el país contribuyen también a la divulgación de su arte del entretenimiento, sus talentos musicales y su cultura. Se puede afirmar que los años treinta son una locura de cabarets, salones de baile, luces de neón; y aparecen los primeros aparatos de radio para tocar swing, bailar swing, pensar swing y promover el swing. Pero, ¿qué es el swing? Existen muchas definiciones y muchas disputas sobre el término; a continuación se enlistan algunas generalidades:

El swing es un estilo musical que tiene su apogeo entre 1935 y 1945.

El swing es una característica rítmica que define la esencia de una pieza de jazz.

En general los músicos no pueden explicar el swing con palabras y mejor chasquean los dedos y tararean una melodía. Su percepción no ocurre mediante un proceso intelectual.

El swing es un estilo reivindicado en los años treinta y asociado con las orquestas.

El swing es una alquimia impalpable entre técnica musical y elementos irracionales.

En las orquestas el swing individual de cada músico da paso al swing comunitario de la orquesta: la interpretación personal de las frases y su swing desaparece para favorecer el swing de la sección de la orquesta o la orquesta completa.

Técnicamente, en el swing se abandona el ritmo brincador de las piezas como marchas del estilo New Orleans en dos tiempos para pasar a un compás de tiempos, más propicio para el baile y la fluidez del discurso instrumental. Se acentúan los tiempos débiles (2 y 4) en la tarola, con el apoyo del platillo de contratiempo que los marca. El fraseo se vuelve ternario con la posible descomposición de cada tiempo en tresillos de corchea.

En México, el trío de Remi Álvarez —que completan Arturo Báez (contrabajo) y Gustavo Nandayapa (batería)— tiene una fuerte influencia del free jazz de los sesenta.

La época es la del apogeo de las grandes orquestas negras, entre las cuales destacan las de Duke Ellington, Count Basie, Fletcher Henderson, Jimmie Lunceford, pero curiosamente el swing se cristaliza sobre un repertorio de inspiración blanca que viene de los musicales escritos en su mayoría por los compositores (blancos) de Tin Pan Alley,¹⁸ que responden a unas fórmulas armónicas y melódicas bastante convencionales, presentadas en una forma de treinta y dos compases.

Es en el distrito de Nueva York conocido como Harlem, que se ha convertido en la aglomeración negra más grande del país, donde las grandes orquestas tocan en clubes resplandecientes, en una zona llamada Beale Street.¹⁹ La consagración de una big band o un artista llega con una presentación en unos de los grandes clubes como el Cotton Club, el Savoy Ballroom o el Apollo Theater. Harlem, entonces un enclave de contrastes (conviven pastores, universitarios, obreros, gánsteres) favorece el desarrollo de una cultura afroamericana prolífica llamada Harlem Renaissance²⁰ especialmente en el mundo literario y musical —donde los músicos de jazz tienen un lugar preponderante— que afirma su cultura y su modernidad.

La novedad del swing es dar lugar a arreglistas relevantes que a veces llegan a tener su propia orquesta. En las orquestas tipo New Orleans los arreglos no estaban escritos: el director daba sus indicaciones oralmente, alternando formas libres y secuencias fijas, memorizadas en ensayos. Poco a poco, en los años veinte, la codificación escrita de la música empieza a ganar terreno ya que cada

sección tiene más líneas obligadas, las partituras de orquesta unifican las secciones y le dan su color, dejando espacio para los solistas.

Algunos artistas de esta época son muy conocidos²¹ y aunque otros no llegaron a ser famosos aportaron mucho al mundo del espectáculo por su profesionalismo, sus talentos de artistas del entretenimiento y sus esfuerzos para encontrar una vía personal entre los grandes del jazz.

En un mundo musical dominado por los hombres y un tanto misógino otras artistas olvidadas son las mujeres instrumentistas; destacan solamente dos orquestas femeninas de jazz: The International Sweethearts of Rhythm²² y la orquesta de Ina Ray Hutton, The Melodears.²³

El bebop. Identidad virtuosa

El fulgor del bebop es, antes que nada, una reacción de los jóvenes músicos negros que se rebelan contra el reinado del repertorio blanco del swing, consideran cursi y tibio el carácter rutinario de las grandes orquestas. Piensan que sus predecesores se han aburguesado y caído en la facilidad comercial. Para ellos, muy conscientes, si no partícipes, de tumultos sociales y enfrentamientos raciales en las grandes ciudades de Estados Unidos, las orquestas blancas han absorbido el jazz, lo han vuelto desabrido, cuando es el arte musical más representativo de su cultura afroamericana. Deciden entonces experimentar, expresarse libremente, y el marco de la orquesta los limita.

En los primeros años de la década de los cuarenta se reúnen en unos clubes²⁴ después de su trabajo en alguna orquesta para tocar una música compleja, virtuosa, sin preocupación por los bailarines, para un público aficionado, principalmente negro al principio, ya que a los blancos no les gusta tanto esta música, que juzgan como “demasiado negra”. Estos jazzistas son noctámbulos, marginados, provocadores, exaltados y aportan mucho a su arte. Se sienten diferentes y actúan de manera distinta: inventan una moda en la vestimenta, un nuevo lenguaje y usan muchas drogas duras.

¿De dónde viene la palabra bebop? Se dice que los reporteros usaron esta onomatopeya para definir el estilo musical que inventa el scat, esta manera de cantar la melodía usando onomatopeyas. Otros dicen que fue el público o que surgió a partir de las piezas del famoso trompetista Dizzy Gillespie: “Oro-bop-sha-bam-a look a mop” y “She-bop-a-da-ool-ya, She-bop- a-da-ool-ya-coo”.

Si los compases de cuatro tiempos del swing eran regulares, al servicio de los pasos de los bailarines, los cuatro tiempos del bebop son desarticulados, puntuados, acentuados de manera irregular y sorprendente. En efecto, el baterista que antes tenía función de metrónomo toca los acentos de la melodía con el bombo, la línea melódica con la tarola, y sigue marcando el tiempo con su platillo grande llamado ride cymbal en inglés; interactúa con el solista y tiene un efecto sobre los solos. El contrabajista marca el pulso, el tiempo, pero debe tener una gran intuición para introducir los numerosos cambios armónicos. El pianista ya no marca los tiempos como antes: en el primer tiempo presenta los acordes complejos y sigue en síncope,²⁵ a contratiempo, desarrollando la paleta armónica. El guitarrista, antes un acompañante imprescindible de la orquesta, desaparece de estos combos a menos que electrifique su instrumento.²⁶

Los jazzistas del bebop reflexionan y especulan sobre la música. En una primera etapa tienen la inquietud de enriquecer las estructuras armónicas de las piezas del swing y agregan muchos acordes de pasaje, y entre la intuición y el conocimiento llegan a modificarlas. Luego experimentan la posibilidad de improvisar sobre la superestructura²⁷ de los acordes e inventan otros de sustitución²⁸ llegando, después de tales transformaciones, a componer nuevas melodías a partir de los estándares del swing.

En la parte melódica, las frases musicales quebradas, golpeadas, con disonancias y motivos repetitivos tienden a evidenciar la negación del confort estético, la facilidad y lo que perciben como cursilería. Numerosas melodías nacen: inspiradas, virtuosas, con figuras rítmicas arriesgadas y difíciles de ejecutar. Por eso los músicos se ponen a practicar para mejorar su técnica:²⁹ en efecto, tocar en pequeñas formaciones obliga a trabajar el sonido en amplitud y homogeneidad porque el músico está expuesto. Por otra parte, las improvisaciones son más largas y evidencian las limitaciones del artista.

Los músicos se esfuerzan de manera constante en clubes y estudios de grabación para provocar, experimentar, competir con respeto hacia sus colegas, que son los que otorgan la verdadera notoriedad. La supuesta lucha entre los predecesores y los “modernos” es más un asunto de periodistas.

Entre otros, los grandes del bebop son Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Bud Powell, Kenny Clarke, Max Roach, Dexter Gordon, Charlie Mingus, Oscar Pettiford, Milt Jackson, Jay Jay Johnson, Fats Navarro, Clifford Brown, Sarah Vaughan, Ella Fitzgerald.

Al principio el público neófito está desconcertado porque no reconoce las melodías originales de las piezas, en cambio los intelectuales y mecenas lo reciben bien. Con el tiempo, el movimiento es más comprendido y, de hecho, se extiende mucho más allá de los años cuarenta.

Después del bebop, el jazz no será igual.

Cool y hard bop. Oeste vs. este

Estas dos corrientes del jazz, cool y hard bop, son opuestas, parecen reflejar el periodo histórico atormentado de la Guerra Fría.

El cool jazz es un jazz introspectivo, distante, desilusionado, de los años cincuenta. Este nuevo estilo aterciopelado se produce mayormente en la costa oeste del país, o por lo menos este eslogan fue lanzado por la industria disquera para estimular la competencia entre ambas franjas del país. Muchos jazzistas van a aprovechar la ola de la música para cine y se irán a vivir a la costa oeste, donde pueden ganar bien grabando para las películas en el día y tocando jazz en la noche.

Es un sonido considerado como más “blanco”³⁰ pero, sobre todo, —como, por ejemplo, la colaboración del dúo Gil Evans-Miles Davis—³¹ es un jazz “americano”, en el sentido de la mezcla de razas y estilos.

A la mitad de los años cincuenta, el hardbop es una reacción a la evanescencia del sonido y las melodías lánguidas: los músicos negros de la costa este dan otro brinco, tocando un jazz incisivo, nervioso, que reivindica como raíces el blues y el gospel. Algunos grandes saxofonistas del movimiento son John Coltrane, Cannonball Adderley y Sonny Rollins.

Esta época ve también la emergencia de otra corriente: The Third Stream, representada por John Lewis y Gunther Schuller. En esta se insiste mucho en la escritura musical, en un contenido sustancioso (que reacciona a las composiciones basadas en motivos repetitivos del hardbop), en el cual se experimenta con los elementos clásicos europeos (de la fuga al dodecafonismo) o con ensambles instrumentales inusuales como un cuarteto de cuerdas. ¿Utopía cultural? El movimiento anuncia los eclecticismos y estallidos del jazz de los años siguientes.

Free jazz. La percepción del instante

En efecto, el mundo del jazz se transforma en los años sesenta a la par de las tensiones sociales: ocupaciones silenciosas (sit in), marchas, discursos del pastor Martin Luther King, lucha armada de los Black Panthers, la idea de una república negra separada de los Black Muslims (musulmanes negros), difundida en los ghettos y los centros urbanos del norte y oeste del país. Poco a poco, con estas presiones, las leyes evolucionan para prohibir la segregación en todos los lugares públicos y para otorgar a los afroamericanos el derecho a votar. Si la cohabitación social y económica tiene ya un marco legal, la situación no está resuelta. En el jazz los músicos buscan la manera de liberarse de las ataduras del pasado, de modo que se reapropian los elementos de la cultura negra: blues, gospel y marchas en una música que aspira a la libertad.³²

Se define el free jazz por muchas negaciones: desaparecen la necesidad de swing, la estructura armónica de un tema y un tiempo preciso y regular, en fin, todo lo que podría sonar comercial; la noción de “bonito” que entonces les hace recuperar todos los sonidos de efectos como gruñidos (growls) y slaps, ruidos y los elementos musicales que recuerdan al mundo urbano, África y otros continentes. Logran armar una música con melodías y figuras rítmicas que se entrelazan, con una gran energía e intensidad colectiva de llamadas, respuestas y reacciones que implican una gran escucha

entre los participantes, de modo el estilo se acerca al estilo pictórico de Jackson Pollock, maestro del expresionismo abstracto.

El free jazz enfureció a los críticos blancos que avivaron las oposiciones entre los músicos de swing con los nuevos, pero los intelectuales y místicos apreciaron esta música del instante, cargada de tantas emociones. Se ha dicho que esta música es rara, difícil de escuchar, pero —por lo menos en aquellos años—, una multitud de aficionados asistieron a conciertos y festivales, y vendió muchos discos. Este movimiento, tan ligado a la agitación sociopolítica, la guerra de Vietnam, a las luchas anticolonialistas, las protestas de 1968 y el uso de drogas, marca también una apertura al mundo, y más que una ruptura, busca cómo incorporar todos estos nuevos elementos a la cultura negra.

Fusión. El jazz se hermana

En esta nueva etapa los jazzistas norteamericanos están más en relación con el exterior y fusionan las raíces musicales: se acercan a la cultura de Oriente Medio con las conversiones al islamismo, al mundo asiático por la guerra de Vietnam, a la música de la India, de América Latina, particularmente de Brasil, entre otras.

Se habían conocido varias fusiones anteriormente: la afrocubana del experimento del saxofonista Charlie Parker y el director de orquesta cubano Machito (1912-1984) y luego de Dizzie Gillespie con el gran conguero cubano Chano Pozo; Stan Kenton intenta fusionar el jazz y música clásica europea; Stan Getz y Charlie Byrd unen el jazz y la bossa nova brasileña. Las fusiones con la música antillana, cubana y la bossa nova tienen buenos resultados ya que comparten las raíces de las polirritmias africanas.

Pero hay una nueva fusión que viene a fascinar a los músicos que ven cómo los conciertos de rock juntan un enorme público de jóvenes que tienen poder económico y compran discos. Consideran que el rock de los años setenta es más interesante en sus melodías que el rock blanco de los cincuenta y sesenta, que para ellos resulta simplón. Entre tanto los grupos ingleses The Beatles y The Rolling Stones inspirados por Chuck Berry, Muddy Waters y John Lee Hooker, escriben sus propias melodías y/o tienen ritmos energéticos, rudos, y gracias a ellos, algo cambia en el rock: se comienza a usar para la protesta y la política. Los instrumentos se electrifican, aparecen los primeros aparatos electrónicos (sintetizadores) así como innovaciones en las técnicas de grabación, creando un sonido psicodélico, un ambiente alucinógeno y el acid rock.

Del rhythm'n blues, del soul y del funk toman el potencial rítmico, el lado festivo del blues y del gospel para la danza; los rockeros blancos van poco a poco a descubrir o redescubrir los grandes bluesmen negros.

La terminología del rhythm'n blues viene a remplazar la de los race records que aparecieron con el blues, término ya demasiado peyorativo y limitante para un mercado de consumidores muy fuerte. El rhythm'n blues es el resultado del swing y del blues, con temas densos, melodías sencillas, rítmicas hostigadoras; el resultado: una música eficiente, seductora, aliada a las presentaciones energéticas, cargadas de erotismo y sensualidad. Este género evoluciona al margen del jazz. Louis Jordan, Dinah Washington, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard y el famoso Ray Charles son los héroes de este estilo musical en su primera etapa.

Los años setenta están marcados por las generaciones siguientes, en particular por James Brown; se hace una música más dura, electrificada, repetitiva, con secciones de metales que cincelan las frases, sin olvidar las características ya mencionadas del juego escénico. Aparte de James Brown, los representantes de estas generaciones son Otis Redding, Rufus Thomas, Aretha Franklin, Stevie Wonder, Dionne Warwick, Jackson 5 y Nina Simone.

El funk, al margen de la música disco, mucho más comercial y sencilla, es la ola siguiente de esta corriente representada por Kool and the Gang, Cameo, Earth Wind and Fire, hasta el Sound Systems de Herbie Hancock, Headhunters o Parliament, Funkadelic o algunas experiencias de Ornette Coleman o Miles Davis.

Al final la etiqueta *rythm'n blues* encapsula tantas cosas que uno se pierde un poco, y la etiqueta sirve más a la disquera que a los músicos. El tiempo ayudará a categorizar los grupos y solistas. Una vez más en la historia musical de Estados Unidos, los beneficios y la explotación financiera de este estilo benefician mucho más a los músicos blancos que a sus colegas negros.³³

Después de la etapa del *free jazz* muchos jazzistas quieren relacionarse también con grandes multitudes y obtener el reconocimiento popular. Probablemente se encuentran confrontados con el *business* de la música, el concepto de la rentabilidad absoluta, la invasión de los medios audiovisuales, el *star system*, la reestructuración de las disqueras, el *marketing* y una cierta estandarización de los productos, de modo que para mantenerse en este mercado de la música (el *show business*) deciden hacer una simbiosis entre un *rock* simple y un *jazz* sofisticado, tomando elementos de cada uno. Electrifican sus instrumentos también para ganar en poder de comunicación y enganchar a la audiencia cercana al *rock* blanco o a la música popular afroamericana.

Una vez más encontramos al trompetista Miles Davis, viento en popa, impulsando un nuevo dinamismo y una nueva línea estética a este género del *jazz rock*, pronto llamado *jazz fusión*, arte de absorción, asimilación, que revela a grandes solistas como los guitarristas John McLaughlin, Pat Metheny, Mike Stern, Larry Coryell; los pianistas Herbie Hancock, Chick Corea, Joe Zawinul, Keith Jarrett; los trompetistas Freddie Hubbard, Randy Brecker; los saxofonistas Wayne Shorter, Gary Thomas, Kenny Garrett, Bob Mintzer, Michael Brecker, Dave Liebman, Jan Garbarek; los bajistas Marcus Miller, Felton Crews, Darryl Jones, Ron Carter, Jaco Pastorius, Dave Holland; los vibrafonistas Gary Burton y Mike Mainieri; y los bateristas Tony Williams, Peter Erskine y Jack DeJohnette. Algunos grupos tales como Weather Report, VSOP, Oregon, Spyro Gyra, Yellowjackets, Steps Ahead, Blood, Sweat & Tears y Chicago llegan a tener una reputación mundial.

Los músicos de esta época manejan un *jazz* eléctrico, binario, tratando de mezclar las influencias caribeñas, latinas, africanas, orientales y roqueras según sus humores, personalidades, curiosidad y convicciones.

¿Cuál ha sido y será el nuevo camino del *jazz*? Para muchos oyentes neófitos el *jazz* es una música del pasado, del tiempo de la Prohibición, de las películas de blanco y negro, de los bailes del *swing*. Para otros, más conocedores, el *jazz* terminó su vida hace años: entre los solos larguísimos del *postbop*, las experiencias introspectivas de Coltrane y sus discípulos o las andanzas del *free jazz*, estas etapas del *jazz* perdieron aficionados. Para los que nacieron con el *rock*, el *jazz* es este color particular que se da en el *jazz fusión*, el *funk* o a veces el *rap*: muchos son los que en los noventa compraron remixes de piezas clásicas de *jazz*, sin conocer la pieza original. El aficionado de *jazz* se identifica con sus ídolos, una cierta generación y tiene una escucha parcial, seccionada del *jazz*, música que sufre mucho de estas oposiciones entre tradicionales y modernos, conflictos generacionales o de gustos, lealtades o experiencias nuevas.

Sin embargo, a pesar de las diferencias y abundancia de corrientes, no deja de sorprender la expansión del *jazz* por todo el planeta: en América Latina con la fuerza del *jazz* argentino y chileno, o en Brasil, que ha aportado la *bossa nova* y el *samba*; en Europa con las corrientes alemanas, francesas y de los países nórdicos, así como la fenomenal aportación al *jazz* de los músicos de Europa del Este, que se pudo apreciar más una vez que cayó el muro de Berlín (1989), la introducción y fusión del *jazz* y del *blues* con las músicas africanas. En Asia, particularmente en Japón, la afición se nota por la importación de muchas formaciones de *jazz* a conciertos y giras y la emergencia de muchos músicos de *jazz* destacados desde los setenta hasta la fecha.

La afirmación que se escuchaba en los noventa, *jazz is dead*, “el *jazz* ha muerto”, no es una realidad. Al tratarse de un género camaleón y fénix a la vez, posee fuerzas de adaptación que la hacen siempre viva, siempre nueva, siempre diferente, capaz de incorporar con una completa libertad elementos nuevos, desde la parte técnica y sonora de instrumentos nuevos, de sonidos creados por la electrónica, hasta elementos de otros géneros musicales.

Así que como los elementos característicos del jazz del siglo XX, con su fuerte tinte estadounidense por el swing y el funk, son conocidos y absorbidos por los jazzistas, las preocupaciones de los creadores actuales en el mundo se centran en la mezcla del jazz con sus propias raíces, las particularidades sonoras de sus geografías regionales (que, por ejemplo, reivindicaban los europeos en pro de las músicas improvisadas para distinguirse del free jazz en los años ochenta, con la idea de recuperar un floclor imaginario o real). Parece que México está tomando en esta década el camino de la necesidad de incluir sonos veracruzanos, huastecos, jaliscienses, música oaxaqueña o chiapaneca en un lenguaje compositivo que se entiende como jazz.

Larga vida al jazz y sus innovaciones.

4 Para toda esta sección sobre la historia del jazz en Estados Unidos consulté el libro muy completo y apasionante de Noël Balen, *L'odyssée du jazz*, Liana Levi, 1993. Me parece particularmente interesante el enfoque social y racial de una historia musical que tiene tanto que ver con estos aspectos.

5 ¡Caliente!: Una historia del jazz latino, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 27.

6 La guerra hispano-estadounidense es un [conflicto bélico](#) que enfrentó a España y a [Estados Unidos](#) en 1898, resultado de la intervención estadounidense en la [guerra de Independencia cubana](#).

7 Se encuentra la clave cubana en Memphis Blues (1912) y Saint Louis Blues de W. C. Handy (1914), así como en Tiger Rag (Original Dixieland Jass Band/Louis Armstrong), New Orleans Joy de Jelly Roll Morton (1923).

8 “En el siglo XIX, había un camino, un pasaje entre La Habana y Nueva Orleans, una ruta marítima que unía los dos puertos. En aquella época, se oía jazz en La Habana y rumba en Nueva Orleans”. Chucho Valdés, en Luc Delannoy, op. cit., pp. 43-44.

9 El ancestro africano del banjo se llamaba bania o banjar. En Noël Balen, op. cit., p. 43.

10 Forty acres and a mule se refiere a un concepto de reforma agraria en Estados Unidos para los agricultores afroamericanos liberados de la esclavitud, justo después de la guerra civil (16 de enero de 1865). Muchos creyeron —porque varios políticos lo afirmaron— que tenían el derecho a esa tierra, que tanto habían trabajado como esclavos.

11 En el ámbito musical, y sin entrar en detalles, podemos decir que es la blue note la que produce este clima emocional particular, melancólico. La escala, que parece dudar entre ser mayor o menor, se aproxima a las escalas pentatónicas de origen africano.

12 James Reese Europe nació en Mobile, Alabama en 1880. En 1904 se va a Nueva York para continuar con sus estudios musicales. Pronto consigue trabajo de dirección orquestal y de compositor para unos espectáculos de musicales negros importantes y se convierte en una figura destacada del Chef Club, una organización social y profesional para los músicos negros de Nueva York. Este esfuerzo incluye una orquesta sinfónica de más de cien músicos. En 1913 se convierte en el director musical de la compañía de danza de Vernon & Irene Castle, quienes estaban tan impresionados con la proeza rítmica de la Europe's Society Orchestra que impusieron en sus contratos que solamente esa orquesta los acompañara. De esta asociación nacieron ocho álbumes de la disquera Victor (1913-1914), probablemente las primeras grabaciones de un ensamble instrumental afroamericano, tocando música original suya y de otros compositores afroamericanos. En 1916 se forma en Harlem el 15th National Guard Regiment, compuesto de afroamericanos. James Europe es comisionado como teniente para organizar una banda militar. Su unidad llega a Francia el 1 de enero de 1918 y no solamente su orquesta toca por todo Francia difundiendo su música, especie de pre-jazz, que tuvo una influencia sobre la pasión del jazz de los franceses, también el regimiento, cuyo nombre cambió a The Hell Fighters, dirigido por oficiales franceses, se distinguió por sus actos heroicos y fueron condecorados por el gobierno francés. De regreso en Nueva York son recibidos por una multitud entusiasta (pero sin presencia del ejército estadounidense) y desfilan sobre la Quinta Avenida. En 1919 un músico ataca y mata a James Reese Europe, quien a la fecha tenía treinta y nueve años.

13 Eubie Blake, Willie Smith y Fats Waller son los grandes maestros del estilo.

14 El ostinato es una de las expresiones musicales más antiguas que se conocen y prevalece en muchas músicas populares del mundo. Cualquier ritmo reconocible es en realidad un ostinato. Un ejemplo interesante es plantear una base rítmica o melódica sobre la que se va improvisando o variando, algo presente en casi todas las tradiciones musicales del mundo.

15 Jelly Roll Morton, pianista y compositor de Nueva Orleans. Después de viajar por todo Estados Unidos entre 1912 y 1922, regresa a la ciudad de Chicago, forma una banda y graba sus primeros registros en solitario o junto a King Oliver. Será entre 1926 y 1930 cuando alcance el cénit de su éxito, junto a sus Red Hot Peppers, que incluían a Kid Ory, Johnny Dodds, John Saint-Cyr, Red Allen, Babby Dodds y otros músicos muy vinculados al estilo Nueva Orleans.

16 Manu Grooveman, “La capital mundial del jazz”, 13 de febrero de 2012.

17 A pesar de ser metálicos los saxofones se incluyen dentro de la familia de las maderas en la orquesta.

18 Algunos grandes compositores de Tin Pan Alley son los hermanos George e Ira Gerschwín, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, Richard Rodgers, Harold Arlen, Vernon Duke, Hoagy Carmichael.

19 Los clubes en una zona en la 133ª entre Lenox y la Séptima Avenida, llamada Beale Street, son: el Banville Club, el Exclusive Club, el Clam House, el Plantation, el Lafayette, el Connie's Inn, el Small Paradise, pero particularmente el Cotton Club, el Savoy Ballroom y el Apollo Theater, en Noël Balen, op. cit., p. 150.

20 Harlem Renaissance fue el renacer del arte negro en la comunidad afroamericana viviendo en Harlem, Nueva York en los años veinte. El jazz en la música, la literatura y la pintura son las tres artes principales de este movimiento artístico.

21 La era del swing ve la aparición de grandes solistas, cantantes (Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Ethel Waters, Mildred Bailey); pianistas (Mary Lou Williams, Earl Hines, Art Tatum, Nat King Cole, Teddy Wilson, Erroll Garner); saxofonistas (Coleman Hawkins, Lester Young, Johnny Dodges, Benny Carter, Ben Webster); el trompetista Roy Eldridge, el vibrafonista Lionel Hampton, el baterista Gene Krupa y el guitarrista Charlie Christian.

22 The International Sweethearts of Rhythm, compuesta de diecisiete adolescentes negras y mulatas pertenecientes a un orfanato, entusiasmaron al público en todas sus giras, lejos de su Misisipi natal. Iniciado en 1937, el ensamble se aprovecha del espacio dejado por los hombres cuando se van a la guerra. En 1945 las mandan a Europa para dar conciertos a los soldados estadounidenses. Se separan en 1947.

23 A la edad de dieciocho años Ina Ray Hutton ya es una bailarina y cantante profesional de alto nivel, y en 1934 su agente de conciertos le pide formar una orquesta de mujeres, The Melodears, con la que hace giras, conciertos y que llega a ser filmada por Paramount. El grupo se desintegra en 1939, pero en los años cincuenta Ina rearma una orquesta femenil para unos shows de televisión.

24 Como el Monroe's Uptown House o el Minton's Play House. La 52th Street en el sur de Harlem, pronto llamada The Street, “la calle que nunca duerme” decía Miles Davis, se convierte en un laboratorio musical, y los clubes se hacen más importantes que los de Harlem: Three Deuces, Onyx, Downbeat Club, Kelly's Stable, entre otros.

25 La síncope es un efecto rítmico que tiene lugar cuando el sonido de una nota empieza dentro de un tiempo débil y se prolonga hasta uno fuerte.

26 Como consecuencia de la aparición del amplificador en 1920, muchos instrumentos sufrieron modificaciones en su diseño acústico para evolucionar al diseño eléctrico. La guitarra fue uno de los primeros en adaptarse. Muchos fueron los pioneros que aportaron en este desarrollo, pero la primera guitarra eléctrica se le puede atribuir a la marca Rickenbacker. Los músicos de jazz fueron los primeros instrumentistas en adoptar la guitarra eléctrica ya que notaron que no tenían suficiente volumen con su instrumento para aportar a la banda.

[27](#) La superestructura de un acorde es un término de jazz: a un acorde de séptima, por ejemplo Do maj⁷ (Do-Mi-Sol-Si), se agrega la novena (Re), la onceava (Fa) y treceava (La). Improvisar sobre esta parte del acorde da un color menos consonante y previsible a la improvisación así como una tensión entre mayor y menor (se improvisa en Re menor sobre un acorde de Do mayor). Charlie Parker fue el primero en experimentar esta posibilidad.

[28](#) En la teoría del jazz la sustitución de acordes es la técnica avanzada de la utilización de un acorde en el lugar del otro, a menudo relacionado, siendo aplicable en una progresión de acordes. Los músicos de jazz suelen sustituir los acordes de la progresión original para conseguir una variedad armónica y así añadir interés a una pieza musical.

[29](#) “De repente los virtuosos destacan y entonces todo el mundo estudia con asiduidad para mejorar su técnica, porque no había lugar para los principiantes” traducción del autor, Max Roach, citado en Noël Baden, op. cit., p. 268.

[30](#) Tres grandes representantes son directores de orquesta blancos: Claude Thornhill, Woody Herman y Stan Kenton. La orquesta de Woody Herman queda en la memoria por tener una sección de cuatro saxofonistas tenor extraordinarios: Herbie Steward, Zoot Sims, Jimmy Giuffre y Stan Getz. Ellos se hacen llamar The Brothers.

[31](#) Birth of the Cool es el nombre dado a las grabaciones históricas de 1949 y 1950 realizadas por Miles Davis y el arreglista Gil Evans para Capitol. La instrumentación es muy particular: trompeta, corno, tuba, trombón, saxofones alto y barítono, piano, bajo y batería para tejer una orquestación de claroscuros suaves, aterciopelados, que arropan las intervenciones de la trompeta de Miles Davis.

[32](#) La expresión free jazz viene de un disco-manifiesto homónimo del saxofonista Ornette Coleman. El también saxofonista John Coltrane había experimentado con la explosión del tema y una exacerbación sonora. El pianista Lennie Tristano había hecho sus free forms in jazz, el trío de Jimmy Giuffre, experimentado con improvisaciones libres y Charlie Mingus con su taller de deconstrucción para tocar una música comprometida.

[33](#) “El rock en los Estados Unidos se podría describir como un espectáculo de ministriles blancos. Para entender esto bien, hay que considerar la historia. Cuando en los años 20 King Oliver llega a Chicago, los músicos blancos quisieron apartarlo, a él y a Louis Armstrong de su sindicato [...] Obligaron así a los músicos negros a formar su propio sindicato. Luego vino la era swing y el rey del swing no fue Ellington o Count Basie, sino Goodman. Hubo luego lo que se llamó el bebop y los honores no fueron a Charlie Parker sino a Stan Getz, Gerry Mulligan, la era cool.” Archie Shepp en Noël Baden, op. cit., pp. 496-497.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.