

Boris Vian

Escritos de jazz



de

Primero fue el *jazz*, después llegaron la poesía, la novela, el teatro. Quizá no sea casualidad que el ritmo envenenado de sus textos esté relacionado directamente con su condición de intérprete, el humo, el alcohol y la misma naturaleza tóxica del *jazz*. Y así fue como Boris Vian comenzó a escribir para *Jazz Hot*, *Combat*, *Spectacles*... Pero fue en *Jazz News* donde ejerció como un redactor jefe... terrible. París, los conciertos de Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis y las consideraciones más mordaces sobre el *jazz* y sus críticos son una parte de la ingente obra de Vian que se recoge aquí. Esta edición incluye *La colección Phillips*, un suerte de canon de un hombre que moriría en un cine mientras visionaba la adaptación de *Escupiré sobre vuestra tumba*. Sin embargo, la música no dejó de sonar.



Boris Vian

Escritos de jazz

ePub r1.0

Titivillus 26.04.16

Título original: *Écrits sur le jazz*

Boris Vian, 2001

Traducción: Palmira Feixas

Editor digital: Titivillus

Aporte original: Spleen

ePub base r1.2





más libros, más libres



3

ANIVERSARIO

2014-2016 →



Proyeepublicreorium





Prólogo

Jazz News, cuya portada de los dos primeros números llevaba el subtítulo de *Blue Star Revue*, indicaba en su primer editorial que no era sino una revista comercial. De hecho, este subtítulo no tardó en desaparecer, pues en el tercer número se convirtió en *Jazz News*. Precisamente a partir del tercer número (de marzo de 1949) Boris Vian empezó a colaborar en la revista.

La colección completa de *Jazz News*, dirigida por Eddie Barclay, consta de once números. El primero data de Navidad de 1948 y el decimoprimer, de junio de 1950.

Boris Vian colaboró en el tercer, el quinto y el sexto número; en la página 3 del séptimo (de octubre de 1949), se puede leer este anuncio, en grandes caracteres:

AVISO

A partir del próximo número:

Boris Vian será el redactor jefe de *Jazz News*.

¡Que corra la voz!...

con un pequeño recordatorio en la página 21:

Boris Vian será el redactor jefe de *Jazz News* a partir del próximo número.

Y, en efecto, el número 8, de noviembre de 1948, fue concebido y redactado en su casi totalidad por Boris Vian. De hecho, en el editorial ya anunciaba el nuevo tono: «Así pues, les anuncio varios cambios». ¡Y vaya con los cambios! Vian se desató con su propio nombre y con los pseudónimos de Michel Delaroche, doctor Gédéon Molle, S. Culape, Andy Blackshick... Estos cambios no fueron del gusto de todos. Un lector de París, entre otros descontentos, escribió: «Pero ¡qué número 8! ¡Qué decepción! ¡Qué tonterías! ¡Qué aburrimiento! ¡Qué desgracia! Desconozco las razones por las cuales han cedido el cargo de redactor jefe a Boris Vian, pero espero que sea algo temporal... Más vale no hablar del número 8: es una vergüenza, una vergüenza para todo el mundo del *jazz*...», etcétera, etcétera.

En cambio, un lector de Guinea escribió: «Aún no me ha llegado el número 9 de su revista... El retraso es considerable... ¿Se debe al contenido del número anterior? Supongo que sí, pues en todas las páginas declinan cualquier responsabilidad sobre el contenido. ¿Es que el redactor Boris Vian está combatiendo con violencia a sus adversarios? Estoy aprendiendo a tocar un instrumento y, gracias a su revista, acabo de encargar un clarinete Dolnet».

Como constataba este lector, en todas las páginas aparece una advertencia:

- El director general de *Jazz News* declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

- El administrador de *Jazz News* declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.
- El muslo de Júpiter desea precisar que no tiene nada que ver con la publicación del presente número.
- El maquetista de *Jazz News* declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.
- El redactor jefe de *Jazz News* declina...
- El gerente de *Jazz News* declina...
- La imprenta de *Jazz News* declina...
- El tipógrafo Jules Dupiton declina...
- El presidente del gobierno declina...
- El abad Soury declina...
- El zuavo del puente del Alma declina...
- El dedo de Dios declina...
- El ojo de Moscú declina...

Hemos encontrado unas notas sobre la concepción del número 8. Recogen muchas ideas, algunas de las cuales se quedaron en proyecto:

- Página. Contra el *jazz*. Por qué detestamos el *jazz*.
- Órgano de combate de aquellos a quienes no les gusta.
- El *jazz* es peligroso, por el doctor Gédéon Molle,
- médico de la seguridad social,
- pintor los domingos,
- medalla militar.
- Un artículo completo sobre gazapos (hemos reunido aquí, para la comodidad del lector...).
- Novela por entregas que no se acabe nunca, que cada vez empiece: «La abundancia de materia nos ha obligado a aplazar...».
- Vida de Armstrong en imágenes (Goffin).
- ½ página de notas.
- Método simplificado de tal o cual instrumento. Prepararlo con Boulet.
- Cómo organizar su colección.
- Página del invitado.
- Página negra y, enfrente, blanca (género de memorias e instantáneo).
- Las grandes voces (2 páginas).
- En lugar de copiar *Down Beat*, como todas las revistas de la competencia, este mes preferimos decirles «Sin noticias, buenas noticias» (gentileza de la compañía del metro).^[1]
- Encuesta a gente conocida; impresiones sobre varios discos.

El número 9 no apareció hasta marzo de 1950; como constataba el lector guineano de antes, el retraso fue considerable. ¿Qué sucedió para justificar semejante retraso? Lo desconocemos. Lo único que sabemos es que los últimos tres números de *Jazz News* están en la misma línea que el octavo.

A continuación, reproducimos íntegramente los textos de Boris Vian.

Boris Vian y Hubert Fol se encargaron de las reseñas de los discos del número 8 al 11 de *Jazz News*, primero en forma de análisis (números 8 y 9), y luego en forma de críticas más clásicas en los números 10 y 11. Sólo recogemos una muestra de estas dos formas de reseña.

CLAUDE RAMEIL





I. Artículos



***Jazz News*, número 3, marzo de 1949**

Tribuna libre

EL CRÍTICO DE JAZZ

Como los caminos del Señor, por decirlo de algún modo, son inescrutables, en general apenas se conocen los motivos que pueden llevar a un ser humano a convertirse en crítico de *jazz*. Por esta razón, no trataré de ahondar en ellos aquí; dicho esto, intentaré hacer una estimación.

Uno puede convertirse en crítico de *jazz*:

- a) por azar;
- b) para fastidiar a Delaunay;
- c) para fastidiar a Panassié;
- d) para ganar dinero (sólo en América);
- e) porque no le gusta el *jazz*;
- f) porque Eddie Barclay le ha pedido un artículo (que no le pagará, naturalmente, aunque dé prestigio);
- g) porque toca en una orquesta de la que nadie habla nunca, y hace falta que alguien hable de ella;
- h) para tener una tarjeta de visita y conseguir discos por la cara;
- i) porque un amigo le ha pedido que escriba su biografía porque no se atreve a escribirla él (así que se la dicta);
- j) porque un loco ha tenido la idea de montar una revista de *jazz*, y le conoce de vista;
- k) porque Mezzrow le ha dado una opinión que le parece pertinente sobre un montón de discos;
- l) porque acaba de salir del conservatorio (aunque no tiene nada que ver);
- m) porque a todo el mundo le importa un c... el *jazz*, así que se puede escribir sobre *jazz* sin consecuencias;
- n) porque se imagina que *puede* llegar a ser un buen crítico de *jazz*;
- o) porque quiere tener las revistas de *jazz* a mano (vaya tontería; basta con sisarlas cuando no miran);
- p) porque posee *todos* los discos de Charlie Kunz;
- q) porque se llama Frank Ténor o Sylvaine Pécheral;
- r) porque es la vida, ya ves...
- s) porque habla inglés y se dice: voy a entrevistar a Ellington;
- t) porque se dice que así aprenderá inglés;
- u) por tradición, de padre a hijo y de tal palo tal astilla;
- v) porque no hay ninguna razón para que cualquiera sea crítico de *jazz*.^[2]

Éstos son los principales motivos. A veces, uno se encuentra con gente seria que

afirma haberse convertido en crítico de *jazz* por amor al *jazz*. Esa gente son unos inconscientes: es muy improbable que el *jazz* les devuelva el amor que le profesan y, por otra parte, como hablan de *jazz* todo el rato, nunca pueden escuchar los discos. Me dirán que eso no tiene importancia si se trata de Yvonne Blanc, pero responderé que precisamente esa gente no se limita a hablar de Yvonne Blanc; también hablan de *jazz*... De ahí el drama.

De hecho, para ser crítico de *jazz* (y pienso, en particular, en la crítica de discos de *jazz*) basta con saber contar con los dedos de las manos. Se coloca un disco en el tocadiscos, y se espera. Cuando el sonido cambia, se sabe que ha habido (probablemente) un cambio de ejecutor; por ejemplo, una trompeta ha reemplazado un saxofón. Se apunta el número de la medida y se buscan calificativos en alguna antigua crónica de discos de *Jazz Hot*. Con un poco de práctica, se llega a distinguir el saxo alto del tenor, y el clarinete del trombón (la trompeta es más fácil; en general, hace mucho más ruido que el resto). Así, se divide el disco en pequeños capítulos y, acto seguido, se califica. Así, por ejemplo, se señala «una aterradora vuelta de los cobres» (observad que esto ya está bordado: los cobres son las trompetas y los trombones, pero, en cualquier caso, hay que saberlo).

Las diversas escuelas críticas, todas ellas basadas en el mismo principio general anunciado un poco más arriba, se diferencian a partir del momento en el que surge la duda. En tal caso, he aquí lo que sucede:

- 1.º Se escribe de todos modos. Es el llamado método de Ténor o, por abreviación, de Tricky Brown. Suele desembocar en resultados extremadamente interesantes.
- 2.º Se escribe a América para informarse. Es el método Delaunay, un poco primario, pero seguro.
- 3.º Se guarda silencio con una fórmula vaga. Método adoptado por todo el mundo en caso de gran incertidumbre.
- 4.º Se afirma que los demás se engañan. Procede de una interesante técnica general, que a mí me enseñó mi maestro Jean-Paul Sartre (ha llegado el momento de decir que uno tiene contactos): «Cuando ya no se sabe qué decir —me explicó—, basta con fingir con gran convicción que el interlocutor (siempre se puede crear uno) es un imbécil, ya que le resulta del todo imposible demostrar lo contrario.»
- 5.º Se inventan historias de sexagésimo noveno disminuido con retropedaleo en línea recta. Método André Hodeir, peligroso pero brillante.
- 6.º Se habla de otra cosa. Éste es mi método.
- 7.º Se dice que todo eso es una m... y que sólo existe el *dixieland*; método Ernest Borneman —pérfida Albión—.
- 8.º Se dice que todo eso es una t... y que sólo existe el *bebop*. Método atribuido (por error) al estado mayor general de la revista *jazote*.^[3]

También hay variantes: *el sistema Edgar Jackson*, que consiste en escribir lo contrario de lo que escriben *todos* los demás sin excepción, pero requiere una enorme habilidad; *el truco de Kaba*, fingiendo una bonhomía objetiva, pero basado en el hecho de que recibe discos de Australia; dicho esto, uno ya no se fija en lo que cuenta. El *golpe de asteriscos* o de las pequeñas notas, que se juega a los dados (revista *Down Beat*, Edgar Jackson ya citado, etcétera). El estudio detallado de todo ello nos llevaría extremadamente lejos, y no

vale la pena romperse la cabeza para hablar de crítica de *jazz*, cuando en realidad no existe.





Jazz News, número 5, mayo de 1949

ALGUNAS NOTAS SOBRE MILES DAVIS

Lo más sorprendente de Miles Davis es que es un tipo encantador; me han asegurado que es un poco bajito, pero se trata de tonterías sin importancia; un examen de sus fotografías permite concluir que en este personaje tan equilibrado, la imaginación se impone a la sensualidad, que, a su vez, está casi perfectamente equilibrada por la inteligencia; no sé si hay que creérselas todas (las fotos), pero en una tiene las orejas de fauno, lo cual es buena señal.

Uno no puede evitar hablar de sí mismo cuando hace un artículo crítico, y es maravilloso, porque declarar «es esto, es lo otro, y no se discute» sería perseguir la infalibilidad. Perseguir la infalibilidad y pecar, además, de orgullo. Todo esto para decirles que uno de los grandes «momentos» del *bop*, a mi juicio, es el solo de Miles Davis en *Now's the time*.

Ya tuve una impresión parecida con el solo de Ben Webster en *Chlo-E* de Duke Ellington, hace seis años. Y acabé incorporando *Chlo-E* a mi repertorio. Pues bien, aún no tengo *Now's the time* —sólo dispongo de un doblaje—, pero he encontrado un representante en Nueva Zelanda, otro en Labrador y otro en Estados Unidos, y acabaré consiguiéndolo. Entonces ya no tendré que alquilarlo porque me sabré de memoria el solo de Miles.

Por lo demás, este sólo resume de forma bastante extraña las cualidades esenciales de Miles Davis (cualidad entendida en un sentido cuantitativo, no de juicio).

- a) En primer lugar, una relajación absolutamente perfecta. Creo que es imposible tocar de modo más distendido que Davis. Es como si paseara por un camino florido en pleno mayo (viene como anillo al dedo, ya lo probarán con Julie). Es de una levedad y un abandono verdaderamente apaciguadores.
- b) En segundo lugar, un fraseo asombroso. Un fraseo sinuoso, interrumpido por pausas que sólo sorprenden para relajar más (físicamente) y excitar a la vez (intelectualmente). Miles toca nota tras nota, lógico, nuevo, preciso, y logra llevarnos muy lejos con materiales lisos y llenos como ladrillos (hechos con un torno de alfarero, por supuesto).
- c) En tercer lugar, una sonoridad curiosa, bastante desnuda y despojada, sin apenas *vibrato*, de una placidez absoluta, pero tan atractiva, sin embargo, como la vehemencia de un Jonah Jones o de un Eldridge. Una sonoridad de dominico: de individuo que permanece en el siglo, pero que lo mira todo con serenidad.
- d) Por último, un sentido de la estructura rítmica sensacional, y una «hoja» nada mal ajustada, gracias a Dios. Porque para volver a caerse de pie, como este señor que se embarca en semejantes construcciones, hay que tener equilibrio en los conductos semicirculares, sí señora.

Now's the time no da una idea completa de las posibilidades de Miles; también pueden escucharlo en algunos de los atrevidos fragmentos que ejecuta con su colega Charlie

Parker; no les decepcionarán. No se las da de nada porque sí, sino que permanece casi todo el rato en un registro medio, pero cuando le apetece hacer acrobacias, también puede... Trepa hasta muy arriba y teje deprisa... Es mucho más fácil de analizar al ralenti. De hecho (se trata de un paréntesis), en general es preferible juzgar a un solista por su tempo medio o lento, porque entonces le resulta mucho más difícil deslumbrar y seguir siendo interesante o fascinante; si quieren una prueba de ello, escuchen *On The Sunny Side* de Lester Young y verán por qué es un gran, gran tipo.

Y para volver a nuestro amigo Miles Davis, ¿qué más puedo decirles? Que me alegro de que venga a tocar al festival de Pleyel y que espero que también lo escuchemos tocar con su compadre Parker, aunque ya no forme parte del quinteto de Charlie... Seguro que habrá pequeñas *jams* al margen durante la semana...





Jazz News, número 6, junio de 1949

LUNES 9

Reseña objetiva y detallada de la velada en el Festival Internacional de Jazz de Pleyel del lunes 9 de mayo, año 1949 de la era cristiana, año 29 de la era bisónica.^[4]

La velada estaba dedicada a la música *bebop*, como se la suele llamar, y me llegó al corazón, aunque no lo tengo muy fuerte desde que Françoise me sedujo y no tendríamos que pensar en otra cosa. Como era una velada consagrada a ese arte en particular, no había demasiados rezagados aficionados a las marchas militares, sino que los presentes fueron corteses. Aunque no muy corteses con los *musiflupetones* de Vic Lewis, que rompieron el fuego, ni muy galantes con la encantadora *saxotenorfonista* alta y rubia y deliciosa que, sin embargo, no se quedaba corta en pullas ni en técnica y que tenía un estilo, a fe mía, inspirado en Lester Young, que es un buen modelo. A mí me gustó mucho esa gran *saxifornista*, y me habría encantado aprender a cantar con voz de tenor con ella, pero Vic Lewis no parecía muy a gusto. A continuación tocaron Miles Davis, Tadd Dameron y Kenny Clarke con James Moody y Barney Spieler, que estaba un poco emocionado, aunque es un tipo duro. Pues bien, quisiera hablarles de Miles, que cada día de la semana tocó mejor que el anterior, aunque aquel lunes la cosa ya fue sensacional. La víspera nos sorprendió no reencontrar su estilo de acelerones y paradas facultativas, tan pausado; *gillespiaba*^[5] un poco más que en sus discos, pero el lunes 9 tocó un *Embraceable You* absolutamente arrebatador. Tadd Dameron encontró una solución para el supuesto callejón sin salida del *bebop* (que no es tal, pues). Tadd reintrodujo las líneas melódicas continuas, pero deliciosamente contorneadas con sierra de alfarero. Tadd tiene un sentido del piano extremadamente personal; a mí me gusta mucho su forma de derramar los acordes de setenta y nueve formas diferentes, y me alegro de que se quede en París. Después de Miles Davis tocaron Diéval con Hulin, Hubert Fol, Soudieux y Ritchie Frost. Todos ellos tocaron muy bien. Hubert Fol estaba bastante en forma; a veces, parece que le falten vitaminas, pero desde que se peina con un mechón, ha resucitado. Ritchie pasaba medio desapercibido al lado de Kenny. Vaya; de hecho, me había olvidado de Kenny y Moody, pero era una impostura: Moody nunca había estado tan inspirado, y de Kenny hablaré en seguida. Hulin está progresando, diría; tiene una bonita técnica, pero a ratos se lamenta su falta de potencia. La verdad es que únicamente Dizzy y Fats Navarro saben combinar potencia y supertécnica.

Al fin escuchamos al pájaro,^[6] al mismísimo Charlie, en su formación con Al Haig al piano, excelente técnico al que le falta un poco de *punch* —aunque al piano, conjugar una gran habilidad con todo lo demás exige ser un Tatum—, Tommy Potter, el bajista más encantador que conozco, y que toca, Dios mío..., como para deleitarse..., Kenny Dorham,

que ha hecho progresos considerables respecto a las grabaciones que conocía de él, y Max Roach, que dejó sin respiración a los más difíciles de dejar sin respiración (aquellos que tienen una enorme caja torácica llena de pulmones, *of course*). Todos los aficionados y los músicos esperaban con impaciencia a Max Roach; en Francia, lo que más gusta son las secciones rítmicas, tanto entre los amantes del *New-Orleans* como entre los fans del *bebop*. Max es un maestro de la caja; puede pegar a los diversos platos un número de castañazos por segundo absolutamente exagerado y desalentador. ¡Y qué despliegue! Pero es más bien un batería en la línea de Cozy Cole, Drummers-machine y compañía que un innovador como Kenny Clarke. Al escucharlos tocar juntos, uno se da cuenta de que los dos rebosan de técnica, que Max tal vez toca con más ligereza y levedad, pero que Kent tiene una imaginación delirante. A decir verdad, son dos baterías portentosos.

Al fin, Charlie *Bird*, que llegó al escenario con el ojo vidrioso como un zombi..., y luego, el diluvio. Nos quedamos sin aliento, aturdidos, babeando (la nobleza obliga)... Contamos y nos metimos de cabeza. Pero él no...





***Jazz News*, número 8, noviembre de 1949**

EDITORIAL

Es otoño, la estación de las castañas. He aquí la razón por la cual la dirección de *Jazz News*, siempre oportunista, me ha rogado que asuma, en lo sucesivo y hasta que se demuestre lo contrario, la redacción (en jefe) de esta revista humorística que ya va siendo hora, al parecer, de transformar en una revista de combate. Es cierto, no soy contrario al reparto de castañas, siempre que yo no reciba demasiados castañazos, porque soy hipócrita y timorato, pero aun así hace falta dar en el blanco.

Por suerte, no faltan revistas de *jazz* ni gente que escriba en ellas, sin contar los periódicos no especializados, los libros y los programas de radio, cosa que nos permitirá ganarnos el pan. Y cuánto más duro esté el pan, más fuerte podremos pegar.

Así pues, les anuncio varios cambios.^[7] Para empezar, capearemos el desastre reduciendo los artículos de fondo. Ya hay bastantes revistas cargantes de ese tipo. A continuación, en las críticas introduciremos el sistema de fichas técnicas recortables, que les permitirá catalogar sus discos con más eficacia y obligará al crítico a *quedarse en un segundo plano frente* al analista. (Cuando quiero me expreso bien, ¿eh?). Después, intentaremos conseguir algunas fotos de chicas guapas, porque nos alegran la vida y porque tenemos que cultivar nuestra reputación de erotómanos. Por último, ya lo irán viendo, de hecho, porque si se lo decimos todo de antemano, ya no comprarán los próximos números y Barclay se quedará sin un duro.

Naturalmente, el redactor jefe recibe a las lectoras con cita previa.





Jazz News, número 8, noviembre de 1949

LAS GRANDES FIGURAS

Gugusse Peine-à-scier,^[8] *padre de la crítica de jazz, tiene dudas sobre el bebop...*

... y, sobre todo, ni se les ocurra decir que los verdaderos padres fueron Ansermet o Goffin. Es cierto que el libro de este último data de 1931, y que en 1926 M. M. Cœuroy y Schaeffner ya trataron esta cuestión (el primero de ellos tendría que haberlo dejado ahí), pero fue Peine-à-scier, y nadie más, quien descubrió el *jazz*... y no Buddy Bolden, como se dice a veces.

No pretendo trazar aquí la carrera, fecunda en hallazgos geniales, de este crítico milagroso que ha elevado a la categoría de arte la reproducción de las opiniones y las palabras de san Mezzera (y de algunos otros músicos), a falta de saber tocar otra cosa. Tan sólo les hablaré de las últimas maravillas nacidas de la imaginación de este hombre, grande entre los más grandes de los menos grandes, cuya invención más reciente roza, por qué engañarse, lo sórdido, lo cual es bueno.

¿El último hallazgo de Gugusse Peine-à-scier? Intentar, una vez más, enfrentar a los negros entre sí, y ¿con qué pretexto?... Lo han adivinado..., el miserable *bebop*.

Pobre Peine-à-scier: el *bebop* le quita el sueño. Así que lo entierra, lo masacra, lo vilipendia y lo vitupera. Y la jauría de la casa (de la que reproducimos aquí la auténtica foto) hace coro y le pisa los talones a Scier. (No nos sorprende la identidad de los colaboradores de esta revista, ni su nivel intelectual, más bien flojo, sino su número, que no sabíamos que fuera tan elevado).

¿Cómo opera el Profeta?

Es muy sencillo.

Retomando un sistema que me valió aduladores elogios y que puse en práctica en la revista *Jazote* en 1912, publica unos textos cuidadosamente *traducidos* o cuidadosamente *apañados*...^[9] Comprenderán, pues, que en tales circunstancias, se puede hacer que la gente diga lo que a uno le venga en gana...

Muy canalla, ¿no? Será pícaro...

Hay que decir que no tiene argumentos personales contra el *bebop*; antes, tendría que existir y él tendría que saber qué es... Pero él nunca escucha *bebop*. Existe, en verdad..., pero en su imaginación.

Y para exorcizar su terror, se resguarda detrás de nombres como Bechet, King Cole, Louis Armstrong. Allí se siente sólido y está seguro de la aprobación de quienes no conocen esa música.

Observad, de paso, que se puede hacer que un músico diga lo que uno quiera. Basta con saber entrevistarlo.

En fin, recientemente, Peine-à-scier anduvo muy inquieto. Además, acaba de gastarse una fortuna para ir a sosegar a Estados Unidos.

—Quizá..., en el fondo... —pensaba—. Quizá el maldito *bebop* tenga algo... Cuando lo pienso... Lester Young, que era un músico tan malo hace sólo diez años... Y este Lester, ahora, es un gran músico... Fui yo quien lo dijo, las dos veces... Así que el *bebop*... quizá pase lo mismo... ¿Tú qué crees, Madeleine?

Madeleine no puede responder; está traduciendo un *blues* en argot para componer un nuevo artículo de Gugusse.

—¿Lo entiendes? —explica Gugusse—. Mezzarola dice que es malo. ¿A quién hay que creer? Pero aquí, en Francia, ¡parece que ya no les gusta Mezzarola! ¡Ay, era tan práctico, Mezzarola!... Él dictaba, yo escribía... Pero está acabado; Luter toca mejor que él... Ya no es muy sólido... Necesito un argumento contundente; ¡Armstrong, claro! Armstrong... Venga, vayamos a ver a Armstrong... Quién sabe... preguntando a otros con mi astucia habitual... Quizá lo consigamos.

Entonces Madeleine se abalanza sobre las maletas y cogen un avión; y así, durante un año, podrá escribir que quienes defienden el *bebop* son unos desgraciados.

Sobre el *bebop* que no existe; el mismísimo Charlie Parker lo dijo, maldita sea, y ése sabe de lo que habla...

Pero Peine-à-scier es como don Quijote. Siempre tiene que luchar contra los molinos de Vian...^[10]

Con todo, soy consciente de que me estoy extendiendo demasiado sobre Gugusse... Es cierto que podría decir cosas serias, si me obligara..., pero es difícil tomárselo en serio. Una última observación. Siempre que hablo de Peine-à-scier, éste me tacha de pornógrafo; esto sí que es culpa suya... Si hablara de santa Catalina, no podría hacer lo mismo. Y, además, me acusa de mancillar la raza negra. Esta vez, he tenido que mancillarla un poco, porque ya casi he resumido su artículo.

P. S. De hecho, siempre me pone a caldo... pero ¿qué demonios le he hecho a ese tipo?





***Jazz News*, número 8, noviembre de 1949**

PEQUEÑAS Y GRANDES NOTICIAS

- El 29 de noviembre, el saxofón tenor Coleman Hawkins dará un concierto en París. Se dice que Kenny Clarke le acompañará.
- Si este número le parece tonto, compre el próximo, que será aún peor.
- Próximamente, en París tendrán lugar unas elecciones parciales para el puesto de papa-adjunto del jazz. Para más información, escribir a *Jazz News*, adjuntando dos sellos para la repuesta, de modo que podamos quedarnos uno.
- La gran cruz al mérito para el artículo más estúpido de entre los publicados acerca del jazz recae en *Figaro* y el señor Montabré. *Jazz News*, como de costumbre, está fuera de concurso.
- En el próximo número de *Jazz News*, encontrarán un gran método simplificado de clarinete, establecido por el maestro Saury (Maxime), de la Universidad de Wisconsin.
- A propósito de la *trompineta*,^[11] en América se han puesto a la venta unas boquillas elípticas que, según los anunciantes, ¡permiten sumar tres notas a su registro!... ¿Qué harán con sus viejas boquillas? Agradeceremos a los lectores cualquier sugerencia.
- La jefatura de policía y el Ministerio de Bellas Artes acaban de rechazar, tras una deliberación de treinta y nueve horas consecutivas, la propuesta de nuestra colega *Jazz Hot*, que apoyaba la sugerencia del saxofón tenor Jean Ledru, que pretendía sustituir el obelisco de la plaza de la Concordia por una columna de aire de tamaño real. El escultor Ralph Schecroun, al que habían sondeado para llevar a cabo dicha tarea, ha presentado su dimisión al Cartel de Acción Social y Moral al enterarse de la decisión de nuestros ediles.
- Una buena acción nunca es en vano.
- El Frisco, que había abierto sus puertas en la calle N.-D.-de-Lorette, con la orquesta de Kenny Clarke, en la que destacaban Hubert Fol, Bill Coleman y James Moody, cerró poco tiempo después.^[12] ¿Motivos? No se sabe. A nuestro parecer, las consumiciones eran un poco caras y el personal un tanto agresivo para tratarse de un lugar al que se iba a escuchar jazz.

El jueves 3 y el viernes 4 de noviembre, Louis Armstrong actuó en Pleyel. El 5 y el 6, en el Théâtre des Champs-Élysées. Dos y dos son cuatro, así que dio cuatro conciertos. Fueron bastante parecidos desde el punto de vista del programa; en detalle, presentaron algunas diferencias: el del sábado 5 fue el menos logrado a causa de una intempestiva avería de los amplificadores, de la ruptura de cables, y qué sé yo qué más. En conjunto, todos los conciertos tenían el carácter de un costoso divertimento, y, por setecientos francos, apenas podías estar en el segundo palco.

Estos conciertos requieren algunas observaciones. No es cuestión de criticar aquí a Louis Armstrong; hace exactamente lo que cabe esperar de un hombre al que agotan, imponiéndole conciertos por toda Europa: toca bien, sólo se entrega a fondo muy de vez en cuando (y se siente: que sepamos, únicamente la interpretación de *Muskrat Ramble*, el domingo 6, nos permitió escuchar al Louis de los grandes días). Aunque ha perdido un poco de potencia en los agudos, su ataque sigue siendo igual de nítido, su sonoridad igual

de pura. Respecto a su vocal, tiene exactamente las mismas cualidades de siempre, y cuando canta reencontramos a Louis por completo. Por lo demás, Armstrong tiene una ciencia tan completa del arte teatral y tanta presencia que su paso por el escenario sería interesante aunque no hiciera nada.

En cambio, su orquesta merece algunas críticas. Antes, coloquemos a Earl Hines y Cozy Cole (el pianista y el batería) al abrigo de las críticas; son la perfección misma, tanto en solos como en el juego del conjunto. El contrabajista Arvell Shaw ha adquirido cierto *swing*, pero aún carece de precisión. En cuanto a Teagarden y Bigard, digamos, sin dobleces, que Tommy Dorsey y Benny Goodman serían equivalentes: son tan fríos como buenos técnicos, lo cual no es poco decir. Y los vocales de Teagarden son verdaderamente enrevesados y lastimeros.

La cantante (*sic*) Velma Middleton no debe de haber emitido ni *una* sola nota precisa en el transcurso de los cuatro conciertos. Y el espectáculo de esta mujer haciéndose la loca está desprovisto de la gracia y el humor de las Peter Sisters, por ejemplo (lo cual demuestra que no es una cuestión de corpulencia). Ella tiene más y es de lamentar.

¿Los mejores momentos? Los escasos coros de Louis, los solos de Hines y, todo el rato, el apoyo de Cozy Cole, insuperable en precisión y solidez.

MICHEL DELAROCHE





Jazz News, número 8, noviembre de 1949

EL CONCIERTO DE BUCK CLAYTON

Martes, 11 de octubre

El martes 11, en Pleyel, había un sordo a nuestro lado. Naturalmente, no oía nada, pero había comprado el programa y lo leía.

«Con algunas excepciones, los *boppers* parecen aburrirse mortalmente en el escenario, e incluso desentenderse de la música. Cuando uno de ellos hace un solo, es como si los otros solistas ya no formaran parte de la orquesta. Poco les falta para salir a fumar un cigarrillo al bastidor mientras esperan que su colega acabe de despachar su quinta disminuida».

Al reconocer al vuelo una hermosa quinta disminuida de color verde, el sordo ya no abrigó ninguna duda de que la orquesta Buck Clayton era una orquesta *bop*, así que se levantó para que le devolvieran el dinero de la entrada. Y es que los músicos no sólo parecían aburrirse en el escenario, sino que estaban aburridos de verdad.

Ante todo, desgajemos a Buck Clayton de su formación. A decir verdad, en los últimos tiempos Buck está en plena forma. Arrastrar, durante dos horas, una sección melódica disparatada y una sección rítmica heterogénea es una hazaña que no le deseamos que se repita muy a menudo si quiere conservar la integridad mental. Preferimos, de lejos, el Buck del martes al Armstrong de los conciertos de marzo de 1948: Buck toca con más aplomo, improvisa constantemente, no tiene la misma amplitud pero su sonoridad es, tal vez, más rebuscada; además, toquetea el contra-la, de modo que sus labios parecen permanecer ahí más tiempo. Su *Sugar Blues* fue una maravilla, como, en general, todo lo que toca solo. *Body and Soul* no se quedó a la zaga.

(Respecto a la composición, es indiscutible que *Night Life* está muy teñida de *bop*, tanto por el procedimiento de exposición al unísono como por la estructura del tema, pero dejémoslo).

«¿Tan difícil era de entender que, para grabar como es debido a Bechet en Francia, había que acudir a la orquesta Claude Luter?», leemos en alguna parte.

¿Tan difícil era de entender que, para demostrar el valor de Clayton en Francia, había que acudir a Don Byas y a otro pianista que no fuera Persiany?

¿Que Don Byas, al parecer, pedía demasiado dinero para la gira posterior? Es, cuando menos, sorprendente. Don ha tocado durante toda la temporada de verano en Saint-Tropez con unas condiciones bastante razonables, y si se trae a un músico de América como Buck, bien se puede hacer un sacrificio por Don, aunque sólo sea la noche del concierto en París, lo cual, a pesar de lo que se pueda decir, no debería ser nada humillante para

Armand Conrad, pues, a no ser que sea un iluminado, debe saber que no toca tan bien como Don y que sus desastrosas intervenciones se cargaron, literalmente, la primera parte del concierto. ¿Nervios? ¿La boquilla? La segunda parte del concierto fue mejor, pero el resultado sigue siendo el mismo.

Ya que hablamos de Conrad, resulta curioso que este músico, que es el protegido del Hot Club de France, aún no haya logrado encontrar un estilo propio. Se debate sin cesar entre Young y Hawkins, hace incursiones lamentables en el terreno de Jacquet, y todo ello parece entristecerlo. Se trata de una cuestión secundaria, por otra parte; lo grave es que *ni Conrad ni Persiany* sean capaces de tocar dos notas seguidas *a tiempo*, ni en los conciertos ni en ninguna parte. Y esto equivale, me temo, a constatar que son impermeables al *swing*.

Persiany ha adoptado un procedimiento derivado de Milton Buckner, que pone en práctica siempre que hace un solo, cosa que resulta extremadamente tediosa. Con todo, el estilo de Buckner es mucho más variado. El hecho de no aplicar sino una sola de sus ardidés significa caer en el exceso contrario al de Conrad. Una de sus virtudes es que como acompañante es mejor que en los solos; nos dimos cuenta durante el concierto porque el micro del piano funcionaba demasiado fuerte y sólo se le oía a él.

Kennedy tenía un mal día. Es capaz de tocar mejor. Al fin se puso a tono con *Night Life*. Hadjo acompañó muy bien al contrabajo. Wallace Bishop es un buen batería, y no decepcionó. En cuanto a Stepter, sin duda es un buen trompetista de orquesta. Sus mejores improvisaciones fueron aquellas en las que no pretendía batir el récord de Gillespie.

Dicho esto, a lo largo del concierto reinaba cierta incomodidad; nos dejó un regusto de insatisfacción, la misma, creo, que seguiremos experimentando mientras traigan de América a grandes músicos negros separados de su formación habitual y obligados a tocar, casi sin ensayar, con músicos a los que no han escogido.





Jazz News, número 8, noviembre de 1949

EL JAZZ ES PELIGROSO

Psicopatología del jazz por el doctor Gédéon Molle, antiguo interno de hospitales psiquiátricos, médico de seguros, pintor los jueves, medalla militar

Por muy lejos que nos remontemos en la Antigüedad, se pueden encontrar ejemplos del efecto *esclerosante y necrosante* del jazz en las células vivas y las *macromoléculas* del citoplasma. Cuando las murallas de Jericó se derrumbaron tras la brutal acometida de las trompetas de Josué, el *traumatismo* se infiltró en el espesor de la piedra; es comprensible, pues, que en la materia mucho más delicada que es el *protoplasma humano* puedan producirse, *a fortiori*, trastornos patológicos comparables a los que desencadenan las pasiones más funestas, tales como el amor a la absenta o la *búsqueda del absoluto* (*delirium tremens, parálisis general*).

Las investigaciones del doctor René Theillier acerca de las lesiones provocadas por la agresión *repetida de una causa cualquiera* demuestran, asimismo, el peligro de toda la música de ritmo regular; siendo el jazz el ejemplo más típico, los poderes públicos deberían decidirse de una vez por todas a poner el bisturí en la herida y encontrar un remedio a las crecientes *psicopatías* que parecen apoderarse de nuestros jóvenes contemporáneos.

En efecto, si se somete a un *cachorro* de pocos días a la audición regular de una serie de grabaciones de esta música para salvajes, se constata, sacrificándole al cabo de seis meses, que se han producido graves lesiones de *necrosis* y de degeneración adiposa en la contextura *histológica de sus corteza y médula suprarrenales*. Éstas, hipertrofiadas, pierden su actividad fisiológica, que consiste en *equilibrar* el individuo como un vendaval; cabe imaginar el desarreglo hormonal y *vagosimpático* que se producirá, ya que la naturaleza no había previsto el jazz ni sus ritmos sincopados. Así pues, es muy peligroso que sus hijos escuchen la radio: es sabido hasta qué punto la radio nos satura de elucubraciones *desbocadas* de Jacques Hélian o de Pierre Spiers. Por eso se lo digo: *Padres, desconfíen del jazz*. Porque, además de los inconvenientes señalados más arriba, se ha observado que en ciertos individuos el jazz produce una reacción genésica violenta (*pubertas praecox*, enfermedad de La Peyronnie). No hay que buscar más lejos la fuente de todos los males que doblegan el armazón de la sociedad actual: el desarrollo de los clubes, el Pari Mutuel Urbain,^[13] la caza de mariposas, *las cartas desde mi molino*,^[14] el abuso del tabaco, *las madres solteras*, el cierre de los burdeles, *la apertura de Guillermo Tell*, la barba de abuelo, *las cuentas de los boticarios*, las proliferantes rectitis y las fístulas anales, *el potaje espartano*, los Lago Grand-Sport^[15] y la reacción trotskogauillista.

Por esto decimos a la administración: ¡ATENCIÓN! Es peligroso; *prohibid el jazz* y

habréis matado de cuajo todos los gérmenes de la rebelión social que, a las primeras de cambio, causarán, tarde o temprano, la guerra atómica.





***Jazz News*, número 8, noviembre de 1949**

JAZZ NEWS LE OFRECE UN PROGRAMA UNIVERSAL

Deseosos de ahorrar a sus queridos lectores la compra repetida de esos números de revista hábilmente disfrazados de programa que salen de la imprenta como por azar, en ocasión de cada concierto de *jazz*, por una parte; al considerar que el contenido de dichos programas es idéntico, sea cual sea la orquesta presentada, por otra parte; dado que los conciertos en cuestión parecen ser de una frecuencia lamentable, con lo que se corre el riesgo de hundir en la miseria a una parte importante de los aficionados al *jazz*; y con el fin de torpedear de raíz cualquier intento antojadizo de explotación comercial de los aficionados a los conciertos de *jazz* por medio de textos impresos, sin olvidar que es bueno que el auditorio esté informado de lo que puede llegar a escuchar, con el propósito de elevar el nivel medio de su cultura general y de no obligarlo a aprender inglés, una lengua mucho menos hablada que el chino, utilizada por más de quinientos millones de individuos, la dirección, la redacción y el abnegado personal de *Jazz News* han elaborado un *programa tipo* en el que se recogerán todos los fragmentos tocados por todas las orquestas que haya venidas o por venir.

1.º CASO. Conciertos organizados por la Asociación Internacional Jazz-Parade:

1. *Bebop* mayor.
2. *Bebop blues*.
3. *Bebopones* con (nombre del director).
4. Ri-ti-pi-tadle-di-uen.
5. París en *bebop* a reacción.
6. Tullerías-*bop*.
7. Taxi-*bop*.
8. Muskrat *bop*.
9. Alta-Sociedad-*bop*.
10. *Corned-beef* y mermelada-*bop*.
11. *Blues* en *bebop*.
12. Ra-da-di-da-bi-bi-olvidó-bi.
13. ... *bebop* (nombre del organizador).
14. ... *bebop* (aquí, nombre del batería).
15. San Luis *bop*.
16. *Body and Soul*.
17. La guerra del *jazz*.
18. *Dixiebop* (intento de colectivo, malogrado).

19. Ablio-Ablio-u-u-pabi-pa-u.
20. Solo, por Machín.
21. Entreacto.
22. Barclay Blues (derechos de autor para Barclay).
23. Blues frío.
24. Blues.
25. Nos relajamos en Camarillo.
26. Por parte de las cinco formaciones reunidas, a las que se suman Luter y Braslavsky.

Ay, los buenos viejos tiempos (*blues* a partir de *Bugle call rag*, sustituyendo la *middle part* por cinco acordes de *lazy piano*). Final entre aplausos.

LES MÉTHODES SIMPLIFIÉES DE JAZZ NEWS

LA TROMPINETTE



VUE GÉNÉRALE

 "Mettre avec un bout de la langue un bouché de point..."	 "vous faites à peu à peu la même partie..."	 "et il doit s'encadrer un al blind sur un angle un de sur le partition de la trompette"
 "Le doigt de la main droite se le trompette, la main gauche, à l'endroit, au début, appuyer le 2 ^e doigt."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche, à l'endroit, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."
 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."
 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."
 "Le doigt de la main droite se le trompette, la main gauche, à l'endroit, au début, appuyer le 2 ^e doigt."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."	 "Mettre la main gauche sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette, appuyer le 2 ^e doigt sur le trompette."
<p>La trompette normale de jazz est jouée en al blind, c'est-à-dire que le son fondamental de l'air passe au travers des lèvres et se fait entendre sans être joué, vous pouvez sur une trompette normale sans les harmoniques en jouant le premier des lèvres, que l'on joue pour rendre des lèvres. Ne jamais abandonner l'air en pression la trompette sur les lèvres. Le vibrato s'obtient avec les lèvres, le grincement du bord de la gorge. Tâchez de placer votre colonne d'air... ne jouez pas avec les lèvres tout seuls, mais avec le diaphragme, de sorte les lèvres abaissement sur le trompette. Les partitions de trompette sont écrites transposées : quand vous voyez un do, vous jouez un do (l'ancienne figure) de trompette qui est un al blind de piano. Simple commodité, il y a plusieurs exemples pour certains notes. Cherchez-les au moment de la partie du solo avec le son d'un trompette, le premier d'un ton et le troisième d'un ton et dans l'air... le doigt. Mieux? 2^e Annuaire. 2^e</p>		

JAZZ NEWS, n° 8, novembre 1949.

2.º CASO. Conciertos organizados por la Asociación Parade de Jazz-Parade:

1. *New Orleans* mayor (género fanfarria).
2. *New Orleans Blues*.
3. *New Orleans* con... (nombre del director).
4. En el betún *blues*.
5. *Parixieland*.
6. *Blues* en las Tullerías.
7. *Taxi-blues*.
8. *Muskra ramble*.
9. *High society*.
10. *Jam with champagne blues*.
11. *Blues* en Nueva Orleans.
12. Ay, ay, ay, mi viejo corazón negro.
13. ... *Dixie* (aquí, el apellido del organizador).
14. ... *Dixie* (aquí, el nombre de la mujer del organizador).
15. *Saint Louis Blues*.
16. *Body and Soul stomp* (abucheado).
17. La guerra del *jazz*.
18. *Bopsieland* (intento de unísono, malogrado).
19. Qué frío hace en el mar, *blues*.
20. Entreacto.
21. *Barclay blues* (derechos de autor para Barclay).
22. *Blues* cálido.
23. *Blues*.
24. Nos relajamos en Touro.
25. Final: se cierra el telón y el director aparece todo desnudo, con el pijama en el brazo. Manda besos y todo el mundo entiende que se va a acostar. Salida entre protestas.

¿SABÍAN QUÉ...?

La marca Olida declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

Los antiguos combatientes del distrito decimoctavo declinan toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

El teniente de alcalde de Savigny-sur-Orge declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

El inspector de puentes y caminos André Ferréol de Lavinière sur Montbard, nacido Rostopchine, declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

El señor François Mauriac, de la Academia Francesa, declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

Los Dichosos Niños de Nivernais, una asociación coreográfica y artística, declinan toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

El reloj parlante declina toda responsabilidad sobre el contenido del presente número.

Las personas cuyo nombre figura a continuación nos han rogado, además, que señalemos que en ningún momento han participado, ni siquiera fragmentaria, mínima o virtualmente, en la elaboración del número 8 de Jazz News:

Neveu (Amédée-Ariste), jefe del servicio de limpieza de los urinarios de la red ferroviaria del Este; Dorigné (Michel), director de la *Gazette du Jazz* (revista seria);

XII (Pío), papa jurado;

Thorez (Maurice), antiguo minero envanecido;

Gaulle (Charles de), general palabrero;

Ahmed-Ben-Bougnouf, vendedor de cacahuets en la esquina de las calles Abbaye y Saint-Benoît.

Y para que así conste.





Jazz News, número 9, marzo de 1950

EDITORIAL

¡Dos meses ya! Cómo pasa el tiempo. Entretanto, he encontrado una receta de cóctel verdaderamente sensacional: mezclen, en una coctelera, con unos cuantos cubitos de hielo, un vaso de licor de Cointreau, un vaso de licor de zumo de limón, un vaso de licor de *kirsch* y una cucharada de azúcar. Agítenlo con fuerza y viértanlo en un vaso grande de soda; a continuación, acaben de llenarlo con champán seco y helado. Se bebe como si fuera limonada y es un pasatiempo maravilloso. Pero vayamos al grano. ¡Ay, cuántos reproches nos valió el último número! Una vez hecha la reflexión, se resumen en uno solo: no había mujeres. Pues bien, era adrede; las reservábamos para este número.

No obstante, comprenderán que encontrar suficientes mujeres para llenar un número entero es una verdadera hazaña. De ahí el retraso con el que aparece éste. (No es más que una broma, pero había que justificar de algún modo la escandalosa inercia de los responsables de la publicación). Para compensar este retraso, les sugiero la siguiente operación: procúrense una botella de vodka, una de crema de cacao y una de Cointreau, y mezclen tres cuartos de la primera con una octava parte de las otras dos, con abundantes cubitos de hielo. Si han tenido el acierto de elegir un vodka de 57 grados, el efecto será asombroso —y no es perjudicial para el hígado—. Para redondearlo, pongan en el tocadiscos *Slow Burn*, de Sy Oliver, editado por M. G. M. De hecho, es el nombre de esta astuta bebida.

Tal vez, se dirán ustedes, tal vez da fórmulas de bebidas fuertes para olvidarse del recaudador, porque tiene el corazón triste, para llenar la página, por borrachera o por casualidad. ¡Pues no, queridos lectores!, no crean que es casualidad que este editorial ya incluya dos recetas prácticas. Y es que tenemos la intención de convertir esta revista de clase en una especie de revista didáctica y de mejorar así el nivel intelectual de los amantes del *jazz*, que jamás será lo bastante elevado como para desentrañar la belleza de los artículos de crítica de los que cada mes tiramos varias docenas de páginas por el mercado antes de amontonarlos en la primera papelera que encontramos. Sí, *Jazz News* ha elegido la vía más dura (y no es éste su único mérito. *Jazz News* está dirigido, además, por Eddie Barclay, el mayor truhán de la creación..., que me las hace pasar moradas), la vía del apostolado. Persistimos, y persistiremos, mientras la revista, lastrada por la idiotez de sus colaboradores, no se hunda en la quiebra, en querer convertirles, deliciosos lectores, en la élite de los aficionados al *jazz* e, incluso, simplemente, en la élite de los franceses. ¡Imaginen qué misión les espera! Imaginen cuál será su papel, si Dios quiere que podamos cumplir con el nuestro tal y como lo entendemos. Franceses, ha llegado el momento: cojan una coctelera, pongan un tercio de coñac, un tercio de crema de fresas L'Héritier-Guyot, un tercio de nata, agítenlo bien y sírvanlo en un vaso de cóctel: se llama «leche de rosas» y

es bueno para la salud. class="jazzman3"





***Jazz News*, número 9, marzo de 1950**

LOS MÉTODOS DE JAZZ NEWS; MÉTODO DEL EBOP

En un momento *en el que todo el mundo habla de ello*, nos ha parecido bueno mantener al corriente a nuestros lectores de un nuevo arte al *que se ha empezado a maldecir mucho en los últimos tiempos*: el *bebop*. Una vez estudiados los textos, que remitían a la única autoridad válida en materia de *jazz*, la del señor Hugues Panassié, hemos constatado que el *bebop* es, en esencia, el arte de disminuir las quintas. Nuestro colaborador Eddy Bernard, al que llaman Eddy-la-barbouze,^[16] ha tenido a bien tomar unas notas sobre el tema, que nos hemos limitado a reescribir en francés, ya que se expresa como un salvaje.

1. Un método primitivo consiste en *amputar* la quinta de su extremidad. Se debe al emperador *Carlos Quinto*, al que honramos como el precursor del *bop*.



LES MÉTHODES DE JAZZ-NEWS

Méthode de be-bop

A un moment où tout le monde en parle, nous avons cru bon de tenir nos lecteurs au courant d'un art nouveau dont on commence à s'occuper beaucoup ces temps-ci : le be-bop. Après étude des textes, nous référant à la seule autorité valable en matière de jazz, celle de M. Hugues Panassié, nous avons constaté que le be-bop, c'était essentiellement l'art de diminuer les quintes. Notre collaborateur Eddy Bernard, dit Eddy-la-besbouze, a bien voulu nous faire tenir quelques notes sur le sujet et nous nous sommes bornés à les remettre en français car il manie notre langue avec une sauvagerie peu commune.

1. Une méthode primitive consiste à amputer la quinte de son extrémité. Elle est due à l'empereur Charles Quilet, en qui nous saluons donc un précurseur du bop.

2. Méthode d'amputation plus sévère appliquée par les boppeurs du nord de la France : Le P'tit Quinquin.

3. Diminué classique de nos grand-mères : vous lâchez une maille tous les deux ou trois rangs. C'est la méthode dite : « des tricoteuses ».

4. Vous raflez en sous-main un gros paquet de quintes que vous lâchez sur le marché d'un seul coup. La quinte diminue automatiquement en vertu du jeu de l'offre et de la demande. Méthode du cocher Quilmès.

5. L'utilisation d'une lessiveuse grand modèle et d'une bonne dose de cristaux permet d'obtenir des doses massives de quintes diminuées. Méthode des ménagères dite aussi « de rétrécissement se lavage ».

6. Vous prenez un musicien célèbre et vous l'engagez, sous le prétexte d'un exercice de prononciation française, à dire tout haut la phrase suivante : « La quinte est un intervalle anti-jazz que Buddy Bolden réprovoit. » Vous enregistrez au moyen d'un magnétophone et publiez le tout dans votre organe officiel. Méthode appelée par les grands harmonistes « de diminution par le prestige ».

7. Jouez vos disques sur un pick-up à saphir permanent. Les quintes déjà diminuées achèvent de s'évaporer et tout le reste diminue notablement en épaisseur et en intensité ; le plus vieux rag sonne bop « diminution par la perfection ».

8. Dans toutes pharmacies, vous trouverez du sirop de codéine.

QUELQUES RECOMMANDATIONS

9. Nous crions casse-cou à ceux qui auraient l'idée d'employer l'herminette, le besaiguil ou le rabot de menuiserie, instruments exigeant une précision et un doigté qui resteront toujours l'apanage des grands solistes. De grands solistes bop (dont nous taisons le nom à leur demande) nous ont dit leur aversion pour ceux qui, usant à la légère du rabot, font un tort considérable à la vraie musique de jazz.

10. Surtout, ne confondez jamais quinte diminuée et quarte augmentée car Mme Nadie Boulanger a le cœur faible.

11-12. Aucun rapport... Il fallait compléter la page.



2. Método de amputación más severo aplicado por los tartamudos del norte de Francia: *le P'tit Quinquin*. [\[17\]](#)
3. Disminuido clásico de nuestras abuelas: se saltan un punto cada dos o tres filas. Este método se llama «de las tejedoras».
4. Birlen a escondidas un gran paquete de quintas, y luego suéltlenlo en el mercado. La quinta disminuye *automáticamente* en virtud de la ley de la oferta y la demanda. *Método del intermediario Quilmès*.
5. La utilización de un recipiente para la colada muy grande y de una dosis abundante de detergente permite obtener dosis masivas de quintas disminuidas. Método de las amas de casa, llamado también «del encogimiento por el lavado».
6. Cojan a un músico famoso y, con la excusa de un ejercicio de pronunciación, pídanle que diga en voz alta la siguiente frase: «La quinta es un intervalo anti jazz que Buddy Bolden reprobaba». Grábenlo con un magnetofón y publíquenlo en su órgano oficial. Método llamado por los grandes armonistas «de disminución por el prestigio».
7. Pongan sus discos en un tocadiscos de aguja de contacto permanente. Las quintas ya disminuidas acaban de evaporarse y el resto disminuye mucho en espesor e intensidad. El *rag* más viejo suena a *bop*: «disminución por la perfección».

8. En todas las farmacias, encontrarán sirope de codeína.

Algunas recomendaciones

9. Gritamos «¡Alto ahí!» a quienes tengan la idea de utilizar un hacha, una azuela o un cepillo de carpintero, pues se trata de instrumentos que exigen una precisión y una habilidad exclusivas de los grandes solistas. Algunos grandes solistas *bop* (cuyo nombre, a petición suya, no revelaremos) nos han confesado su aversión por aquellos que, al utilizar a la ligera el cepillo de carpintero, perjudican considerablemente la verdadera música de *jazz*.
10. Sobre todo, no confundan jamás una quinta disminuida con un cuarto aumentado, ya que la señora Nadia Boulanger tiene el corazón delicado.
11. -12. Nada más que decir... Había que completar la página.





***Jazz News*, número 9, marzo de 1950**

¿POR QUÉ DETESTAMOS EL JAZZ?

Una gran investigación de Jazz News por el doctor Gédéon Molle, pintor los sábados, gran cruz al mérito agrícola, médico colonial y exenfermero especial de la prisión preventiva

En nuestro último número, con «El jazz es peligroso», tratamos de denunciar los graves desórdenes que puede causar el abuso del jazz. Deseosos de ampliar el debate, creemos acertar al poner una página, cada mes, a partir de este número, a la disposición de los enemigos del jazz, que hasta fecha de hoy no poseían ningún órgano de combate. Así pues, se cubrirá esta laguna, y esperamos que todos aquellos a quienes el jazz disgusta profundamente, como a nosotros, se comprometan a contribuir a la redacción de esta página. Aceptaremos con suma benevolencia todos los artículos en los que descubramos la mala fe hipócrita que está en la base de toda causa perdida de antemano, ya que *todo es bueno contra el jazz*, música de salvajes, indigna del hombre blanco que bebe Pernod, conduce automóviles de tracción y baila la samba frotándose con la mujer de su mejor amigo. Asimismo, acogeremos con suma comprensión todas las calumnias, los chismes y las habladurías que pretendan arruinar a los músicos de jazz reconocidos, y todos los elogios entusiastas de individuos que agravan lo que nuestros enemigos llaman el verdadero jazz.

No manipularemos ninguna de las informaciones que nos hagan llegar. Si leemos en *Paris-Match* que Louis Armstrong lleva calzoncillos de flores y que le gustan los pañuelos de colores (¿?), lo reproduciremos tal y como lo hayamos leído, y si no es verdad, mucho mejor. Abajo el jazz, que es una música de degenerados, y arriba las marchas militares patrias: alta sociedad y todo lo demás.

Entre los textos que hemos recibido, citemos, en primer lugar, la carta de un foroforo anónimo, que adjunta un recorte del número 7 de *Jazz News*, el comienzo del notable estudio del señor Henri Perruchot, «Jazz y epifanía». A decir verdad, toda la primera parte de este documento es una admirable acusación contra el jazz, escrita con un lenguaje simple y puro, y es de prever que artículos así resulten muy perjudiciales para la causa del jazz.

Nuestras felicitaciones más sinceras a la gran revista semanal parisina *La Presse*, de la que no podemos resistirnos al placer de citar unas líneas; tras lamentar, como es debido, la pérdida de los primeros *racktimes* (*sic*) que inspiraron a los pioneros del jazz, *La Presse* recoge las recientes declaraciones (*sic*) de Armstrong a propósito del *bebop*; he aquí un extracto:

Armstrong y su célebre pianista Earl Hines, partidarios del Nueva Orleans, no dan abasto para cubrir los *mugidos bebop* de *Russell Moore*, declara Big Chief.

A su llegada a París, Louis Armstrong afirmó sin miramientos que el *bebop* es «música de lucha libre». Tal vez pensaba, precisamente, en Big Chief.

He aquí, creo yo, varias líneas suficientes para llenar de confusión a la gente mal informada. ¡Bravo, *La Presse*! Defendemos su iniciativa.

Por otra parte, nos ha parecido conveniente presentar en esta página la foto de los dos artistas (es un decir), cuyo examen puede hacerles pensar en cualquier otra cosa. Lamentamos no disponer de otras fotos. Ahora mismo estamos intentando conseguir fotos de malos cantantes, que, con el tiempo, atraparán entre las redes de su insidioso encanto a algunos de los imbéciles que aún prefieren la vulgaridad de una Bessie Smith cualquiera a los engañosos hechizos de las voces de sirena de Martha Tilton o de Anita O'Day.





***Jazz News*, número 9, marzo de 1950**

¿UNA CRÍTICA ABSOLUTA?

O es un sueño o no lo es

Es muy raro que se hable de un músico de *jazz* sin acusarlo de haber sufrido la influencia, durante los meses de biberón, de Célestin Bandichou, en la época de la pubertad, de «Rex» Doublezingue, y, más tarde, la del famoso Jonathan Ferguson Brother. Muy raro y muy sencillo de entender: para hablar con libertad de un artista, habría que tomarse la molestia de hacer algo más que un estudio comparativo de sus obras, lo cual es mucho más agotador. Incluso cabe preguntarse si se podría encontrar un solo músico del que se pueda reconocer la originalidad de las ideas, de la sonoridad, del fraseo, del ataque, de la inflexión, en fin, de todo lo que constituye el bagaje de un músico de ensueño. Creo que se podría citar a Johnny Hodges, Stuff Smith, Harry Carney, Art Tatum... Aunque estoy convencido de que esta lista sería objeto de un sinfín de discusiones. En todos los demás, la crítica de *jazz* estándar se limita a admirar el despliegue de lo que fulano había empezado diez años antes.

Es indiscutible que ello encierra una parte de verdad, pero ¿por qué detenerse ahí? Creo firmemente que Duke Ellington, Hines y los otros han plagiado a Chopin, ya que emplean más o menos las mismas notas del piano.

No obstante, cuando dos sabios, en dos países diferentes, sin comunicarse entre sí, se inventan más o menos en el mismo momento el mismo aparato (cosa que sucedió con el fonógrafo, el teléfono, etcétera), ¿acaso se les acusa de haberse copiado el uno al otro?

Se dice: estaba en el aire.

Si se busca bien, siempre se puede encontrar en la obra de un predecesor el germen del hallazgo en cuestión. Incluso las palabras que utilizamos, ¿no fueron inventadas por otros? Por mi parte, encuentro mucho más meritorio descubrir algo nuevo a partir de abundantes materiales, ya que su organización y su manejo resultan cada vez más arduos. Me parece muy meritorio formular o realizar algo que un predecesor apenas logró esbozar, y quizá involuntariamente. Influencia, pues; pero influencia empleada como materia prima, como punto de partida de otras búsquedas, y sin que cuente demasiado en el juicio del que es objeto el músico.

Tratamos de alejar tanto el abuso de esta forma de razonamiento o de clasificación (aunque resultaría muy cómoda; se podrían hacer series de artículos titulados: dos grandes baterías, tres grandes trompetas, cuatro grandes tenores, etcétera) que deberíamos llegar hasta el extremo de denunciar la influencia de Hawkins en Lester Young, y explicar todo el estilo de Young por medio del de Hawkins. En efecto, ¿acaso Lester Young no intentó *alejarse lo máximo posible* del estilo de Hawkins? Ésta era la base de la labor de inversión

o de transformación que llevó a cabo Lester Young, que, *si Hawkins no hubiera existido, ¿tal vez habría tocado como Hawkins!*

Se entiende, pues, hasta dónde se puede llegar; pero hay que llevar las cosas hasta el extremo para denunciar la estupidez de un razonamiento (lo cual puede volverse en tu contra en el momento en el que menos te lo esperas).

Y estas pocas reflexiones nos llevan de forma natural hasta nuestra conclusión: en lugar de describir un músico por comparación con otro, más o menos conocido por el lector y al que no siempre le interesa, es preferible describírselo, en la medida de lo posible, objetivamente, en valor absoluto. Situarlo en su época basta para definir sus fuentes: no desdeñemos la influencia de King Oliver en Louis, aunque la forma de tocar de este último sea fruto, tal vez, de su gusto por las judías rojas o por la música de Guy Lombardo... A fin de cuentas, esto es un estudio de influencias, que podrían mejorar el sempiterno menú que nos proponen los críticos de *jazz*.

MICHEL DELAROCHE





Jazz News, número 9, marzo de 1950

LAS GRANDES FIGURAS

A propósito de la orquesta Ellington

Periódicamente, en la prensa especializada se leen afirmaciones perentorias de este tipo: «Duke ha tomado el camino de lo fácil», «Ellington ya no es lo que era», «Antes había grandes solistas; hoy en día, ya no hay ninguno». La más admirable, en su concisión, es, sin duda, la de un tal Fox, en el *PL Yearbook of Jazz 1946*: «Resulta irónico constatar que Ellington haya alcanzado la celebridad en Estados Unidos en el momento en el que sus composiciones han llegado a su nivel más bajo, y en el momento en el que en su orquesta, desmantelada, los hombres de base han sido reemplazados por nulidades».

Semejantes declaraciones se prestan a sonreír, e incluso a gritar «¡Ja, ja!» de forma muy ruidosa en las narices del señor Fox, tras haber comido ajo, el colmo del desdén.

Es cierto, a menudo Ellington tiene que grabar historias sin demasiado interés, con señores de voz de ternera cantando melodías muy sentimentales.

Pero el sentimiento es tan bueno... Ello sólo demuestra, a lo sumo, que Duke es menos libre de elegir el programa que en 1935.

Y es que desde 1935 la industria discográfica ha adquirido mayor importancia. Y, en consecuencia, el director comercial tiene más voz que en el pasado. Así, si se quiere vender un periódico de una tirada de ochenta mil ejemplares, hay que llamarlo *France-Dimanche* y rellenarlo de historias para conserjes, ya que en Francia hay muchos más conserjes que intelectuales, y es justo que se trabaje para ellos (y ellas); del mismo modo, en Estados Unidos hace falta Perry Como y Al Hibbler, y tocar las melodías de éxito, que —es una verdad reconocida, tal y como afirman todos los días en *Down Beat*— jamás han sido de una tontería tan desoladora ni de una pobreza tan grande.

Por lo demás, que los discos recientes de Duke sean tan malos... habría que discutirlo. Depende de los gustos...

Por eso no lo discutiremos, porque en ese ámbito, como en tantos otros, todo radica en afirmaciones gratuitas.

Pero si, por casualidad, uno escucha en la radio una retransmisión de Duke tocando para que la gente baile, o una grabación realizada en tales condiciones, la evidencia resulta cegadora: Duke Ellington jamás ha tocado su instrumento tan bien.

Su instrumento, es decir, su orquesta. Es preciso reconocerlo: cuando publicó *Trumpet no End*, Ellington desmintió por completo a quienes aseguraban: «Ellington, sin sus solistas..., está perdido».

Cuatro trompetas, cuatro solistas, ninguno de los cuales tocaba en la formación de 1930-1940, aquella de la que se solía decir: «Era el apogeo». Y un disco igual, si no superior, a los de los años 1939-1940.

¿Acaso la gente no se da cuenta de que Ellington *suscita* solistas cuando los necesita? ¿Quién hizo a Jimmy Blanton?... ¿Su madre?... No, Ellington.

¿Quién hizo a Barney Bigard?...

Ellington.

Por otra parte, el caso de Barney Bigard me recuerda una historia muy curiosa. Una historia de cine. La cuenta Pudovkin, el gran director de cine ruso, al que cedo la palabra:

Kuleshkov y yo hicimos un experimento muy interesante. Cogimos varios primeros planos de una película cualquiera del conocido actor Mosjukin. Escogimos planos estáticos y completamente inexpresivos; grandes primeros planos apacibles. Ensamblamos aquellas fotos, que se parecían todas entre sí, con otros trozos de la película, en tres combinaciones diferentes. En la primera, el gran plano de Mosjukin iba seguido, de inmediato, por la imagen de un plato de sopa en una mesa. Era manifiesto que el actor miraba la sopa. En la segunda combinación, el rostro de Mosjukin aparecía junto a un ataúd en el que reposaba el cadáver de una mujer. En la tercera, el primer plano iba seguido por la imagen de una niña que jugaba, divertida, con un oso de peluche. Cuando presentamos estas tres combinaciones a un público que desconocía el secreto del montaje, el resultado fue asombroso. Los espectadores estaban arrebatados por el juego del artista. Subrayaban sus sentimientos de densa melancolía, inspirados por la sopa olvidada; se mostraban emocionados y conmovidos por la profunda tristeza con la que contemplaba a la muerta, y admiraban la sonrisa ligera, dichosa, con la que vigilaba los juegos de la niña, PERO NOSOTROS SABÍAMOS QUE EN LOS TRES CASOS EL ROSTRO ERA EXACTAMENTE IGUAL.

Sin embargo, no basta con combinar diferentes fragmentos en un orden u otro. Es necesario poder controlar y manipular la duración de tales fragmentos, ya que la combinación de trozos de duración variable tiene un efecto comparable al del ensamblaje de sonidos de diferente duración en música, creando el ritmo de la película...^[18]

No me reprocharán (aunque lo diga, si me lo reprochan, me echaré a llorar) esta larga cita, ya que ilumina el caso de Bigard de modo sorprendente. Bigard no ha perdido su técnica. Podría tocar como tocaba con Duke.

Bigard ha perdido a su director.

Cuando Duke dirigía un solo de Bigard, el *montaje* era tan hábil que uno tenía la tentación de atribuirle todo el mérito a Bigard.

Del mismo modo, en una película se suele decir: «Fulano está fantástico en esta película... ¡Y está fatal en tal otra!...». Y la gente se sorprende. Jamás se piensa que el mérito (en ambos casos) es, ante todo, del director, a no ser que se trate de grandes actores, por supuesto.

El caso de Rex Stewart es idéntico. Sin la llamada «atmósfera ellingtoniana», Rex se hunde en la vulgaridad más espantosa. Se objetará que algunos músicos que han abandonado a Duke han conservado todas sus cualidades: Cootie Williams o Ben Webster, por ejemplo.

Ya se sabe. Pero ¿acaso no es sorprendente que uno de los grandes logros de Cootie, sin Duke, sea la *Fiesta in Blue* que grabó para Columbia, con el fondo sonoro de un

excelente arreglo, excelentemente «fundido» por Benny Goodman y su orquesta, que se desvanecían por completo ante Cootie, proporcionándole un marco bien diseñado, en el interior del cual el pincel de pistones del artista desplegaba el arco iris de sus colores más brillantes? (Ahí quisiera yo seguir las trazas del alfarero que tanto le gusta a Marguerite).

Respecto a Ben Webster, escuchen las grabaciones que ha hecho sin Duke, y escuchen su solo en *Chlo-E*. Verán qué diferencia. Los solos son igual de buenos, pero ¡qué relieve adquieren con Duke!...

Y volvamos a los últimos discos de Ellington, que, por las razones ya señaladas, suelen ser grabaciones de melodías que están de moda, más o menos lamentables.

He aquí una canción: *It's mad, mad, mad*, con voz de Dolores Parker, una buena cantante negra de estilo blanco.

¿El tema?... Cualquier melodía de éxito construida a partir de un corte clásico, pero el arreglo, la ejecución, la precisión, la exactitud (y, añadámoslo, en los elogios a Columbia, la grabación) son absolutamente irreprochables.

Cojan cualquiera de estos Ellington recientes: *Sultry Serenade*, en la que toca el bueno de Tyree Glenn (el tema conocido entre nosotros como *Working Eyes*); toquen cualquiera de esas canciones.

Es cierto; Duke no siempre se ha tomado la molestia (que, por otra parte, no se merecían los temas en cuestión) de hacer unos arreglos tan seductores como los de *Raincheck*, *Jack the Bear* o *Giddybug Calop*.

Pero, escuchando la maravillosa maquinaria que es su orquesta, ¿de verdad creen que ha perdido alguna de sus cualidades?

Por el contrario, ahora Duke se adentra en el terreno del *swing* y de la perfección en la ejecución, mucho más allá de lo que hizo Lunceford.

Y Duke siempre cuenta con grandes solistas, se llamen Baker, Nance o Glenn, ¡en lugar de Williams o Nanton!

Tanto da.

Mientras toquen con Duke... Tarde o temprano, algún día escucharán una pequeña retransmisión... y se preguntarán: ¿quién es? Nadie es capaz de tocar así...

Y será Duke.

Un señor que es capaz de pensar por veinte.





***Jazz News*, número 9, marzo de 1950**

LAS MUJERES Y EL JAZZ

Los oyentes de las grabaciones de Savannah Churchill, publicadas por Blue Star, que hayan creído por un instante que se trataba de la voz de un hombre, saldrán de su engaño, esperemos, con la fotografía adjunta, que les devolverá la alegría de vivir. Savannah Churchill no es una gran estrella de la canción, según la expresión consagrada, pero debe de tener algo en el vientre, ya que cantó un rato con Benny Carter para varias grabaciones. Respecto a los detalles biográficos, podríamos inventárnoslos, pero el espacio escasea. Lástima; la próxima vez será.

Sarah Vaughan es una joven cantante de la escuela moderna que alcanzó la fama con el sudor de su frente y aprendiendo el oficio. Tiene un estilo más bien complicado, es decir, ligeramente retorcido, lo cual no tiene nada de desagradable. Es una especialista en los intervalos difíciles y una intérprete muy apreciada por los músicos *bop*, esos miserables engendros que están todo el rato llorando en escena, cuando no van a hacer pis en medio del concierto; y, sin embargo, gente como Earl Hines contaban con ella en su orquesta...

Dinah Washington tiene la voz un poco estridente, pero eso no se ve en la foto adjunta, y, la verdad sea dicha, no le resta ni un ápice de *sex-appeal*. Confiesen que las tocarían si fuesen de verdad. Dinah Washington ha hecho varios discos agradables; el sello Keynote, en particular, publicó dos discos en los que se observa el apoyo del pianista, Milton Buckner. Las piernas de Dinah Washington tienen un gran interés, en el sentido de que le permiten desplazarse como a cualquier persona, lo cual es extremadamente curioso.





***Jazz News*, número 10, abril de 1950**

EDITORIAL

Tras muchos altos, bajos y medios, en el honor y en la dignidad, he aquí, al fin, un editorial serio, pues ha llegado el momento de desvelarles mi batería (Kenny Clarke, ¡auxilio!...). Para mi alborozo, la gente se pregunta por qué *Jazz News* abunda en bromas indignas del Os à Moelle^[19] (a mí no me parece nada mal, el Os à Moelle, pero me limito a citar lo dicho), por qué, sin avisar, desvirtuamos una fórmula de enorme interés que convertía *Jazz News* en la primera revista de *jazz* francesa, por qué ponemos por los suelos a gente a quien todo el mundo tiene en gran consideración, por qué el doctor Gédéon Molle se arroga el derecho de babear sobre *jazz* durante toda una página, por qué los editoriales tienen una maquetación incoherente, por no decir ofensiva, por qué no se hace más crítica comparada, por qué yo toco tan mal la trompeta, inspirado por el *bebop*; en fin, ¿por qué? Podría responder que «porque sí», y estaría dicho todo, pero quiero explicarme, como he anunciado al comienzo. A pesar de lo que piense Antoine Moreau, no vivimos en una república de ciudadanos iguales: la prueba es que él es un lector estúpido mientras que otros lectores son muy inteligentes. Así pues, hay que escoger. Escoger a los buenos, a los confiados y bienintencionados. Los otros, que se vayan a freír espárragos en fila india. Supongo que con los dos números anteriores hemos disgustado a los de mucha clase, a los blandengues, a los avinagrados y a los amargados, a la gente que duerme con pijama de franela, con calzones, y a los que se ponen algodones en las orejas, a los que creen que Henry Bordeaux es un gran escritor, que la policía está llena de gente honesta y que los jueces y los periodistas tienen sentido del humor. No queremos a todos esos lectores, así que hemos tratado de disuadirlos. El peligro es el mismo que cuando se emplea helecho macho para matar la tenia, que se corre el riesgo de cargarse a la vez lo que se quería eliminar y también a quien se quería salvar. Hemos corrido el riesgo, y hemos ganado: según nuestras últimas estadísticas, nos quedan siete lectores. A partir de ahora vamos a poder hacer alegremente, entre nosotros, una revista de *jazz* llena de sal ática, vamos a poder considerar con un desdén sonriente los tímidos esfuerzos de nuestros lamentables competidores, vamos a poder cerrar los ojos ante sus errores más burdos y divertirnos con los demás; en suma, vamos a poder competir, con una calidad absoluta, en la lucha por la supremacía de los productos franceses en los mercados mundiales.





***Jazz News*, número 10, abril de 1950**

DUKE ELLINGTON EN PARÍS

Resulta que el funesto redactor jefe me pide, además del maldito editorial, un texto sobre Duke, a quien tuve el honor de conocer hace dos años, dada su necesidad de proporcionar a sus fieles lectores una imagen original del señor de los señores —yo lo llamo señor Edward Kennedy Ellington, el emperador del *jazz* de todos los tiempos—.

Y después de aquel período tan significativo, voy a recolectar mis recuerdos, como dicen los yanquis.

Vi (el empleo del pretérito perfecto simple, o pretérito, lo convierte en noble y plausible) a Ellington en carne y hueso por primera vez en el Palacio de Chaillot el 3 de abril de 1939.

Aún tengo el programa, impreso en papel cuché, que costaba diez francos.

Me acuerdo de los momentos más tremendos: *Rockin'in Rhythm* y *Dinah's in a jam*.

¡Ay, niños míos, qué vuelco me dio el corazón! Lo cierto es que te arrancaba del asiento. Y yo estaba tan lejos... (sin blanca, tan sin blanca que no habría podido volver el día 4).

Era la época de Rex, de Bigard, de Tricky Sam.

Irreemplazables, ¿no creen? Tricky, tal vez... pero ¿por qué reemplazarlos?

Duke no es reemplazable..., sigue con otros. Porque su orquesta es él. Pero a lo que íbamos.

Vi por segunda vez a Ellington, en carne y hueso, el lunes 19 de julio de 1948, a las cinco y media de la tarde, cuando se apeaba del tren.

Éramos un montón para recibirle, y Bolling tocó unas melodías de su repertorio, con Duke a la batería.

Recuerdo (de hecho, me lo apunté) la reflexión de un hombre de azul, al bajar Duke del tren:

—¿Quién es? —preguntaban.

—Debe de ser un boxeador —respondió el hombre, convencido de que un músico no podía justificar semejante despliegue de fuerzas.

El día 21, en el Carrère, una dama exclamó:

—¡Oh! ¿Duke Ellington? ¡Espero que cante algo!...

Duke hablaba francés muy bien. Bebió champán y dijo:

—*Formidable.*

Añadió:

—*Encore.*

Y concluyó:

—*L'addition.*

Si no recuerdo mal, Carrère se hizo cargo de la cuenta con gran cortesía; Duke, ante la petición de otra dama, aceptó tocar un par de fragmentos, con una amabilidad encantadora.

Al fin, el 28 de abril, tras haber intentado encontrarme con Duke, que regresaba de Bruselas antes de su partida, me acosté pasada la medianoche, desalentado.

¡Milagro! Hacia las tres de la madrugada, gracias a la suma de esfuerzos de Vera Norman y de Berdin, Duke vino a nuestra casa para comer patatas fritas y un bistec, uno de sus platos favoritos. (El plato era un desastre, por cierto; estábamos demasiado emocionados...).

Pasó la noche en nuestra casa, escuchando discos en compañía de varios amigos, y al día siguiente por la mañana, fresco como una rosa, le acompañamos al Claridge hacia las siete de la mañana. Se marchaba a las nueve.

Y si quieren saberlo todo..., pues bien, se olvidó en mi casa una corbata azul de lunares blancos que guardo entre algodones, como una reliquia.

No es que yo sea fanático, pero la verdad es que Duke no es cualquiera...

Y esta vez, igual que en 1939, Duke regresa con toda su orquesta. Desembarcará del *Île-de-France* el 4 de abril, al día siguiente dará dos conciertos en Le Havre y luego desaparecerá en la naturaleza hasta que se deje ver en París en torno al 12. Las únicas deserciones notables entre los que se esperaba son la de Tyree Glenn y la de Ben Webster, pero toda la vieja guardia (Sonny Greer, Harry Carney, Johnny Hodges, Lawrence Brown) y los nuevos elementos ya consagrados (Ray Nance, Harold Baker) estarán presentes. Duke tocará varias veces en París. Nuestras alabanzas sin reserva al organizador de esta sensacional gira, el señor Jules Borkon, a quien todos los amantes del *jazz* deberían apoyar de corazón... para que la cosa se repita el año que viene.





Jazz News, número 10, abril de 1950

EL ESPECTÁCULO DE K. DUNHAM

Este artículo (inspirado por los dólares) fue compuesto, al dictáfono, por un sordomudo que no asistió al espectáculo.

S. Culape, el locutor mudo de Radio Caracas, llevó a cabo sesenta y tantas osadas zambullidas, provisto de su micro invisible y de una camarita de televisión, en el corazón mismo del espectáculo de Katherine Dunham y entre los bastidores del teatro.

Deslumbrado aún y sin aliento, intenta resumir aquí, con gran dificultad, es cierto, unas impresiones ya antiguas, aunque hemos creído que nuestro deber era presentarlas a nuestros fieles lectores.

Hay veinticinco razones, todas ellas buenas y capitales, naturalmente, para que un *hot jazz bop fan* se interese en extremo por el espectáculo que hace (o acaba de hacer) en París la gran Katherine Dunham y su compañía de color.

1. Todos los chicos y todas las chicas de la compañía son negros, nueve de cada diez americanos, que van desde el verdadero blanco auténtico hasta el ébano. Así pues, se trata de una divertida lección de *strutting*, de naturalidad, de amabilidad, de *swing* y de «ejecución».
2. Es muy divertido ver, en una sala de espectáculos, a todos esos blancos subyugados por veinticinco o treinta negros, y a los negros, en escena, divertirse como locos mirando a los espectadores. Eso ya es parte del espectáculo, que no hay que perderse.
3. Había cinco intérpretes de tambor, bongo y otras congas, a cual más extraordinario. Ellos solos merecen el desplazamiento: son dos cubanos, dos africanos y un martiniqués. Si creen que exagero, ¡pregunten a Kenny qué piensa él al respecto! Por otra parte, los cinco baterías tocaban sin cesar, a lo largo del *show*.
4. *Este artículo me lo han pagado*, a diferencia de lo que suele ocurrir en esta revista, en la que los cronistas, si quieren escribir, tienen que untar al redactor jefe.
5. ¡Claro que sí, hay cinco, cinco cantantes!... ¡Y no es cualquier tontería!... Helos aquí:
 - I. Miriam Burton, que cuando quiera entrará en la Scala de Milán. No creo haber escuchado ninguna voz como la suya en todo París desde que se fue Marian Anderson.
 - II. Rosalie King, una cantante de *blues* absolutamente excepcional, a la que seguro que escucharán dentro de poco, sea en la radio..., en discos... Todo llega.
 - III. El marido de Rosalie King, que se llama, naturalmente, Gordon Simpson, un bajo que hace palidecer al fantasma de Chaliapin.
 - IV. Eartha Kitt, cuya voz sería la condena de todos los santos de madera, de Francia y de Navarra. Una de las voces más fuertes, más cálidas y más excitantes que se pueden escuchar en esta orilla... y en la otra orilla del Atlántico. Seguro que la escucharán dentro de poco, también.
 - V. Jessie Hawkins, un espléndido cantante de baladas, de timbre conmovedor, con un *vibrato* como para suicidarse.
6. Está la gran Katherine, que «suelta» a trancas y barrancas, que tiene un papel de «perro», una maldita

masacre, y que ha sabido combinar con infinito talento su ciencia coreográfica y etnológica, elementos de auténtico folclore presentados con arte, su «presencia» muy real y un gusto por los colores, las telas, las joyas y las actitudes propio de la gente de su raza.

7. Está el marido de Katherine, que se llama, como todo el mundo, señor Pratt, y que no sale nunca... pero cuyos decorados, cuya dirección y cuyo vestuario ¡son la sal del espectáculo!
8. Lo que se escucha no es del todo *jazz*; sobre todo, se ve *jazz*. Te mece, envolvente, y los ojos del espectador, por poco «liberado» que esté, participan continuamente de las *jam sessions* que se despliegan en escena sin cesar.
9. Una mariposa surrealista: «Usted, que ya no cree en nada, intente no creer en el vudú».
10. En el transcurso de una velada (o de dos, si estaban en fondos), tuvieron la impresión de que Dolores Harper y Eartha Kitt eran las mujeres más hermosas del mundo.
11. Si no tienen el mismo gusto que yo, pensaron que las mujeres más hermosas del mundo eran Lucille Ellis y Othella Strozier.
12. Si sus amigos no tienen los mismos gustos que ustedes, quizá pensaron que las mujeres más hermosas del mundo eran Jackie Walcott, Julie Robinson o Tamara Sie, o incluso Héloïse Hill.
13. Aquí no hay nada, pero es el número de la suerte.
14. El asistente del regidor se llama Parker (se puede comprobar en el programa).
15. El director se llama Erickson (aquí les he pillado; también se puede comprobar).
16. Si estaban en el Frisco durante la memorable recepción a Louis Armstrong, estarían casi seguros de que no se puede bailar mejor que Lucille Ellis y Wilbert Bradley. Me refiero al baile *ad libitum*, como el que se puede ver en el Savoy de Harlem; les juro que la espléndida orquesta del difunto Frisco (Kenny, Bill Coleman, James Moody, Hubert Fol y consortes) jamás habían tocado tan espléndidamente como durante ese baile. «Pero —me dirán— ¡si no estábamos en el Frisco!...»
17. Eso no impide que ver a Lucille Ellis atravesando la escena o a Wilbert Bradley interpretando su papel de gigoló astuto no sea, simplemente, ¡«echar el ojo» al *jazz* plástico en estado puro! ¿A ustedes también les pasa a menudo?...
18. Otra mariposa surrealista: «En los *ballets* negros, los blancos son los negros de los negros».
19. Los hombres de la compañía están igual de bien, por lo menos, que las mujeres. ¡Qué técnica! ¡Qué agilidad! ¡Y qué plasticidad!
20. La introducción al programa es de Breton, del mejor Breton... y Breton siempre nos gusta.
21. No; la más hermosa de la compañía, bien mirado, es *nuestra compatriota* Raphaele Le Rouge... ¡Es que yo hice la guerra de 1914!
22. El director de la compañía de danza, Lenwood Morris, es una mezcla de una hermosa técnica muy clásica, del prodigioso estilo de los negros y de una prestigiosa tradición afroamericana que aún no conocemos del todo.
23. Vanoye Aikens también está fantástico, pero su arte tiene algo más tosco, más denso, más triste, también... Los otros también están «tremendos» en su estilo.
24. De ésta ya no me acuerdo... La diré la próxima vez.
25. Véase la excelente razón número 4.





***Jazz News*, número 10, abril de 1950**

¿POR QUÉ DETESTAMOS EL JAZZ?

Sección del doctor Gédéon Molle, pintor los martes, Gran Oficial del perro verde de Persia, farmacéutico titulado y partero en la maternidad del distrito undécimo, escrita con su talento habitual

Saludaré con una alegría sublime a un *khon*^[20] genial que se llama Jean Guilton y que ha dado un golpe mortal al *jazz* en el número 111 de *Images Musicales*, una revista dedicada, en el ámbito de la música clásica, a la noble tarea que me propongo yo aquí. Viva Jean Guilton, el rey de los *khons*, y viva *Images Musicales*, que ha sabido asegurarse la preciosa colaboración de un bicho raro y, por añadidura, romántico. Me siento obligado a reproducir el final de su respuesta, de una sinceridad y una comprensión increíbles, que demuestra hasta qué punto Jean Guilton ha sabido asimilar, con el único fin de batirla en brecha, la quintaesencia de una música que jamás se insistirá lo bastante en el retroceso que ha supuesto para la civilización que, sin ella, aún desconocía la bomba H, los chinitos, el escarabajo de la patata, Chopin, precursor del *jazz*, tal y como dice Jean Guilton, y tantas otras aberraciones del mundo moderno, cuya causa hay que buscar en el desarreglo glandular de las razas envilecidas por la práctica demasiado frecuente del acto sexual, como señala Jean Guilton, *khon* entre los *khones*, a quien concedemos, esta vez, nuestra terrible medalla a los antijazzistas. He aquí al propio Jean Guilton:

»Lo cierto es que el *jazz* pervierte el sentido artístico más noble, ya que priva al cerebro de la elevación de los sentimientos que procura la detestable rutina (para hablar como nuestro corresponsal) de los antiguos ídolos de la gran música...». (Nota del doctor Gédéon Molle: Jean Guilton fue el blanco de la actividad de uno de esos jóvenes turiferarios de la música diabólica, y su bella prosa acusa ese vil ataque...).

»... Usted se refiere al gran virtuosismo de los intérpretes. La única causa de su admiración es su ignorancia de la verdadera técnica... Debería saber que estudiantes que ensayan a consciencia durante seis horas al día, guiados por profesores, no se convierten en virtuosos hasta al cabo de quince o veinte años de estudios, y que, por el contrario, ciertos escolares que se divierten con un instrumento son encumbrados, de un día para otro, a dioses del *jazz*, a los diecinueve años. Respecto a nuestra consideración del físico de sus talentosos representantes, nos excusamos por no sentirnos conmovidos por la visión de esos medio poseídos, aquejados de estremecimientos continuos, cuya mirada despavorida o postrada no tiene parangón más que con el desasosiego en el que nos sume». (Nota del doctor G. Molle: yo fui el primero en denunciar los trastornos fisiológicos derivados del *jazz* y estoy dispuesto a aclamar a Jean Guilton como mi discípulo favorito... Y en lo que toca a esa mirada que sólo tiene parangón con el desasosiego..., ¡qué suprema habilidad en el manejo romántico de la lengua!... ¡Qué

audacia!...).

»De ahí a darse cuenta de que el *jazz* deforma la sensibilidad artística, y la lección que conviene tomar, no hay más que un paso, casi inmediato.

»Alardean de querer renovar el arte musical a partir de un embrión folclórico que en realidad no existe, además del tamtan de la sabana perdida; no obstante, todo lo que los negros han aportado al ámbito musical procede de imitaciones del folclore europeo, a raíz de su contacto con nuestra civilización; ello sería equiparable a un profesor que quisiera ser aleccionado por un estudiante al que acaba de enseñar. (Nota del doctor G. Molle: se reconoce al vuelo la maravillosa influencia del señor Cœuroy, nuestro mejor antijazzista antes de Jean Guilton, y que fue el primero en revelar al mundo, en 1943, que el *jazz* era de origen europeo).

»Este hecho demuestra un claro retroceso más que una revolución.

»El pueblo negro es el único que, tal vez, no posee un folclore en un sentido estricto; si existe, que nos lo hagan saber. Sus danzas o mimos no son sino una forma de expresión y de transmisión espectacular del elemento histórico, que sirve para provocar el erotismo.

»Y no debemos enorgullecernos de buscar el ideal en esas fuentes primitivas, mientras que numerosos negros que estudian en nuestras facultades tratan de entender el interés que encierran las obras inagotables de los grandes maestros».

Como ven, mis queridos lectores, cuando uno se llama Gédéon Molle, se enorgullece de encontrar a un Jean Guilton. class="jazzman3"





***Jazz News*, número 10, abril de 1950**

Actualidad anticuada

FESTIVAL DE RISA EN EL TEATRO DE RANELAGH

por Andy Blackshick

El simpático Hot Club del distrito decimosexto se ha propuesto difundir la buena nueva entre los ateos e incluso entre los creyentes. Por eso organizó el pequeño festival de *jazz* en el teatro de Ranelagh.

Se aseguraron la colaboración de una estrella: Buck Clayton, que fue el plato fuerte.

En la primera parte del concierto, tocaron las encantadoras orquestas de Steffy y de Kentucky. El primer cuarteto de música avanzada, por no decir de *bop*, fue sostenido por la voz y el gesto del incombustible Harry Fox. A continuación tocó la orquesta de Kentucky. La primera parte, pues, se perfilaba honesta, y lo fue más o menos.

Ya sólo quedaba Buck Clayton. ¿Quién iba a acompañarle? No hubo que buscar mucho para encontrarlo. El elegido, el parisino Bernard Amouroux, Buddy Jones para los amigos, llegó con su nueva formación dinámica.

Hombre de negocios sin par, lo organizó todo, asignó los papeles, puso una boquilla nueva en su saxofón y «entró dentro», como suele decir.

Dejemos que el lector se imagine qué pasó.

Buck Clayton, el plato fuerte, tuvo que ser muy fuerte para aguantar hasta el final. Me parece innecesario insistir en el caso de cada uno de los «músicos» de Buddy Jacket. Los sonidos discordantes y de una alegre desmesura que prodigaron hasta la saciedad desde el escenario llenaron la sala de dicha. Un bromista que trajo una bocina de moto tuvo la decepción de pasar casi desapercibido, pues la mayoría de gente pensó que el sonido que emitía procedía del escenario. Tuvimos un respiro cuando Buck Clayton tocó sólo con la rítmica, pero únicamente fue durante uno o dos fragmentos.

El circo tocó a su fin cuando la sala se quedó medio vacía y los *amourosianos* renunciaron a prolongar la lucha.

Se endilgaban los solos los unos a los otros, para la gran alegría de los espectadores, y al final ninguno de ellos se atrevió a hacerse cargo de ellos.

Buck Clayton se retiró con tanta dignidad como pudo, una vez demostrado que podía tocar bien frente y contra todos.

He aquí lo que significa organizar un concierto de música de *jazz* y hacer propaganda a favor de esta música. Juramos que nosotros no hemos tomado partido y que apenas hemos

narrado la mitad de los horrores que vimos y oímos aquella noche.





Jazz News, número 11, junio de 1950

EDITORIAL

Una constatación que nos consuela: este mes, han salido menos discos. Ay, cuándo volverán los días felices en los que teníamos nuestro pequeño pasto: un Ellington, un Armstrong, un Fat's y un disco del quinteto del Hot Club de France... Entonces se podía ser crítico sin morir de pena, pero la guerra dio al traste con todo eso.

No nos lamentemos, sin embargo: entre el montón, ahora sale mucha paja que no es buena, pero todo eso se eliminará y se purificará por sí solo: a fuerza de escuchar *jazz* malo, cuando encuentras *jazz* bueno te impresiona mucho más.

Y hablemos un poco de todo y del resto.

El último número, en el editorial en el que exponíamos, al fin, nuestra doctrina, estaba un poco invadido por la crítica de discos.

Como acabo de explicar, esta vez el oleaje ha roto con menos violencia y hemos aprovechado para entregarles reflexiones cruciales sobre problemas cruciales, nacidas de la pluma de Michel Delaroche. Por otra parte, en el presente número tenemos la alegría de saludar a un nuevo colaborador, Claude Abadie, que tiempo atrás convirtió su orquesta en una agrupación homogénea y fue el primero en trabajar en la vía que hoy ilustra Fohrenbach, al elaborar arreglos sencillos, pero que intentaban alejarse de los senderos trillados y rehuir el regreso al sempiterno *jam* en regla entre los músicos aficionados franceses, de costumbre, bastante holgazanes. Abadie nos cuenta sus impresiones sobre la orquesta de Ellington; Jackie Vermont también. Estos dos puntos de vista permitirán a quienes no asistieron a los conciertos hacerse una idea de cómo fueron —y a los demás, confrontar sus críticas con las de Claude—.

Nuestra afición por las opiniones independientes nos llevará, en breve, a imprimir una crónica anónima escuchada en Moscú; esta última presenta demasiados detalles favorables a nuestro amigo Pochonet como para que no estemos tentados de concluir un parentesco cierto (de grado cualquiera) entre el Ojo y el Dave. ¿O es que nos lo mandará el propio Hugues? ¿Quién si no podría saber qué pasa?

Sobre esto, les choco esos cinco.





***Jazz News*, número 11, junio de 1950**

Blancos contra negros

EL RACISMO NO HA MUERTO

por *Michel Delaroche*

- I. Cada vez resulta más patente (sobre todo en Inglaterra y en Australia, y ahora en América) que varios críticos (y no de los menos conocidos) han desencadenado un brillante ataque contra la música negra.

El hecho en sí mismo no es ninguna novedad. Desde 1920, algunos blancos han intentado desviar hacia su propio provecho el favor del público por el *jazz*, y se han beneficiado, al menos en Estados Unidos, de un violento prejuicio racial que, en gran medida, les ha facilitado la tarea. Recuerden a Paul Whiteman, que era el más célebre aunque existía un Fletcher Henderson, o Red Nichols, que grabó más discos que tres King Oliver juntos, o Jimmy Dorsey (que ha vuelto a grabar), y todos los Casa Loma, Goldkette y Goodman, mucho más elogiados en su época que los negros, como Stan Kenton hoy en día, más que Gillespie (que, para aguantar, tuvo que cambiar su magnífica orquesta por una máquina de hacer ruido de fondo). Esto, pues, no resulta sorprendente; por lo demás, no es habitual que el más conocido por el gran público sea el mejor, lo cual es verdad en *jazz* y en literatura o cine, y se hacen diez bodrios con Fernandel por un *Diablo en el cuerpo*. Esto no tendría ninguna importancia si se mantuviera la proporción, pero las cosas se están precipitando y deberíamos preocuparnos de que no se descontrolen.

Se pueden diferenciar tres formas de comportarse: la actitud *franca* (Roger Bell en el número 8, de diciembre de 1949, de *Australian Jazz Quarterly*); la actitud *hipócrita* (Leonard Feather, *Crow Jim*, artículo reciente), y la actitud, que no es una actitud, *observadora* (cínica, en cierto modo; véanse los últimos *Down Beat*).

- II. La *actitud franca*, al comienzo, les hará dar saltos de alegría; en realidad, es la menos peligrosa, ya que suele proceder de un sectarismo o de un amor al terruño tan limitados que se desenmascaran al tiempo que se expresan.

Es esta actitud la que hace escribir a Roger Bell estas frases tan asombrosas (ya citadas en una revista de prensa reciente de *Jazz Hot*): «Resulta evidente que, hoy en día, los negros americanos han abandonado el *jazz*. Los únicos hombres de color que tocan una música válida la tocan como se tocaba hace años y, sin duda, no crearán nada nuevo en este lenguaje. Ya tuvieron su momento; los jóvenes músicos de color se han vuelto, unánimemente, hacia el *swing* y el *bebop*. El futuro del *jazz*, suponiendo que tenga futuro, está en manos de los jóvenes blancos, desde hace seis años, más o menos».

Comprenderán que cuando dice *swing* y *bebop*, Roger Bell designa toda la música de *jazz* que difiere de lo que fue el *jazz* hasta 1935, más o menos. A juicio de ciertos críticos, el *jazz* se acaba en 1945; ya es bastante ridículo eliminar de sus filas a hombres como Parker o Gillespie, Miles Davis o Thelonius Monk, Ernie Royal o Max Roach, pero Bell va mucho más allá, y es lícito pensar, ya que parece emplear el término *swing* en el sentido en el que lo emplean los norteamericanos, que condena a la vez a Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton, etcétera.

Se trata de un aserto basado en una definición tan limitada de la palabra *jazz* que resulta inadmisibles; dicho esto, si el *jazz* fuera lo que piensa Bell, tendría toda la razón al decir que los jóvenes negros ya no tocan *jazz*: ninguno de ellos, es cierto, fantasea —y es como para alegrarse— con tocar como Ward Pinkett o Papa Mutt Carey. Nada más alejado de mi intención que decir que Ward o Papa fueron malos músicos: considerados en su época, son perfectamente válidos; igual que en pintura, por poner un ejemplo, un Vermeer sólo tiene valor artístico si es verdadero y de la época, mientras que las recientes falsificaciones hechas a la perfección que hizo un hábil artista holandés pierden todo el sentido (si al menos fueran agradables de ver), al haber sido creadas como imitación y sin necesidad

histórica válida, pues no se insertan en una trama evolutiva en el momento elegido.

Una vez hechas estas precisiones, repito que asertos como los de Roger Bell son mucho menos peligrosas de lo que podrían parecer, en razón de la gran ingenuidad que revelan; una ingenuidad de la que el mismo artículo de Roger Bell nos proporciona un ejemplo inmediato en la página anterior a la de la cita ya transcrita.

Esta vez, también me siento obligado a *traducir un largo fragmento*, pero no quisiera que nadie creyera que las citas están tergiversadas, ya que es fácil hacer decir lo que se quiera a quien se quiera.

»Estoy seguro de que, en muy breve, el *jazz* evolucionará y encontrará una vida y una forma nuevas, una vez que se aclimate a Australia, Inglaterra y Francia, y a tantos otros países muy diferentes de América, el lugar donde nació.

»Tal vez uno de sus grandes enemigos ha sido el reciente retorno al estilo *New Orleans*, que —a causa del número y del carácter de los libros y los artículos escritos al respecto, y de la reedición de discos— ha tenido un efecto de inhibición considerable en los jóvenes músicos blancos. A muchos de ellos les aterra la idea de tocar algo que pueda sonar diferente que *Ladnier* o el antiguo *Armstrong*. Están empapados de *Morton*, de *Hot Five y Seven*, de *Orys*, de *Bunks* y de *Bessies*, y como los críticos les han repetido que ésa es la única posibilidad, se han vuelto demasiado timoratos como para intentar cualquier cosa que no sea un pastiche lamentable. La variada obra de gigantes blancos como *Sharkey Bonano*, *Bix*, *Teschemacher* y *Hackett*, cuya música puede ser asimilada sin tanta dificultad porque racialmente es más natural, apenas o nunca la escuchan. La han descrito como una copia ligeramente comercial —¡qué tontería!— y tenéis que tocar como la gente de Nueva Orleans; si no, os equivocáis.

»Jamás olvidaré una velada en Inglaterra en casa de un crítico de *jazz* de prestigio internacional. *Graeme*, sentado al piano, tocaba *blues* y ensayaba transposiciones de acuerdos y figuras melódicas extrañas. El crítico permaneció en pie, sumido en un triste mutismo durante un rato, y luego dijo: “¿Por qué no toca un *blues* de verdad, *Graeme*?” *Graeme* alzó la cabeza y dijo: “Ya veo lo que quiere”, y empezó a aporrear el teclado con viejas frases de *blues* apolilladas que se oyen en todos los discos de *blues* negros. El crítico se transfiguró. Sonreía de oreja a oreja y gritaba: “¡Eso es, viejo! Eso es *jazz* de verdad”. Pues bien, honestamente, es como para echarse a reír.

»Siempre me ha dejado atónito constatar que un juicio tan ridículamente limitado y rígido haya podido nacer del *jazz*, una música tan opuesta a todo lo reaccionario, y que, además de tener seguidores, se haya extendido de forma tan dañina por todo el mundo del *jazz*».

Pues sí, todo esto lo escribió Roger Bell, y cabe pensar que la propagación por el mundo del *jazz* de ese juicio limitado y ridículo fue, en efecto, muy insidiosa, ya que un poco más adelante, Roger decía lo que he citado al comienzo.

En ello hay tres cosas:

1. Una *manifestación de racismo* (en la primera frase y en la perorata sobre los gigantes blancos).
2. Una *ingenuidad inquietante*: la idea de que *Graeme Bell* pudiera inventarse algo que no hubiera sido inventado por los músicos negros *recusados por Bell* como si ya no tocaran *jazz*.

Lo cierto es que, si se excluye a *Mozart*, *Beethoven*, *Haydn*, *Bach* y una docena del mismo barco, aún se puede escribir mucho en música clásica.

3. Una *inconsciencia total*: la paja y la viga de la última frase.

En resumen, Roger afirma que únicamente los blancos son capaces de renovar el *jazz* al dar una versión del *jazz* que elimina sus tres cuartas partes. Es franco, tan franco como idiota. Del mismo modo que no data de hoy la costumbre de los australianos de exterminar a los indígenas, una costumbre que los ingleses de Sudáfrica siguen alegremente.

Pasemos a la segunda actitud, mucho más peligrosa.

- III. *Actitud hipócrita*. Doblemente hipócrita: por su textura y por la cualidad de quien la adopta, que no es otro que *Leonard Feather*, un inglés emigrado a Estados Unidos. No tengo ninguna queja contra *Leonard Feather* de las que pueda tener *Panassié* (a menudo gratuitas). Hace su trabajo de crítico, es un pianista medio, y ha conseguido reunir varias formaciones muy buenas y componer algunos temas

agradables (*Scream*). Sólo abusa cuando escribe un artículo o en el título *Crow Jim*, que es opuesto a *Jim Crow*, siendo *Crow Jim* la actitud que, por decirlo de algún modo, reina en Europa.

Detallemos.

Es sabido que el nombre de *Jim Crow* designa el conjunto de prejuicios y de novatadas que sufren los negros en Estados Unidos. No obstante, según Leonard Feather, en Europa reina un espíritu inverso, y los pobres músicos blancos son víctimas de un *Crow Jim* que les impide ser apreciados como es debido.

En ocasiones, ciertos músicos profesionales franceses blancos dicen cosas parecidas. Un día, Maurice Moufflard protestó contra Dizzy Gillespie en presencia de Vian y Diéval, asegurando que él, Moufflard, tocaba mejor que Dizzy, que no obtuvo el primer premio en el conservatorio. A menudo se oye decir: «Para tener éxito, basta con tener el careto negro». Es extraordinario constatar que quienes protestan de este modo *siempre* son los músicos de *jazz* más lamentables.

El artículo de Feather está escrito con un tono ceremonioso; es estúpido y repugnante. No merece un análisis completo, ya que es estúpido de raíz. Sólo me interesa para demostrar estas dos pruebas: los silbidos que sufría Kenny Hagood o incluso la pobre Kay Davis cuando cantaban algo que no era lo bastante *jazz*, y los aplausos que aclamaban la formación sueca —o incluso la de Claude Luter— en el último festival estúpido. Repugnante, para colmo: viniendo de un inglés, que proteste porque los negros son acogidos demasiado bien en Europa, que proteste en Europa, pero no si está en América; ya habrá tiempo de protestar ahí cuando no existan los prejuicios raciales... y, ¡por desgracia!, aún falta mucho —recuerden la casa de King Cole, etcétera—. Hasta entonces, que los Vido Musso, Ventura y otros Candoli se armen de paciencia antes de ver reconocido su genio... y, entretanto, que intenten tocar como Lester o Miles, cosa que les sentará bien.

- IV. *Actitud «objetiva» o cínica.* Ésta es la de toda la gente que durante días y días gesta artículos con el fin de constatar el recrudescimiento de los discos de *dixieland* grabados por todas las orquestas podridas de Los Angeles u otros lugares: Pete Daily, Firehouse Five, Turk Murphy, Bob Scobey, Lu Watters, etcétera, etcétera. Esos movimientos pueden excusarse en Europa... pero no en el país del *jazz*. Constatarlo, decirlo, es ratificarlo; al menos hay que protestar; en eso, coincido con Roger Bell: si a uno le gusta el *dixieland* blanco, debe saber que antes han existido Bix, los Bob Cats y algunos otros. Por desgracia, todos los que tocan *dixieland* hoy lo hacen por los dólares —ya no hay ni sombra de entusiasmo—; son falsos Vermeer...
- V. *Algunas constataciones.* ¿Dónde está el peligro en todo ello? El peligro es que cada vez que una compañía graba una vieja porquería, quienes salen perdiendo son los jóvenes músicos^[21] (los verdaderos: los jóvenes *negros*) y, en eso, todos los críticos, incluso los más parciales, están de acuerdo: si Panassié prefiere llamarlos «modernos», si Delaunay prefiere llamarlos *boppers*, a todo el mundo le importa un comino... pero un Wardell Gray, imitador en sus inicios de Lester, puede aportar más al *jazz* que un Jimmy Dorsey, que es un fósil insincero, del mismo modo que un Louis Armstrong, imitador en sus inicios de King Oliver, pudo crear personalmente, una vez que se afianzó, grandes páginas de la historia del *jazz*. No digo que Wardell Gray aportará tanto como Louis —quien lo hará se llamará Dave Smith, o Joe Dupont, tanto da—; en cualquier caso, es más seguro apostar por la suerte de un representante de la raza negra, que es la que creó el *jazz*, y que es la única raza del mundo, tras la decadencia de la amarilla y de la blanca, que aún puede insuflar al mundo artístico nuevo vigor, fresco y desinhibido, revolucionario, en fin, como lo era el *jazz* en sus comienzos y como sigue siéndolo en manos de los negros, de esos negros que han hecho, que harán del *jazz* una cosa única... siempre que los Feather no los apuñalen por la espalda.





II. Selección de críticas de discos



Abandonando la fórmula de éxito de *Jazz News*, pues no hay que dormirse en los laureles visto que se está mejor en una buena cama,^[22] a partir de ahora les proponemos un método estricto de análisis que permitirá al lector, al menos, ¡saber *lo que hay en un disco!* Trataremos de reunir aquí la documentación más completa posible y de reducir al mínimo la valoración de los discos propiamente dicha, pues los vinilos han dejado de ser raros y lo mejor, como expresa con suma precisión el profesor Bidul, es escucharlos uno mismo. Si nos falta información, no la daremos, naturalmente, y en caso de duda nos remitiremos a las obras de Tricky Brown, el genial comentarista cuyos trabajos sientan cátedra en todas partes. En ocasiones quizá no podamos decirles quién hace un solo, pero, en realidad, eso tiene poca importancia mientras sea bueno, y si es malo, más vale no saber quién es.

LA REDACCIÓN





SIDNEY BECHET

A. DESCRIPCIÓN

Jazz-Sélection, número J. S. 522 (disco original americano: Blue Note, B. N. 43).

- 1) Cara A: *Blue Horizon* (S. Bechet), por Sidney Bechet Blue Note Jazzmen: S. Bechet (clarinete o saxofón), Sidney De Paris (trompeta), Vic Dickenson (trombón), Art Hodes (piano), Pops Foster (bajo), Manzie Johnson (batería). 20 de diciembre de 1944. Número NHD: 1 B 134.
- 2) Cara B: *Muskrat Ramble* (K. Ory). Misma formación, misma fecha. Número N. H. D. 1 B 135.

B. ANÁLISIS

- 1) Cara A: Seis solos de Sidney Bechet a partir de un tema de *blues* (doce medidas), sostenido por Vic Dickenson y S. De Paris. Pops Foster utiliza el arco a lo largo de toda esta cara. Tema clásico de Ory, sesenta y cuatro medidas.
- 2) Cara B: 1- Sesenta y cuatro medidas por S. De Paris y Bechet sostenidos por Dickenson en *vamp style*; 2- solo de S. De Paris sobre las dieciséis siguientes con *riffs* de apoyo, solo de Bechet y solo sobre las treinta y dos siguientes del tema; 3- colectivo conducido por Sidney de Paris sobre las treinta y dos primeras medidas del tema; 4- fin con dos medidas *break* de Bechet, dos medidas de colectivo.





DIZZY GILLESPIE AND HIS ORCHESTRA

A. DESCRIPCIÓN

Blue Star, número 135. (Disque Manor 1042), 1945. *Matrices américaines Manor*.

Cara A: *Good Bait* (Gillespie-Dameron), número de la New Hot Discographie: 3 G 10.

Cara B: *I can't get started* (Vernon Duke), número N. H. D. 3 G 9.

Por Dizzy Gillespie and his orchestra: Don Byas (saxofón tenor), Trummy Young (trombón), Clyde Hart (piano), Oscar Pettiford (bajo), Shelly Manne (batería).

B. ANÁLISIS

Cara A: 1) Exposición del tema de 32 medidas tipo *a-a-b-a*: Don *a-a*, Dizzy *b*, Don *a*; 2) medio solo de Don; 4) 16 medidas de *art*, unísono; 5-8 medida pausa solo bajo; 6) 8 medidas colectivas dirigidas por Don, sostenidas en segunda voz por Dizzy.

Cara B: 1) 8 medidas de introducción por Dizzy; 2) un único solo de Dizzy de tempo muy lento; 3) coda de 4 medidas y fin en *ad lib*.





JAMES MOODY - DON BYAS QUARTET

A. DESCRIPCIÓN

Blue Star, número 131.

Cara A: *Anverso* (Barclay).

Cara B: *Reverso* (Barclay).

Por el James Moody - Don Byas Quartet: Moody, Bias (saxofón tenor), Peiffer (piano), Ritchie Frost (batería).

B. ANÁLISIS

Cara A: 1) Introducción: 4 medidas; 2) 2 solos de Don Byas a partir de un tema de *blues* muy lento; 3) solo de Moody; 4) 4 medidas de Byas, 4 medidas de Moody, 2 medidas colectivas.

Cara B: 1) Introducción: 4 medidas; 2) 2 solos de Don a partir de un tema de *blues*; 3) 2 solos de Moody; 4) 4 medidas de Don, 4 medidas de Moody, 4 medidas de Don.





DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA

A. DESCRIPCIÓN

Co CF 269 (americano, Columbia Co 38371 y Co 38165).

Cara A: *Stomp, Look and Listen* (Ellington).

Cara B: *Air-Conditioned Jungle* (Ellington - Hamilton), por Duke Ellington and his orchestra: Ray Nance, Francis Williams, Shelton Hemphill, Dud Bascomb, Hal Baker (trompeta); Lawrence Brown, Claude Jones, Tyree Glenn (trombón); Jimmy Hamilton, Johnny Hodges, Russell Procope, Al Sears, Harry Carney (saxofón); Ellington (piano); Fred Guy (guitarra); Oscar Pettiford (banjo); Sonny Greer (batería). 10 de noviembre de 1947.

B. ANÁLISIS

Cara A: 1) Introducción de piano; 2) tema *a-a-b-a*, 32 medidas por la orquesta; 3) 32 medidas repartidas entre los 4 trompetas; 4) 8 medidas de modulación; 5) 16 medidas de clarinete (J. Hamilton); 6) 16 medidas de trombón; 7) arreglo sobre el tema *a-a* con la trompeta, dominando sobre los 8 últimos; 8) 8 + 2 medidas de trompeta + orquesta, formando la conclusión.

Cara B: Largo solo de clarinete de J. Hamilton, que se queda más bien en el ámbito de la música de plató.

C. VALORACIÓN

He aquí el mejor disco para ilustrar la gran verdad: Ellington puede hacer lo que quiera. La primera cara es del Ellington más delicioso; la segunda no entra en el marco del *jazz*. Si alguna vez han escuchado una orquesta que *swinguee*, que toque como es debido, en la que nada cojee..., escuchen la primera cara, y la encontrarán superior. En cuanto a la segunda, no es tan buena como la Benny Goodman-Krupa al final de *Sing, Sing, Sing...*





ERROLL GARNER

A. DESCRIPCIÓN

Blue Star, número 144 (disco americano: Atlantic 663).

Cara A: *The way you look tonight* (Kern).

Cara B: *Turquoise* (Garner), por Errol Garner (piano) and his rhythm (bajo y batería desconocidos).

B. ANÁLISIS

Cara A: Introducción de 4 medidas; 2) tema *a-a-b-a* de 64 medidas; 3) versión de 32 medidas de *b-a* finales y 4 medidas de coda.

Cara B: 1) Introducción de 4 medidas; 2) 3 solos sobre las 12 medidas del *blues*.

C. VALORACIÓN

Erroll Garner, el pianista de *jazz* más romántico desde Chopin... A Garner se le adora o se le odia, pero a quienes les gusta, estarán servidos. El permanente equilibrio entre la suavidad y el zarpazo es el gran encanto de Garner. *Turquoise* recuerda mucho a un Garner casi desconocido, *Blues I can't forget*, aparecido en Rex, pero despojado de todos los elementos *boogie* que subsistían en ése. *The Way* es una melodía muy bonita... y Garner un joven muy interesante.



Aprovechando un error tipográfico, que se han impreso en la misma tipografía las críticas de Michel Delaroche y las de Hubert Fol, les proponemos que ganen discos: escribannos cuáles son las de Fol y cuáles las de Delaroche. Publicaremos los nombres de los ganadores.

Una vez analizadas las críticas, como es debido, a lo largo, lo ancho y de través, volvemos a unas críticas más sencillas, no en razón de la ineficacia del sistema, sino más bien a causa de los fabricantes de discos, que lanzan tantos que haría falta un número entero de *Jazz News* para reseñar la mitad. Razones de espacio ante todo. Si algún día aminora el caudal, recuperaremos los análisis...



LESTER YOUNG AND HIS BAND

A. CARACTERÍSTICAS

B. S. 177 (discos americanos: Aladdin 127 y 128).

Cara A: *Lover come back to me* (Mandel-Hammerstein-Romberg), número N. H. D. 1 y 19.

Cara B: *It's only a paper moon* (Rose-Harburg-Arlen), número N. H. D. 1 y 17.

Por Lester Young and his Band: L. Young (saxofón tenor), Willie Smith (saxofón alto), Howard Mc Ghee (trompeta), Vic Dickenson (trombón), Wesley Jones (piano), Curtis Counce (bajo), Johnny Otis (batería), supervisión de Norman Granz.

B. VALORACIÓN

Cuando uno se da cuenta de la absoluta originalidad de Lester Young, comprende qué es lo que lo clasifica en una categoría aparte. No hay discusión; estamos ante un grandísimo solista, que jamás se queda corto de ideas, que jamás está en busca de las ideas de los demás, y que es verdaderamente personal. Aquí está acompañado por una pequeña formación que le brinda un fondo agradable y variado. Se trata de discos del todo relajados, sin pretensiones. Sin duda, una de las mejores adquisiciones de Blue Star, que, este año, ha contribuido mucho a descubrir a Lester al público francés. Lester toca solos todo el rato, salvo en un pequeño arreglo para piano y orquesta al final de la segunda cara.





SIDNEY BECHET AND HIS ORCHESTRA

A. CARACTERÍSTICAS

SW 323.

Cara A: *Characteristic blues* (Bechet) por las Noble Sissle Swingers: Bechet (clarinete y saxofón), Jimmy Miller (guitarra), Jimmy Jones (bajo), Wilbur Kirk (batería), Billy Banks (voz); Disque Variety 648, 16 de abril de 1937, número N. H. D. 1 B 56.

Cara B: *What a dream* (Bechet) por Sidney Bechet y su orquesta: Bechet (clarinete), Ernie Caceres (saxofón barítono), Dave Bourman (piano), Leonard Ware (guitarra), Henry Turner (bajo), Zutty Singleton (batería); disco Vocalion 4575, 6 de noviembre de 1938, número N. H. D. 1 B 70.

B. VALORACIÓN

¡Uf! ¡Qué alivio! Al fin, un buen, muy buen, excelente Bechet. A fuerza de escucharlo diluido en formaciones malas o correctas, uno acababa desesperándose. Al fin, Bechet bien acompañado, bien grabado, con dos caras que *swinguean*, que exaltan. En la primera, Bechet, con el clarinete, desenmascara de pronto varios «*Yeah!*» y un vocal como para arrancarle la garganta a cualquiera, excepto a Billy Banks. Hacia el final, llamada de Picou (como una indirecta) y desdoblamiento del tempo. *What a dream* aún es mejor; Sidney toca con ligereza, sin ese énfasis que yo, personalmente, encuentro un poco tedioso, con un acompañamiento ya célebre de Caceres; localicen, pues, el pequeño fragmento de la *middle-part* con los arreglos; está chupado. La parte de guitarra es interesante; un muy buen disco. Cómpralo.





GEORGE SHEARING QUINTET

A. CARACTERÍSTICAS

M. G. M. 4053.

Cara A: *The Continental* (Conrad-Magidson).

Cara B: *East of the sun* (Brooks-Bowman), por George Shearing Quintet.

B. VALORACIÓN

Cuanto más escuchamos a Shearing, menos de acuerdo estamos. Si se quiere, es un súper Charlie Kunz, pero para nosotros no tiene nada; es frío, técnico y pesado. Simple música para bailar, que permite ocuparse de la gente con quien se está. A lo que más se parece, en el fondo, es al *strict dance tempo* de Victor Silvester o Joséphine Bradley...





COLEMAN HAWKINS AND HIS SAX ENSEMBLE

A. CARACTERÍSTICAS

B. S. 163 (disco americano: Keynote-Mercury).

Cara A: *Three Little words* (Ruby-Kalmer), número N. H. D. 4 H 95.

Cara B: *Louise* (Robin-Whiting), número N. H. D. 4 H 94, por Coleman Hawkins and his sax ensemble, con Tab Smith (saxofón alto), Coleman Hawkins (saxofón tenor), Don Byas (saxofón tenor), Harry Carney (saxofón barítono), Johnny Guarnieri (piano), Al Lucas (bajo), Sid Catlett (batería).

B. VALORACIÓN

El conjunto de los saxos, como fondo de Hawkins, de la cara B, suena tan bien como un arreglo de Benny Carter. Dos maravillosos solos de Harry Carney con Sidney Catlett que le dan un formidable *two-beat*. Luego aparece Guarnieri, que a todas luces duda entre Count Basie, Waller y Hines, pero los imita muy bien a los tres. Tab Smith hace un solo un poco forzado, pero Hawkins reaparece con toda su fuerza y se los lleva a todos al paredón sin dificultad. Muy buena cara. La segunda le devuelve el esplendor a un viejo tema muy simpático que les inspira a todos, al menos tanto como el anterior. Excelentes *riffs* de apoyo, buen trabajo de Guarnieri. En este disco, Carney está a la altura, al menos, de Hawkins; son dos grandes señores. Una breve aparición de Don Byas en *Louise* nos hace lamentar oírle tan poco.





ART TATUM TRIO

A. CARACTERÍSTICAS

B. S. 179 (americano: Comet).

Cara A: *I know that you know*.

Cara B: *The man I love* (Gershwin), por Art Tatum Trio: A. Tatum (piano), Tiny Grimes (guitarra), Slam Stewart (bajo).

B. VALORACIÓN

Hacia tiempo que esperábamos que se publicaran en Francia estas sensacionales grabaciones del trío Art Tatum, que fueron ejecutadas por la marca Comet. El primero, *I know*, tiene un tempo endiablado y es preciso escucharlo una docena de veces para empezar a entender qué sucede. Ya se ha hablado mucho de la velocidad de Tatum, de su impresionante técnica, de sus ideas. Aún se podría decir mucho más y quedaría corto para describirlos. *The man I love* tiene un tempo lento que permite a Tiny Grimes y a Slam desplegar más su talento que en la cara anterior, en la que, por qué engañarse, Tatum les da una paliza. La desesperación de los pianistas y la alegría de los aficionados.





BARNEY BIGARD QUINTET

A. CARACTERÍSTICAS

B. S. 178 (matrices americanas: Mercury).

Cara A: *Rose Room* (William-Hickman), por el Barney Bigard Quintet, con B. Bigard (clarinete), Joe Thomas (trompeta), Johnny Guarnieri (piano), Billy Taylor (bajo), Cozy Cole (batería).

Cara B: *Lust for Licks* (Jones), por el Jonah Jones Sextet, con Jonah Jones (trompeta), Tyree Glenn (trombón y vibráfono), Hilton Jefferson (saxofón alto), Buster Harding (piano), Milton Hinton (bajo), J.-C. Heard (batería).

B. VALORACIÓN

Cara A. Barney Bigard, sin su «director» Duke, no es más que un truco. Lástima que se desbarate así una sección rítmica digna de mejor inspiración. El final con un silbido es muy característico del Barney Bigard del norte.





HUBERT FOL BEBOP MINSTRELS

A. CARACTERÍSTICAS

Cara A: *This Fol-ish thing* (H. Fol).

Cara B: *These foolish things* (Strachey) por el Hubert Fol Bebop Minstrels: H. Fol (saxofón alto), R. Fol (piano), P. Michelot (bajo), Kenny Clarke (batería).

B. VALORACIÓN

Aprovechemos que Hubert no está aquí para repetir que su estilo es cada vez más vigoroso y original; una espléndida sonoridad, un ataque sólido, una técnica admirable, que contribuyen a hacer de Hubert un chico al que hay que seguir (una única objeción a todo el disco: la grabación defectuosa; jamás se deplorará bastante la falta de personal cualificado en los estudios franceses; tratan igual todos los planos sonoros e ignoran lo que es un bajo). Pero volvamos a este disco para señalarle a Leonard Feather, de paso, que otra razón por la cual los americanos blancos no nos interesan en absoluto es por la presencia, en Francia, de varios Hubert Fol...





CHARLIE PARKER'S QUINTET

A. CARACTERÍSTICAS

B. S. 183 (dial americano: 1032).

Cara A: *Bird of Paradise*.

Cara B: *Dexterity*, por el Charlie Parker's Quintet: Ch. Parker (saxofón alto), Miles Davis (trompeta), Duke Jordan (piano), Tommy Potter (bajo), Max Roach (batería).

B. VALORACIÓN

La primera cara, a mi juicio, es la más hermosa que Parker ha grabado jamás. El *Bird of Paradise* en cuestión no es otra cosa que un solo fantástico a partir de las armonías de *All the things you are*, y no tiene nada que ver con el tema de Ellington. Hay que estar verdaderamente ciego a la realidad para negarse a ver a Parker como un músico de una envergadura tan prodigiosa como la de los más grandes de las generaciones anteriores. La precisión, el ataque, el estallido duro de su juego, una sonoridad única, y un sentido del *jazz* que pocas veces se encuentra, he aquí algunas de las cualidades de Parker que destacan en este disco. Respecto a sus dotes de improvisación, repito que son propias de un genio. *Dexterity*, la segunda cara, es un fragmento más rápido en el que se advertirán unísonos excelentes y el incisivo piano de Jordan. Si sólo se pudiera tener un disco de Parker, yo recomendaría éste, sin duda.





LOUIS ARMSTRONG AND HIS HOT FIVE

A. CARACTERÍSTICAS

Número 279 826 (OK. 8300), 26 de febrero de 1926.

Cara A: *Heebie Jeebies* (Atkins), número N. H. D. 1 A 89.

Cara B: *Muskrat Ramble* (Ory), número N. H. D. 1 90.

Número 279 827 (OK 8396), 23 de junio de 1926.

Cara A: *The king of the Zulus* (Lil Hardin), número N. H. D. 1 A 111.

Cara B: *Lonesome Blues* (L. Hardin), número N. H. D. 1 A 112, por Louis Armstrong y sus Hot Five: Armstrong (clarinete, voz), Kid Ory (trombón), Johnny Dodds (clarinete), Lil Armstrong (piano), John St Cyr (banjo).

Número 279 829 (OK. 8496).

Cara A: *Keyhole blues*, número N. H. D. 1 4 146, 13 de mayo de 1927.

Cara B: *Melancholy blues*, número N. H. D. 1 2 143, 11 de mayo de 1927, por Louis Armstrong and his hot Seven: L. Armstrong (guitarra y voz), Kid Ory (trombón), Johnny Dodds (clarinete), Lil Armstrong (piano), Johnny St Cyr (banjo), Pete Briggs (tuba), Baby Dodds (batería).

B. VALORACIÓN

Supongo que también existe el número 279 828, pero como no lo he recibido, debo limitarme a las conjeturas. En cualquier caso, he aquí varios discos excelentes, al menos en lo que respecta a la forma de tocar de Louis, y de todos modos muy interesantes: al tratarse de reediciones, tienen la ventaja añadida (y muy poco habitual) de corresponder a las parejas originales, lo cual es verdaderamente sorprendente si se piensa en las costumbres de las compañías discográficas. Así pues, bravo por Odéon.

Heebie Jeebies, una célebre pieza vocal de Louis, que, según cuenta Mezzrow en *Really the Blues*, perdió su partición en medio del cuplé y, sin desmontar, se puso a cantar a su modo durante el resto del fragmento; los comienzos del *scatsinging*... En todos estos discos, Louis domina a los demás; Kid Ory es el único que está a su altura. Johnny Dodds es verdaderamente malo. *Muskrat Ramble* es un tema tan manido que las malas interpretaciones acaban desbaratando las buenas. *The King* es un tema original, expuesto por Kid Ory sobre un curioso fondo solemne. Qué parlanchín es Kid... ¿Es como un gato al que le muerden la cola? No, un Dodds que llega a ser emocionante, de tanto hacer el «buen negro». Johnny demuestra que el clarinete es el peor instrumento... Buen Louis. *Keyhole*: exposición extremadamente falsa (también de Dodds). A propósito, recuerdo una frase de Luter; le decían: «Tocas de forma falsa», y él respondió esta frase fantástica: «¿Cómo crees tú que tocaban en Nueva Orleans?». Este disco constituye una prueba viva de ello, al menos para Dodds. No obstante, aquí la formación está mejor sostenida por la batería y la tuba, y hacia el final Louis alza hermosos vuelos. *Melancholy*: prefiero esta versión a la Polydor. Atmósfera muy relajada; Kid Ory, excelente. Comentario general: es cierto, estos discos tienen defectos, pero siempre serán diez veces más interesantes que todas las imitaciones que se puedan hacer hoy en día y, en cualquier caso, merecen figurar en todas las discotecas.





La colección Philips



En 1955, Jacques Canetti, un gran conocedor del *jazz* desde tiempo atrás, propuso a Boris Vian que llevara a cabo un verdadero catálogo de *jazz* para Philips. Vian aceptó y, a todas luces, lo consiguió, ya que en enero de 1957, tras ser nombrado director artístico adjunto de *jazz* y variedades, se incorporó a la firma a tiempo completo. Se convirtió en el artífice y el promotor de varias colecciones; escribió muchos de los textos de presentación que figuran en los cuadernillos de *Disques 45 y 33 Tours*, que Georges Unglik recogió en el libro *Derrière la zizique*,^[23] a partir del título inventado por Michel Fauré.

A continuación reproducimos las presentaciones y los textos publicitarios para las colecciones *Jazz pour tous* [Jazz para todos], *Petits jazz pour tous* [Pequeños jazz para todos] y *Philips Réalités* [Realidades Philips], es decir, los siguientes textos:

- *Jazz pour tous*: folleto «Prólogo a *Jazz pour tous*».
- Primera octavilla: «¿Un millón de salvajes en Francia?»
- Segunda octavilla: «¿No saben nada de *jazz*?»
- Libro-disco número cero. Philips número 99 556, 33t/m, 25 cm, con un «Prólogo», una «Historia abreviada del *jazz*», seguido por un «Léxico de términos corrientes» y de una «Bibliografía sumaria».
- Carta a Pierre Moglia a propósito de la colección.
- *Petits jazz pour tous*: texto de presentación de la colección.
- *Philips Réalités*: proyecto para un disco de *blues*.

CLAUDE RAMEIL





Prólogo a *Jazz pour tous*

Entre los defensores del *bebop* y los partidarios del *dixieland*, los fanáticos del *hot* y los forofos del *cool*, el público, que por otra parte suele estar mal guiado por los periodistas no especializados, apenas se aclara. Éste debe saber que, en conjunto, la opinión de los críticos profesionales es mucho más homogénea y matizada; ello se debe a que casi todos ellos se iniciaron al *jazz* entre 1920 y 1940, y poseen, en suma, una especie de «cultura clásica del *jazz*» que hoy en día es difícil de adquirir. O, más bien, que hasta ayer era difícil de adquirir, pues la colección *Jazz pour tous* viene a llenar un vacío equivalente al que significaría, en los estantes de una biblioteca, la ausencia de Rabelais, Molière o Diderot para un amante de las letras. Quien no haya escuchado a King Oliver está mal preparado para comprender a Armstrong; quien no haya asimilado los arreglos de Fletcher Henderson estará perdido ante los arreglos de los años cuarenta y cincuenta, y podría multiplicar este tipo de ejemplos. He aquí una forma segura, eficaz y barata de adquirir un conocimiento que le envidiarán. Con la serie *Jazz pour tous*, asimilarán el *jazz* sin esfuerzo, desde sus orígenes, y descubrirán las maravillas de un mundo bastante desconocido aún.





Jazz pour tous, primera octavilla

¿UN MILLÓN DE SALVAJES EN FRANCIA?

Puede que la primera vez el *jazz* les chocara, pero ¡ojo!, tal vez fuera falso *jazz*, una mala imitación. El verdadero *jazz* es «música ante todo»..., como habría dicho el bueno de Verlaine. No hagan como esos críticos idiotas que, periódicamente, recurren al mismo prejuicio manido: «¿El *jazz*? ¡Música de salvajes!». ¡Pobres críticos!... ¿Saben que, en Francia, algunos de los grandes del *jazz*, como Sidney Bechet, han superado con creces el millón de ejemplares vendidos? Entonces, ¿hay un millón de salvajes en Francia? Pues en tal caso, no lo duden y súmense alegremente a sus filas, porque estos «salvajes» se divierten a lo grande, y, en contra de lo que se pueda creer, demuestran infinitamente más discernimiento que los supuestos críticos. Todos los grandes músicos de *jazz* han manifestado siempre un sincero respeto por la música clásica y, por otra parte, los verdaderos amantes del *jazz* tienen un abanico de gustos lo bastante amplio como para apreciar por igual a Bach que a Armstrong, a Ravel o a Bartók que a Ellington. Si su educación musical fue descuidada, no hay ninguna necesidad de elegir una senda árida para enderezarla: sin darse cuenta apenas, la rápida evolución del *jazz* les llevará desde la música más ligera y natural de los desfiles y las orquestas de marcha hasta las búsquedas más refinadas de los arreglistas actuales; y el mundo de la melodía, la armonía y el ritmo se les abrirá de par en par... ¡No será la primera vez que los «salvajes» den una lección a los «civilizados»!...





Jazz pour tous, segunda octavilla

¿NO SABEN NADA DE JAZZ?

¿Por qué avergonzarse de ello? Los grandes especialistas en la materia tampoco sabían nada cuando, hará cosa de veinticinco años, emprendieron la exégesis de esta música apasionante. El *jazz* es originario de América, pero muchos norteamericanos lo ignoran por completo. Jamás se les ocurriría ponerse a leer un manuscrito chino sin aprender la lengua, ¿verdad? Pues aprendan la lengua del *jazz*; es mucho más sencilla que el chino, y les dará unas alegrías que no se imaginan. El *jazz* es una música que se escucha y se baila, una música que constituye un universo particular en el inmenso mundo de la música, una música que algunos denuestan, entierran y vilipendian, mientras que otros la ponen por las nubes, pero, ante todo, es una *música viva*. ¿La prueba? Basta con nombrar su éxito universal. El *jazz* es el verdadero esperanto de la civilización moderna, el compañero inseparable de los jóvenes de todos los países, y rejuvenece a todos aquellos a quienes toca. ¡Vivan jóvenes! ¡Vivan contentos! Iníciense al *jazz* gracias a nuestra colección *Jazz pour tous*, que está al alcance de todo el mundo. Un libro-disco fuera de serie, al mismo precio que los discos de la colección, es decir, a la suma increíblemente baja de 1500 francos, les pondrá al corriente de las cosas indispensables; luego, a fe mía, sus orejas serán de oro y les regalarán unos descubrimientos apasionantes. La serie *Jazz pour tous* es un sello de garantía: *sólo jazz, de los más grandes, a un precio increíble; jazz New Orleans* de los inicios con King Oliver, Johnny Dodds y Kid Ory; obras maestras del rey de la trompeta, Louis Armstrong, grabaciones de los virtuosos de la orquesta de Ellington, de la «fábrica» Count Basie, con el formidable Lester Young, del pianista más *swing* de todos, Errol Garner, etcétera. *Jazz pour tous...* ¡jazz para ustedes!





Philips, número 99556

JAZZ POUR TOUS

Libro-disco número cero

PRÓLOGO

Con la nueva serie *Jazz pour tous*, que inauguramos aquí con un libro-disco que contiene una historia abreviada del *jazz*, hemos querido poner en manos del público, por primera vez a un precio asequible, los célebres clásicos de la música *jazz* y las interpretaciones de los grandes músicos de *jazz* vivos. Hemos tratado de ceñirnos a los nombres que cuentan con el beneplácito del conjunto de la crítica. Los músicos cuya obra encontrarán en nuestro sello *Jazz pour tous* son, verdaderamente, *indiscutibles*. Hoy disponemos de suficiente perspectiva como para apreciar los esfuerzos de los pioneros; nombres como los de King Oliver, Duke Ellington, Johnny Dodds, Kid Ory o Louis Armstrong, para no citar más que a las cinco estrellas a quienes están dedicados los primeros discos, son conocidos y respetados en todo el mundo. He aquí, al alcance de su bolsillo, una base inquebrantable para familiarizarse con un fenómeno internacional de nuestro siglo, el *jazz*.





Historia abreviada del *jazz*

Introducción



«El *jazz* es como los plátanos; se consume en el mismo lugar», escribió Sartre en algún lado.^[24] Una opinión muy válida en la época en la que fue formulada; sin embargo, Sartre no contó con los progresos técnicos y el advenimiento del microsurco de alta fidelidad. Hoy, vivimos en una época en la que se pueden transportar los plátanos y los mangos por avión, y poner el *jazz* en conserva con todas sus cualidades intactas.

Es más; mientras que un concierto es una interpretación efímera, un disco permite *familiarizarse* más con el *jazz* que el contacto directo.

Reconocemos, al elegir este término, que en el *jazz* hay algo que corre el riesgo de escapársele al oyente no informado.

Y con el fin de convertir al oyente «virgen» en un oyente documentado, nos proponemos iluminarle, por medio del texto y del disco, sobre los misterios del *jazz*.

Y es que tiene misterio, al menos a juzgar por ciertos críticos que causan estragos con su columna en la prensa. Salvo las revistas especializadas y dos o tres raros periódicos cuyo responsable sabe «de qué va la cosa», en una publicación francesa es imposible encontrar un artículo sobre *jazz* que no contenga errores. Y ni siquiera nos referimos a los errores de juicio, que no nos corresponde enderezar, pues cada cual es libre de tener sus gustos, sino a burdos errores de información, como que Ellington es trompetista, Bechet pianista, Gerry Mulligan un músico negro...

Pero he aquí que estamos citando nombres de gente que tal vez no conozcan...

Paciencia... Ya les allanaremos el camino, como se dice en las novelas negras...



I. ¿Qué es el jazz?



El *jazz* es el resultado de la interpretación por parte de un músico de *jazz* de una obra musical convertida en tema.

Una perogrullada que nos devuelve de inmediato al problema inicial, pues se trata de definir al músico de *jazz*.

Con todo, esta perogrullada nos permite considerar este problema tal y como se ha abordado históricamente, ya que los músicos de *jazz* han hecho *jazz* sin ser conscientes de ello; como un nuevo Jourdain,^[25] han creado algo antes de analizarlo.

Sucede lo mismo en todas las artes: la necesidad de expresarse precede a la expresión misma, y la exégesis es posterior.

El jazz es una manera de tocar. Del mismo modo que un gran solista clásico necesita conocer en profundidad la obra y el pensamiento de los maestros para llegar a convertirse en un intérprete digno de este nombre, el músico de *jazz*, o *jazzman*, debe poseer un conocimiento perfecto, adquirido o en parte intuitivo, de las tradiciones de su arte.

Y para dar una idea somera de ello, nos parece útil presentar un resumen de la evolución del *jazz*.



II. El término «jazz»



Los historiadores no están de acuerdo sobre el origen de la palabra «jazz». Según varios fantasiosos, el término se forjó en el tumulto de las conversaciones de bar, o deriva del nombre de un tal Jasbo Brown. Otros le otorgan una etimología francesa: al parecer, «jazz» procede de *jaser*, que significa cotorrear, parlotear, es decir, que se trataría de una conversación entre los instrumentos. Según el antropólogo Borneman, cuya opinión parece más sólida, «jazz» tiene un significado manifiestamente sexual, y deriva de un dialecto del oeste de África. El historiador del jazz Goffin parece aportar una prueba perentoria en este sentido en su *Historia del jazz* y cita al respecto un documento concluyente.

En suma, hacia 1916 apareció la forma arcaica «jass», que no era sino una palabra de moda, sin más importancia que los diversos calificativos que se daban hasta entonces a las orquestas sincopadas (como *jug band*, *spasim band*, etcétera). Así pues, a lo largo de la historia de esta música, nacieron apelaciones efímeras. Más tarde apareció la *hot music*, la *swing music*, el *bop* o el *cool*. A diferencia de todos estos términos, el de «jazz» perduró, al margen de las modas, para designar un tipo de música, en su conjunto, cuyos orígenes se remontan hacia 1900.



III. La prehistoria del jazz



Hoy en día se considera que el *jazz* es una música creada por los negros que se desarrolló en Nueva Orleans a comienzos del siglo xx. ¿Por qué en Nueva Orleans? La compra de Louisiana a Francia por parte de Estados Unidos no pudo impedir que en esa región subsistiera una atmósfera más latina que en el resto de Estados Unidos; allí, la segregación, es decir, la separación entre los negros y los blancos, era menos rigurosa que en otras partes, cosa que permitía a los negros un contacto más directo con la música de la época; por otra parte, se trataba de un gran puerto en el que, como en todas las escalas importantes, había infinidad de lugares de placer para los marineros, y la música mezclada con el alcohol y las mujeres siempre se ha considerado una de las mejores formas de vaciar el bolsillo de quienes lo tienen lleno. En suma, *Nueva Orleans era una especie de capital de los negros* en la que nació, espontáneamente, su conservatorio.

Pero ¡qué conservatorio!

Entre los músicos cuyo nombre ha retenido la historia del *jazz*, figuran en un lugar destacado los trompetistas Emmanuel Perez y Buddy Bolden, el legendario barbero que murió, enloquecido, en 1931, y el gran pianista de *ragtime* Tony Jackson. En aquella época, el piano y la orquesta estaban separados; las orquestas eran, sobre todo, orquestas de marcha o desfile; los músicos habían aprendido a tocar a la buena de Dios, de oído, con el instinto rítmico que conservaban desde los tiempos de esclavitud. La vida social era muy rica: en las bodas, los entierros, las ceremonias masónicas, los picnics, se convocaba a orquestas que solían desplazarse encima de un coche. A veces, en una ciudad dos orquestas rivales se enfrentaban en un torneo; la ganadora se llevaba a los clientes.

Aún no se habían inventado los amplificadores, así que cuando se reunía un grupo de gente, hacían falta unos pulmones muy vigorosos para hacerse oír; por lo demás, los instrumentos de la época eran, más o menos, los de las fanfarrias y los orfeones. El bajo de cuerda aún no tenía carta de naturaleza; predominaba el bajo de viento. El público estaba radiante con la robusta jovialidad de esa música fresca y rítmica. Poco a poco, los gustos fueron refinándose y la competencia desencadenó grandes progresos técnicos. El piano se generalizó en las «discotecas» de la época, en los burdeles del barrio reservado de Storyville. Se formaron orquestas célebres: la Olympia Band, en la que tocaban el clarinetista Picou y el trompetista Keppard; la Eagle Band, la Magnolia Band, fundada por el célebre Joe Oliver, en la que Kid Ory tocaba el trombón y Johnny Dodds el clarinete. Los músicos trabajaban y muchos de ellos empezaron a cultivarse.

Se suele datar en 1917, fecha del cierre del barrio reservado, el desarrollo y la dispersión del *jazz*. En realidad, desde 1910 los grandes músicos llevaron el mensaje del *ragtime* por toda América, como Louis Mitchell y sus Seven Spades. El cierre de Storyville sólo precipitó el proceso: condenados al paro, docenas de músicos se vieron obligados a expatriarse para encontrar trabajo. Corría el año 1917. El *jazz* remontó por el

Mississippi y conquistó el corazón de América.



IV. El mundo descubre el jazz



Hacia 1920, el mundo tomó verdadera consciencia del fenómeno del *jazz*.

Cosa halagadora para Europa, el mérito del descubrimiento de la importancia del *jazz* se debe, sobre todo, a Ernest Ansermet y Robert Goffin; en la misma época, en América se enterró ferozmente al *jazz* (tal y como se puede constatar al leer las citas publicadas por Barry Ulanov en su *Historia del jazz*). De hecho, en Estados Unidos, que es la cuna del *jazz*, es donde se han escrito más tonterías a propósito del *jazz*. Es preciso añadir que, ya en esa época, el falso *jazz* empezaba a invadir el mercado, mientras que el verdadero *jazz* seguía siendo música para iniciados, aunque iba echando raíces y encontrando fervientes defensores.

El período que abarca desde 1920 hasta día de hoy^[26] constituye el período más fructífero del *jazz*. Además, existen grabaciones de los grandes músicos desde 1920 y, gracias a los progresos de la toma y la reproducción de sonidos, naturalmente, se puede juzgar su música.

Respecto a la historia del *jazz* de este período, ha sido objeto de infinidad de publicaciones, y aquí no podemos pretender revisarlas todos, sino que nos limitamos a remitir al lector a las obras citadas en la bibliografía. A continuación nombraremos a los músicos más relevantes, y nos proponemos estudiar la cuestión desde un punto de vista tanto histórico como «utilitario». ¿Cuáles han sido las aportaciones creativas de los grandes músicos a la historia del *jazz*? Así, definiremos su evolución.

Grosso modo, se puede dividir el período de 1900 a 1956 en cinco épocas:

1900-1917: Nacimiento del *jazz*. Desarrollo de la improvisación colectiva (estilo Nueva Orleans).

1917-1935: Apogeo y declive del estilo Nueva Orleans. Aparición de los solistas, los arreglistas, las grandes orquestas y las formaciones de estudio.

1935-1943: Apogeo del estilo de las grandes orquestas, llamado *swing*. Los solistas son encumbrados al rango de virtuosos. Primeras trazas de reacción.

1943-1955: Desarrollo y apogeo de un nuevo estilo llamado *bop*. Reaparición del estilo *New Orleans*. Aparición del fenómeno *cool* y de una música de especialistas puros.

1955 ¿Y la continuación? Época actual. Sin comentarios; serían demasiado prematuros.

Estas fechas no están elegidas al azar, ya que, como es lógico, todos los períodos se desbordan sobre el anterior y el posterior, pero he aquí su significado:

1900: Nacimiento de Louis Armstrong.

1917: Fecha de la primera grabación llamada *jazz*, por parte de la Original Dixieland Jass Band.

1935: Año del triunfo de la gran orquesta *swing* de Benny Goodman.

1943: Muerte del gran pianista de *jazz* Fats Waller.

1955: Muerte del saxofón alto Charlie Parker.

Examinemos en detalle qué ha aportado cada una de estas épocas al *jazz*.



1) PERÍODO 1900-1917: NACIMIENTO Y DESARROLLO DE LA IMPROVISACIÓN COLECTIVA



Para muchos amantes del *jazz* y ciertos críticos rezagados, fuera de la improvisación colectiva que caracteriza el estilo llamado *New Orleans*, no existe nada. A su juicio, ésta es la quintaesencia del *jazz*, el *jazz* en estado puro. No obstante, es preciso reconocer que si los grandes músicos de estilo *New Orleans* crearon una música apasionante, fue *a pesar de su impureza*.

El *jazz* primitivo se nutrió de préstamos del folclore, del canto religioso, de la música de baile y de las marchas en boga. De hecho, ello demuestra su fuerza: es necesario un estómago muy sólido para digerir semejante guiso. ¿Y qué tiene eso de malo? Jamás se le ha exigido a un escritor que se invente un alfabeto o un diccionario. El hecho de ensamblar de forma original elementos dispares constituye una obra creativa.

Al garette, pues, el mito de la pureza.

En esencia, el *jazz New Orleans* es una música a cuatro tiempos cuya originalidad radica en basarse en *la improvisación colectiva*.

Es posible que ello se deba, como dicen algunos, a la incapacidad de los primeros *jazzmen* negros de leer la música, cosa que les obligaba a tocar de oído (les llamaban *fakers*, tramposos); en cualquier caso, lo cierto es que desde aquella época, entre los negros se encuentran músicos admirables, aunque sólo fueran compositores de *ragtime*.

Siempre hay improvisación colectiva. Entonces la gente exclama: ¡no es de extrañar que haya tanta cacofonía!

No tan deprisa.

La formación tradicional de *New Orleans*, que suele tocar como una orquesta de marcha, consta de:

- un cornetista (o trompetista, o *bugle*),
- un trombón,
- un clarinete,
- una sección rítmica compuesta por un batería, un banjo y un bajo de viento. Se les suma un piano si se trata de una orquesta fija.

(Huelga precisar que esta composición no tiene nada de absoluto y que esta tradición sólo es tal en la cabeza de los tradicionalistas; sólo se puede decir que es frecuente, lo cual no es poco).

El tema que se interpreta puede ser un *blues* (una sucesión de 12 medidas según una progresión armónica bien definida), una marcha, una canción de moda, etcétera. Una canción típica americana (hoy en día, las canciones de éxito francesas se construyen igual) suele consistir en una estrofa de 16 medidas y un estribillo de 32 medidas divididas en 4 veces 8 medidas. (Las formas *aaba* o *abab* son las más corrientes; en la primera, las ocho

medidas *b* se llaman «el puente»). Las orquestas *New Orleans* utilizan a menudo el *ragtime*, cuya fórmula suele ser más complicada, en el sentido de que varios temas se suceden en el mismo fragmento. Con frecuencia, las 32 medidas habituales están mezcladas con series de 12 medidas *blues*.

Una vez elegido el tema, las voces se reparten del siguiente modo:

- El trompeta dirige el juego, alejándose un poco del tema que expone.
- El clarinete le hace una especie de contracanto voluble en el agudo.
- El trombón, en el grave, ejecuta una especie de contracanto, desempeñando a menudo el papel de bajo melódico.

La sección rítmica proporciona al conjunto una pulsación regular, además de síncopas simples. (El segundo y el cuarto tiempo de cada medida tienen una acentuación distinta). Al mismo tiempo, la sección proporciona a los melódicos las armonías sobre las cuales cada uno de ellos crea su propio partido.

Eso es lo que se llama improvisación colectiva; se trata de una improvisación limitada, ya que permanece en el marco de unas armonías muy simples cuya sucesión es perfectamente conocida por los ejecutantes.

Como habría dicho el inmortal Agénor Fenouillard, el éxito del conjunto depende del talento de cada uno de los intérpretes y del grado de comprensión entre ellos, pero lo cierto es que se trata de una música muy directa, muy franca y, por tanto, accesible a los neófitos; incluso, por desgracia, si son músicos mediocres; en tal caso, la satisfacción de «comprender» les hace perder el sentido crítico. De hecho, un éxito colectivo es poco frecuente, como saben quienes cultivan el estilo *New Orleans*, que copian nota por nota las obras maestras de los viejos maestros...



2) PERÍODO 1917-1935



Apogeo y declive del estilo *New Orleans*. Aparición de los solistas, los arreglistas, las grandes orquestas, las formaciones de estudio. Primeras orquestas blancas.

Tal y como hemos dicho, el éxito de un buen colectivo *New Orleans* depende del talento de los intérpretes. Resulta difícil encontrar hombres cuyos talentos estén perfectamente equilibrados, e incluso en tal caso resulta difícil mantener estas condiciones en una orquesta; si todos tuvieran el talento de un solista, todos desearían crear su propia formación.

De ahí la aparición ineluctable de orquestas centradas en torno a una personalidad dominante.

Así, la improvisación colectiva tradicional se transforma en solos acompañados. Eso no significa que antes no existieran los solos; en un solo acompañado se dan todos los grados de colectividad real... Incluso existen ejemplos de solos sin ningún tipo de acompañamiento (Hawkins grabado por Norman Granz).

Así, manteniendo el espíritu *New Orleans*, una formación como la de Louis Armstrong de 1925 a 1927 se aleja de la fórmula «colectiva» al imperar admirables improvisaciones en solo.

Paralelamente a esta modificación del estilo tradicional, existe otra solución para superar la ausencia de improvisación melódica de ciertos miembros de la orquesta, que consiste en que un hombre de gran talento escriba la parte de todos los músicos.

Esta decisión (descubierta tiempo atrás por los músicos clásicos) se desarrolló en el mundo del *jazz* a partir de los años veinte. Se da por hecho que sólo era factible en el caso de que los músicos supieran leer partituras; salvo los pianistas, la gran mayoría de *jazzmen*, hasta aquel entonces, eran iletrados musicalmente, en un sentido nada peyorativo; un sentido musical como el del guitarrista francés Django Reinhardt, iletrado, bastaba para que fuera un solista genial, pero lo limitaba a la hora de hacer solos —a no ser que hiciera imposibles, como en su *misa*.

Los temas que tocaban eran del mismo estilo. De esa época datan el nacimiento de los arreglos escritos y la aparición de un nuevo personaje, el arreglista, que solía dirigir la orquesta.

La orquesta se enriquece en matices y se divide en secciones: sección de los cobres (trompetas y trombones), sección de las boquillas (saxos y clarinetes), sección rítmica (batería y percusión, guitarra, bajo y piano).

Los primeros grandes arreglistas fueron Jelly Roll Morton, Fletcher Henderson y Duke Ellington; los tres dirigían su propia orquesta.

No se debe concluir que el hecho de disponer de partituras escritas permitía que

cualquier intérprete de un instrumento con una buena técnica pudiera tocar *jazz*.

De hecho, es casi imposible apuntar, excepto de forma muy complicada, el «modo» en el que hay que tocar una partitura escrita; por tanto, se emplean signos convencionales, y sólo un músico conocedor de la tradición del *jazz* puede tocar correctamente su instrumento de *jazz*. Es tan difícil que en un arreglo se escribió: «parecido a *Yes indeed*».

(*Yes indeed* es un arreglo que hizo Sy Oliver para la orquesta de Tommy Dorsey y que, la verdad sea dicha, tiene un tempo muy característico. A todas luces, ¡hay que conocerlo para comprender el apunte!).

Sucede algo parecido en la música clásica, pero en ella el papel del director es más capital; de él depende la naturaleza de la interpretación, más que en el *jazz*, en el que corresponde más bien al arreglista que al director (por lo demás, a menudo confundidos).

Ya que hablamos del período de los años 1917-1935, observemos que, a imagen y semejanza de los grandes músicos negros, algunos blancos se esforzaron por tocar *jazz*. Sin contar con la ridícula formación de Paul Whiteman, prototipo de la falsa orquesta de *jazz* (que contribuyó a perturbar tanto las ideas europeas como las americanas al respecto), Bix Beiderbecke, Jimmy McPartland, Muggsy Spanier y Joe Sullivan, entre otros, muestran cualidades admirables. Señalemos, en fin, un fenómeno curioso, el de la aparición de orquestas fantasmas, reunidas únicamente para una grabación, y que sólo existen en discos (Hot Five de Armstrong, formaciones de Fats Waller).



3) 1935-1943: APOGEO DEL SWING; SOLISTAS VIRTUOSOS; LA REACCIÓN



La gran orquesta, como hemos visto, nació en el período de 1917 a 1935; hemos citado las tres más famosas. Entretanto, aparecieron dos novedades en el ámbito de la técnica: el desarrollo de la grabación eléctrica y el de la radio, fabuloso. La demanda de música popular era colosal; resulta que la música popular americana es, en esencia, como el *jazz*, una música de cuatro tiempos, cosa que facilitó la difusión del *jazz* entre el gran público. No obstante, en Estados Unidos existe un fuerte racismo, y las orquestas y los músicos blancos tienen más acceso a la radio que los negros.

No es de extrañar, pues, que entre los años 1935 y 1940 reinaran, en el espíritu popular, los nombres de grandes orquestas blancas, mientras que, a ojos de los especialistas, tales formaciones ni siquiera existían frente a las formaciones negras y los músicos negros. No obstante, cabe destacar a Benny Goodman, uno de cuyos principales méritos fue introducir en su orquesta a músicos negros —un mérito bastante astuto, a la larga, ya que gran parte de sus discos sólo valen la pena por los solos de esos músicos—. Destaquemos, además, a Glenn Miller, que debe gran parte de su rebrote de popularidad a su desaparición trágica en acto de servicio durante la última guerra. Estas dos orquestas tienen muchas cosas en común: se trata de excelentes técnicos, un poco sosos, que ejecutan con precisión arreglos bastante buenos, en conjunto. (Benny Goodman recurrió a menudo a Fletcher Henderson, Mary Lou Williams y otros grandes arreglistas negros). Con todo, aunque estos dos nombres dominaran la escena, el valor de su música es cien veces inferior al de los grandes maestros negros de la época, como Duke Ellington, Jimmy Lunceford, Count Basie, Chick Webb e incluso, a menudo, Cab Calloway.

Todas estas orquestas tienen un repertorio de arreglos relativamente complicados, compuestos con la intención de liberar el máximo de *swing*, en ocasiones hormigueantes de *riffs* (Count Basie), en los que el solista desempeña un papel bastante importante, pero limitado a breves improvisaciones (8, 16 o 32 medidas, casi nunca más). El papel de los solistas diferencia a las orquestas de entonces de las que, en los últimos tiempos, han intentado recrear su estilo. Una formación como la de Billy May, que ha copiado sin miramientos la atmósfera de Lunceford, se distingue de ésta por el carácter mecánico de las ejecuciones en las que falla, mientras que solistas de la talla de Willie Smith, Trummy Young o Sy Oliver, entre otros, las bordaban.

De entre todas las grandes orquestas del período 1935-1943, destaca, como de costumbre, la de Ellington. En realidad, siempre hay que clasificar a Ellington en una categoría aparte. La riqueza y el color de sus arreglos, la variedad de su «paleta» sonora, lo convierten en un ser único en el mundo del *jazz*. Los solistas que dio a conocer casi nunca han sido superados en su participación en las grandes orquestas.

Es preciso repetir que el papel del arreglista ya era fundamental en aquella época, y no hizo sino acentuarse a medida que las grandes orquestas evolucionaban, una evolución que

sigue en marcha hoy en día.

Desde una perspectiva rítmica, el período 1935-1943 es la gran época del *four to the bar*, es decir, cuatro intervalos idénticos por medida.



4) PERÍODO 1943-1955: EL BOP, EL REVIVAL; EL COOL; LOS «PROGRESISTAS»



Como señala el crítico Leonard Feather en *Inside Bebop*, hacia 1940, el *jazz* se encontraba en plena carrera comercial. He aquí sus propias palabras, que expresan con suma claridad la situación:

Toda la imaginación de los arreglistas y los solistas de esa época no puede ocultar el hecho de que el gigantesco mundo musical del *jazz*, en el que cada noche millones de músicos tocaban millones de notas en todo el mundo, reposa por completo en una utilización limitada de doce notas de la gama cromática.

El *jazz* estaba construido, en su totalidad, sobre los acordes mayores, menores de séptimo y de séptimo menor de cada uno de estas doce notas; añadamos los acordes aumentados y los disminuidos, una séptima mayor aquí y allá, algunas variantes muy reducidas; rítmicamente, el *jazz* se resumía también en varias síncopas fundadas en los inamovibles cuatro intervalos por medida.

Molestos, inconscientemente, por estas limitaciones, que no existían, la verdad sea dicha, en la música clásica, a partir de esa época unos jóvenes músicos llenos de audacia comenzaron a buscar algo nuevo. El saxofonista Lester Young fue uno de los primeros en romper las convenciones; él acometió el problema de la sonoridad. El estilo del saxofón tenor estaba dominado por Coleman Hawkins, de sonoridad redonda, cálida y apasionada. Por su parte, Lester Young arrancaba a su instrumento otro tipo de música; en apariencia monótona y llana, con un fraseo extrañamente entrecortado, su forma de tocar relajada y discreta abría curiosos horizontes. En el bar de Henry Minton, un antiguo saxofonista, cristalizaron las búsquedas de varios jóvenes y culminaron en apasionantes hallazgos. El guitarrista Charlie Christian, el batería Kenny Clarke, el trompetista Dizzy Gillespie, el pianista Tadd Dameron y un joven saxofón alto de la orquesta de Jay Mc Shann, Charlie Parker, así como Thelonius Monk, una extraña figura del *jazz* además de singular pianista, pueden ser considerados los primeros en superar la etapa que desembocaría en el *jazz* actual.

¿Y qué es el *bop*?

El *bop*, en sí mismo, no existe; son los periodistas, ávidos de palabras de moda, quienes se han apresurado a poner esta etiqueta a cosas muy diversas, con lo que reina la confusión. (Los periodistas aprecian sobremanera la confusión, ya que les permite disimular su desconocimiento absoluto de los temas que tratan sin estar cualificados para ello; naturalmente, ¡todos nuestros amigos son la excepción a esta regla!).

Si de todos modos se quiere poner algo bajo la etiqueta, se puede decir que los músicos de la nueva escuela

- 1) cultivaban la pura tradición del *jazz*, recurriendo, es especial, al *blues*, muy a menudo, pero:
- 2) introducían desviaciones y variaciones armónicas a continuación de los acuerdos tradicionales del *blues* o de las canciones que les servían de temas,
- 3) desarrollaban la independencia de ritmos creados por la sección rítmica para alcanzar un polirritmo. (Kenny Clarke llama «independencia coordinada» la cualidad que, a su juicio, debe poseer un batería moderno). Paradójicamente, recuperaban, en parte, el *two-beat* del *New Orleans*.

En cuanto al «fraseo *bop*», digamos cuanto antes que se trata de la vulgarización del fraseo original de los grandes creadores, Clarke, Parker y Dizzy Gillespie en particular. El hecho de que hayan sido tan imitados y tan de inmediato no es sino una prueba de la rapidez de la transmisión de las ideas musicales gracias a la radio y a los discos.

Todos los hallazgos melódicos, armónicos y rítmicos de los creadores de los años cuarenta fueron asimilados, digeridos y anotados, y originaron un nuevo estilo de arreglos; así surgieron arreglistas de talla gigantesca, como Walter Fuller, John Lewis o Tadd Dameron.

COOL

¿Acaso el llamado *bop* es la única aportación de este período?

Nada más lejos. Le sigue el *cool*.

Cool («fresco») es una palabra elegida en tanto que opuesta a *hot* («ardiente»), el epíteto que suele añadirse al *jazz* de los años veinte a los años cuarenta.

En el fondo, designa, sobre todo, una evolución de la sonoridad.

La sonoridad de los primeros *jazzmen* es muy diferente de la sonoridad clásica, sobre todo en lo que atañe a los instrumentos de viento-metal y los saxos; los primeros, considerados inexpresivos por parte de la música seria, adquirieron, en manos de los *jazzmen*, una expresividad considerable. En los años cuarenta y cincuenta se reaccionó contra la vehemencia y el lirismo, al decantarse por una sonoridad más mate, más apagada en apariencia, pero que permitía poner de manifiesto la mayor complejidad de la música interpretada. El virtuosismo encaja mal con los amplios *vibratos* y las sonoridades voluminosas. Así, el timbre de Miles Davis tocando la trompeta rompe radicalmente con el de Armstrong.

Ciertos músicos que han mamado la tradición clásica, carentes de inspiración pero dotados de una sólida técnica, se han abalanzado sobre dicha sonoridad como la fortuna sobre los audaces, pero no han producido más que un *jazz* extremadamente aburrido, del que trataremos de evitar los ejemplos... Es habitual que falsos artistas creen que copiar la forma es el medio de llegar al arte. No insistamos en este error funesto, y defenestremos a los imitadores.

REVIVALISTAS

A propósito de los imitadores, aprovechemos para hablar de los *revivalistas*, unos curiosos personajes nacidos en torno al año 1940.

Quienes tenían veinte años cuando apareció el estilo *New Orleans*, cuentan entre sus filas con una enorme proporción de gente cuyo oído se reveló incapaz de seguir la evolución del *jazz* y de abrirse a los nuevos descubrimientos de los creadores.

Es por ellos o para ellos, poco importa, que nació el movimiento del *revival*.

Fenómeno típicamente blanco, el *New New Orleans* (Nueva-Nueva-Orleans, que

podríamos llamar «Nuenue», para abreviar) o neo-*dixieland* recurre a la improvisación colectiva tradicional y a los temas interpretados por los viejos maestros, King Oliver en particular.

Se trata de una tentativa de resurrección de una música que, entre los negros, ya sólo practicaban los pocos creadores que seguían en forma, entre los cuales cabe citar al legendario Sidney Bechet. En cuanto a Louis Armstrong, uno de los pocos genios con los que cuenta el *jazz*, se puede decir que toca con el estilo *New Orleans*; Armstrong, bien o mal acompañado, siempre da cien vueltas a quienes le rodean, incluso cuando son *cracks*, y toca a la Armstrong.

La práctica del *dixieland* no exige una técnica extraordinaria. En primer lugar, resulta fácil, y su vertiente un poco de fanfarria y entusiasta gusta a los no iniciados, y tiene la virtud de acercar al verdadero *jazz* a cierto número de *fans* (o fanáticos). Pero entre sus seguidores más empedernidos, a menudo se desliza insidiosamente el virus de la evolución técnica, como demuestra una grabación recién publicada de Condon. Se trata de un disco excelente... en el que el batería toca con un estilo mucho más moderno del que, en principio, aceptan los puristas. (En principio, porque, una vez que lo escuchan, este disco no les disgusta en absoluto, ¡al contrario!...).

El interés del Nuenue es que permite a los jóvenes escuchar, en carne y hueso, pequeñas formaciones, algunas de las cuales llegan a «sonar» como las formaciones tradicionales de antaño, cuyas grabaciones son escasas y de poca calidad. Desde una perspectiva artística, su aportación es nula. (Desde una perspectiva comercial, es otra historia). En conjunto, se puede reprochar a los *revivalistas* que confundan el ruido con la música. Es interesante apuntar, como hacía recientemente el prestigioso especialista William Russell, que los primitivos del Nueva Orleans solían crear en colectividad una música muy suave cuya melodía siempre estaba presente. Ojalá ciertas formaciones chillonas se convenzan de esta útil verdad.



5) EL JAZZ ACTUAL



El *jazz* actual está formado por cierto número de nombres, y cada uno de ellos tiene algo que decir, algo nuevo que aportar al edificio construido poco a poco desde los años en torno a 1900, cuando Buddy Bolden, trompeta en mano, llamaba a sus fieles al baile del *jazz*. El *jazz* actual es Erroll Garner, el inimitable pianista que perfeccionó el sabio desajuste entre la mano derecha y la mano izquierda, creando, así, una nueva manera de *swingear*, de una atracción irresistible. El *jazz* actual son todos aquellos que, de Gerry Mulligan a Milt Jackson, de John Lewis a Miles Davis, enriquecen el *jazz* día a día con nuevas sonoridades, con búsquedas inéditas, con ritmos desconocidos. El *jazz* actual son los futuros genios que tal vez nazcan hoy y que al nacer serán medidos por la masa ya colosal de resultados, evolución de los esfuerzos conjugados de dos razas; y es que el *jazz*, además de una música apasionante, es una música terrenal, que suscita el mismo entusiasmo desinteresado, la misma fiebre, el mismo fervor, en todos los países del mundo; en este sentido, no tiene parangón en el ámbito de la música clásica. Y éste es, tal vez, su título de gloria más hermoso; el hecho de ser, por encima de las fronteras, el lazo entre millones de almas ingenuas, quizá, pero de buena voluntad, seguro; así, por un reconfortante fenómeno, que los críticos estúpidos han llamado «música salvaje», se ha convertido, en todo el mundo, en la única música que trasciende las nacionalidades y las creencias, que quita los prejuicios con la formidable escoba de la paz y la alegría, y que se merece, por sí solo, el epíteto de música civilizada.



A MODO DE CONCLUSIÓN Y DE RESUMEN



El *jazz* es una forma de tocar, fruto de la asimilación, por parte de un músico, de una tradición constituida por un conjunto de aportaciones creadoras concebidas entre 1900 y la época actual, y materializada en varios discos y arreglos.

Quien quiera descubrir las alegrías que procura esta música tendrá que impregnarse de todo lo que se ha hecho hasta día de hoy; sería de extrañar que, a fuerza de escuchar, no experimentara algún día la conmoción que ya han sentido centenares de miles de conversos y que les da otra razón para vivir, además de alegrarles sobremanera el cuerpo y el alma. En materia de *jazz*, al igual que en materia de pintura o de literatura, es preferible no parlotear, sino abrir los ojos, los oídos y el entendimiento. La única utilidad de la crítica, nada desdeñable, es orientar al oyente hacia lo que le parece más conseguido y disuadirlo de lo llamativo y de la imitación. Eso es lo que hemos intentado hacer, muy brevemente, aquí; resulta superfluo que intenten retener todo esto, ya que está impreso y pueden releerlo cuando quieran. Y, ahora, oyentes, a sus tocadiscos... La sesión va a empezar.





Léxico de términos frecuentes

Los músicos de *jazz* suelen utilizar términos que no tienen equivalente en francés^[27] y que, por esta razón, figuran tal cual en los textos sobre *jazz*. Por otra parte, el *jazz* ha originado un argot especializado. Los negros, tanto músicos como cantantes, o simplemente aficionados, han creado una «lengua paralela», el *jive*, que aparece a menudo en las revistas y las canciones. A continuación indicaremos algunos términos muy corrientes, sin ninguna voluntad de agotar la materia. De hecho, cada día la jerga de los *jazzmen* se enriquece con sabrosos hallazgos, al igual que todas las jergas profesionales; a ustedes les corresponde permanecer *in the know*, ¡en el ajo, en autos!

ALLIGATOR: fanático del *jazz*, llamado también *jitterburg* (véase este término).

BACKGROUND: fondo sonoro.

BALL: empleado en la expresión *have a ball*; tomarse un tiempo.

BARRELHOUSE: por alusión a los antiguos cabarés míseros de Nueva Orleans, música de poca categoría, popular.

BEAT: tiempo de una medida, así como el efecto producido por el hecho de marcarlo; pulsación de una música.

BLOW: soplar. Por extensión, tocar cualquier instrumento. Asimismo, se puede gritar a un pianista: «*Blow, man, blow!*». («¡Vamos, hombre, métete!»).

BLUES: sucesión armónica de doce medidas a partir de la que se construyen cientos de temas melódicos negroamericanos.

BOOGIE-WOOGIE: «Estilo primitivo de piano que consiste en repetir con la mano derecha un tema de *blues* y figuras melodicorítmicas muy sencillas, mientras que la mano izquierda anuncia un ritmo característico (octava con puntilla, semicorchea) y perpetuo» (André Hodeir, *Hombres y problemas del jazz*, op. cit.).

BOP O BE-BOP: término explicado en el texto.

BREAK: interrupción del ritmo de un tema durante la cual el melódico que está tocando improvisa una frase de su elección.

BRIDGE O PUENTE: la parte de transición de un tema.

CAT: gato... Es decir, músico de *jazz*.

CHICK: abreviación de pollo; una chica.

COMBO: pequeña formación instrumental.

CORO: estribillo de una canción, en general de 32 medidas. Se suele improvisar a partir del estribillo, de ahí la expresión «hacer coro».

DIG: en *jive*, comprender o darse cuenta. En francés, a veces se dice: «*tu digues?*».

FEELING: sensibilidad, sentimiento.

GATE: un tipo.

GIMME SOME SKIN: en *jive*, «dame un poco de piel», estréchame la mano.

GROOVE: ranura; se emplea en la expresión *in the groove*, y significa «buen partido», en plena forma.

GROWL: sonoridad ronca, carraspeo obtenido con ciertos instrumentos.

GUTBUCKET MUSIC: mismo significado, más o menos, que *Barrelhouse music*.

HEP CAT: el chico que lo sabe todo.

HIP: sofisticado.

HIPSTER: el que es *hip*, al que no se le puede enseñar nada.

JAM: verbo o nombre, improvisar o improvisación.

JAM-SESSION: reunión de músicos que improvisan por placer. En el argot de los intoxicados, reunión de fumadores de marihuana.

JITTERBUG: fanática del baile.

LICK: frase musical muy *hot*.

LONG-HAIR: peludo; se dice de quienes prefieren los clásicos o tocan música pasada de moda. En francés, se dice «un barbudo».

MELLOW: «en sazón».

REEFER: cigarrillo de marihuana.

RIFF: motivo melódico y rítmico repetido en varias ocasiones (en los discos de Count Basie hay numerosos ejemplos).

ROCK: mecer. La palabra ha adquirido un sentido manifiestamente erótico. Hoy se emplea, sobre todo, en la expresión *rock and roll*, que designa una música basada en las armonías del *blues*, simple, brutal y eficaz, caracterizada por un contrabajo que *slape* o hace chasquear sus cuerdas contra el mástil del instrumento, y una batería que acentúa el segundo y el cuarto tiempo de cada medida.

RUG CUTTER: expresión algo pasada de moda que significa buen bailarín.

SCHMALTZ: música empalagosa y anodina.

SHARP: agudo; en argot, significa tipo respetado.

SLOW: lento, designa también la parte lenta.

SOLID: «guay».

SQUARE: mismo significado que *long hair*.

STANDARD: tema clásico de baile.

STRAIGHT: «tal y como está escrito», y sin *swing*.

TEA: marihuana (existen centenares de palabras para designar esta droga; una de las más recientes es «hierba»).

VAMP: viejo estilo de trombón caracterizado por poderosos *glissando*.

VIPER: fumador de marihuana.

WEED: la hierba (de nuevo, la marihuana. No saquen la conclusión de que les recomendamos su uso si quieren «pillar» el *jazz*, pero todas estas palabras aparecen a menudo en los títulos de los discos).





Bibliografía

Obras escritas en francés

GOFFIN, ROBERT, *Nouvelle histoire du jazz*, Les Deux Sirènes, 1948.

HEUVELMANS, BERNARD, *De la Bamboula au be-bop*, La Main jetée, 1951.

HODEIR, ANDRÉ, *Introduction à la musique de jazz*, Larousse, 1948.

—, *Hommes et problèmes de jazz*, Flammarion, 1954.

MALSON, LUCIEN, *Les Maîtres du jazz*, Presses Universitaires, 1952 [existe traducción al castellano: *Los maestros del jazz*, Alba, 2008].

PANASSIÉ, HUGUES, *La Véritable musique de jazz*, Robert Laffont.

Obras traducidas del inglés

RAMSEY, FREDERIC Y SMITH, CH. ED., *Jazzmen*, Flammarion.

ULANOV, BARRY, *Histoire du jazz*, Corrêa.

Obras no traducidas

Ya que estas obras resultan difíciles de conseguir, nos limitamos a señalar la más reciente de entre ellas, que contiene una bibliografía sobre todo lo posible: la *Jazz Encyclopedia*, de Leonard Feather, que en París se puede encontrar en Brentano's, y que, además, incluye una biografía de todos los grandes *jazzmen*. Del mismo autor hemos citado *Inside Be-bop* (Robbins). Asimismo, en un estilo muy diferente, recomendamos una especie de historia del *jazz* por parte de sus artífices, una selección de entrevistas, clasificadas cronológicamente, reunidas por Nat Shapiro y Nat Hentoff, que es el libro más vívido que conocemos sobre *jazz* (*Hear me talkin' to ya*, Rinehart editor).

Revistas

Las dos grandes revistas en francés son *Jazz Hot*, órgano del Hot Club de París, la revista de *jazz* más antigua que existe, y *Jazz Magazine*, más volcada en la información. En inglés, *Jazz Journal* (Londres) y *Down Beat* (Chicago).



Carta a Pierre Moglia, del Hot Club de Burdeos^[28]

22 de mayo de 1957

Estimado señor,

En respuesta a su carta del 21 del mes en curso, quisiera explicarle que si hemos creído necesario acoplar en un mismo microsurco a Rex y Cootie, por una parte, y a Bigard y Hodges, por otra, es por dos razones: la principal es la fecha de publicación, pues las bandas disponibles sólo nos permitían contar con cinco muy buenas pistas cada una; una razón secundaria es que si el amante de *jazz*, como sugiere usted, desea regalarse un pequeño recital de su estrella favorita, resulta más cómodo, en realidad, que todo esté agrupado cara por cara, cosa que evita tener que cambiar de discos en caso de reproducirlos de forma automática.

Gracias por sus observaciones y sus sugerencias; como le he dicho, si el éxito de esta serie es el que esperamos, nada se opondrá a la reedición de Stuff Smith, aunque se trate (¡no es más que el punto de vista llamado «comercial»!) de un nombre secundario para los vendedores de discos. En cuanto a la ordenación de las caras por épocas, a buen seguro que ha observado que nuestro principal esfuerzo es en este sentido; así, en comparación con los originales americanos, las pistas de Bechet están reunidas, las de 1947 en un disco de 25 centímetros, y la serie *Jungle Drums* será objeto de un LP (que rasca un poco, lo reconozco... pero más vale esto que nada...). Ya puedo confirmarle que el primer Ellington de la serie estará compuesto por las caras 35-36: *Indigo Echoes*, *Margie*, *Tough Truckin'* (una cara inolvidable), *Show-boat shuffle*, *I don't know why*, *No greater love*, *Clarinet lament*, *Echoes of Harlem*, *Kissin' my baby goodnight* y *Trumpet in Spades*. ¡Espero que le tiente!

Saludos cordiales,

BORIS VIAN



Petits jazz pour tous

Adentrémonos en los entresijos de las compañías discográficas. ¿Sabían que la mayoría de los editores «artísticos» especializados en *jazz*, que trabajan hoy en compañías discográficas que compiten entre sí, formaron parte del mismo grupo de aficionados en los tiempos gloriosos de los comienzos del Hot Club de París? Así pues, Charles Delaunay, de Vogue, Eddie Barclay, de la firma del mismo nombre, François Postif, de Polydor, J.-P. Guiter, de Pathé, etcétera, y un servidor, en realidad son antiguos miembros de una mafia muy antigua, que antaño se gastaba todo su dinero en Broadway o en Music Shop, para procurarse, tras arduas luchas, los últimos Lunceford o Armstrong llegados de América.

Como todos nosotros tenemos mucha memoria, recordamos en detalle que, en aquella época de fanatismo, el dinero escaseaba; de ahí que hayamos sido los primeros en insistir en poner los discos de verdadero *jazz* al alcance de los aficionados de poca fortuna, al darle, por poco dinero, la serie *Jazz pour tous*.

He aquí una nueva etapa de este esfuerzo: los *Petits jazz pour tous*, que, en forma de EP, contienen tanto extractos de los grandes *Jazz pour tous* como materiales inéditos para todos los gustos.

Y he aquí un secreto recogido de boca de la misma competencia amical a la que me refería más arriba: la serie *Jazz pour tous* ocupa un lugar de primer orden en el corazón y en las estanterías de mis abominables rivales... Puedo decirlo, ¡no me van a contradecir!



Philips, nota interior, 6 de diciembre de 1957

PROYECTO PARA RÉALITÉS

André Hodeir propone realizar un microsuro de 30 centímetros de doble cara, dedicado al *blues*, que se titularía *The Blues Book* (o *Diccionario del Blues*). Como es bien sabido, el *blues* es el almacén esencial de la música de *jazz*, y es muy utilizado por todos los improvisadores; el *blues* es una serie armónica de doce medidas cuyas variaciones son infinitas.

El álbum se organizaría de la siguiente manera:

- 1 sesión con 20 o 25 músicos, que abriría la primera cara. El *blues* orquestado en toda su riqueza y su complejidad instrumental, con todas sus variaciones.
- 1 sesión con una formación media de 12 a 15 músicos, que permitiría ahondar en la estructura y los desplazamientos rítmicos del *blues*; naturalmente, igual que en las pistas anteriores, se llevarían a cabo comparaciones entre diferentes estilos y arreglos.
- 1 sesión con 7 u 8 músicos junto con un gran solista (un americano de paso por París, por ejemplo).
- 1 sesión con un trío junto con un gran solista del piano.

A lo largo de esta grabación, el arreglista se propone dar ejemplos de desarrollos: *blues* construido sobre 3 notas, sobre 4 notas, sobre 5 notas, etcétera. Por supuesto, el álbum incluiría todas las explicaciones necesarias.

De entrada, el sello Epic está dispuesto a publicar las producciones de Hodeir en Estados Unidos. El precio de coste no resultaría excesivo, y creo que el conjunto sería muy interesante.

P. S. Cabe señalar que las cifras de venta del *Kenny Clarke Septet joue Hodeir* son bastante buenas aquí, y que en América ha cosechado críticas extremadamente elogiosas.



Playlist

Now's the time, Miles Davis

Embraceable You, Miles Davis

Chlo-E, Duke Ellington

Trumpet no End, Duke Ellington

It's mad, mad, mad, Duke Ellington

Sultry Serenade, Duke Ellington

Working Eyes, Duke Ellington

Raincheck, Duke Ellington

Jack the Bear, Duke Ellington

Giddybug Calop, Duke Ellington

Rockin' in Rhythm, Duke Ellington

Dinah's in a jam, Duke Ellington

On The Sunny Side, Lester Young

Muskrat Ramble, Louis Armstrong

Sugar Blues, Buck Clayton

Body and Soul, Buck Clayton

Night Life, Buck Clayton

Night Life, Kennedy

Slow Burn, Sy Oliver

Fiesta in Blue, Cootie Williams

Scream, Leonard Feahter

Sing, Sing, Sing, Benny Goodman-Krupa



BORIS VIAN (Ville-d'Avray (Hauts-de-Seine), 10 de marzo de 1920 - París, 23 de junio de 1959) fue un polímata: novelista, dramaturgo, poeta, músico de *jazz*, ingeniero, periodista y traductor de nacionalidad francesa. Utilizó numerosos heterónimos, como Vernon Sullivan, Boriso Viana, o los anagramas Baron Visi, Brisavion, Navis Orbi o Bison Ravi, entre otros. Escribió teatro, letra y música de canciones, cuentos y novelas. Tanto sus diez novelas como sus actuaciones de *jazz* fueron muy admiradas.

Boris Vian nació en Ville-d'Avray, un municipio de las afueras de París, en el año 1920, en el seno de una familia de clase media. Sus padres eran Paul Vian, rentista, e Yvonne Ramenez, aficionada a la música: tocaba el piano y el arpa. En su entorno familiar el arte era una cuestión importante, su madre era una amante de la ópera; su padre era poeta aficionado, traductor de inglés y alemán, aparte de interesarse por la mecánica y la electricidad.

El *crack* económico de 1929 provocó un empeoramiento de la situación financiera de la familia, lo que obligó a que su padre comenzara a trabajar por primera vez en su vida a los treinta y seis años, como representante comercial, también debieron trasladarse de casa, y entre 1929 y 1932 alquilaron su antigua residencia (casualmente a la familia de Yehudi Menuhin). Poco después de cumplir los doce años padeció un ataque de fiebre reumática y poco después fiebre tifoidea, que le provocaron una dolencia cardíaca que condicionó su salud durante toda su vida y provocó su temprana muerte.

Fue un estudiante excepcional, aunque sus intereses más serios en esos momentos giraban en torno al *jazz* y las fiestas. Ya a los veinte años participó en una orquesta *amateur* de *jazz* junto a sus hermanos, donde sobre todo interpretaban obras de autores estadounidenses.

En 1941 se casó en primeras nupcias con Michelle Léglise-Vian (1920-), con quien tuvo dos hijos, Patrick Vian (1942-) y Carole Vian (1948-1998).

Obtuvo el título de ingeniero en 1942, y un año después escribiría sus primeras novelas: *Trouble dans les Andains* y *Vercoquin y el plancton*. En esta última se ven reflejadas sus actividades reales, como pueden ser su trabajo en la Asociación Francesa de Normalización y la organización de desmesuradas fiestas —las llamadas *surprise-parties*.

En los años siguientes repartió su tiempo en diferentes actividades: además de novelas, comenzó a escribir cuentos, algunos publicados en *Les Temps Modernes*, —invitado por Jean Paul Sartre—, donde también escribió crónicas y críticas de aspectos sociales. En el periódico *Combat* —dirigido por Albert Camus—, abordó la crítica de *jazz*. En 1946 publicó dos novelas: *La espuma de los días* y *El otoño en Pekín*. En la primera, (*L'écume des jours*), manifiesta su gran dominio del lenguaje creando neologismos como «piano cocktail», palabra inventada por el autor para describir un piano, que al interpretar una melodía, produce un cóctel donde el sabor recuerda las sensaciones experimentadas al escuchar la canción, planteando situaciones propias del surrealismo.

También en 1946 publicó su primera novela, *Escupiré sobre vuestra tumba (J'irai cracher sur vos tombes)*, con el heterónimo de Vernon Sullivan, supuesto escritor negro estadounidense, y su nombre real figuraba como traductor de la obra. Ésta y las siguientes, dentro del estilo de la novela negra, fueron censuradas por su contenido de violencia y sexo, con su consiguiente aumento en la notoriedad y ventas. Luego de años de juicios contra el supuesto autor y su editor, Boris Vian tuvo que reconocer su autoría, siendo condenado a 100 000 francos por «ultraje a las buenas costumbres». Mientras tanto había escrito otras tres novelas publicadas con dicho heterónimo, *Todos los muertos tienen la misma piel (Les morts ont tous la même peau)*, *Que se mueran los feos (Et on tuera tous les affreux)*, y *Con las mujeres no hay manera (Elles se rendent pas compte)*. La crítica se sintió ofendida por esta impostura, y a partir de ese momento el autor recibió ataques constantes, no sólo contra sus novelas como Vernon Sullivan, sino también contra su obra 'seria'.

Aparte de frecuentar a la intelectualidad existencialista de aquellos tiempos en el barrio de Saint-Germain-des-Prés (París), conoció a los grandes del *jazz* como Duke Ellington, Miles Davis y Charlie Parker.

Dejó finalmente su profesión de ingeniero, y paralelamente a sus principales actividades, se dedicó a traducir novelas negras (esta vez de autores reales) y a dar conferencias sobre temas diversos.

En 1950 publica *La hierba roja*, considerada una de sus obras más autobiográficas.

Luego sobrevinieron varios fracasos literarios, sobre todo con la publicación de *El Arrancacorazones*, Vian decidió dejar de lado la narrativa y se dedicó a otras artes: compuso una ópera (*El caballero de las nieves*), y varias canciones, con las cuales llegó a grabar un disco y salir de gira. Una de sus canciones volvió a provocar el rechazo de la crítica y el público, “El desertor”, que incitaba a no cumplir con el servicio militar, en

tiempos en que Francia tenía problemas con su ocupación argelina y otras incursiones militares.

En 1952 se divorció y en 1954 se casó en segundas nupcias con Ursula Vian Kübler (1928-2010).

El 11 de mayo de 1953 (o 22 de Palotín de 80) el Colegio de Patafísica le nombra «Sátrapa Trascendente». Asimismo adquiere en la misma fecha la condición de «Promotor Insigne» de la Orden de la Gran Gidouille.

En 1955 encara una nueva actividad, la empresa discográfica Philips le encomienda realizar un catálogo de *jazz* y tiempo después pasa a ser el director artístico de la compañía. Al año siguiente actúa en varias películas, una de las cuales ganó la palma de oro en el Cannes, pero este año también significó su recaída en los problemas de salud, esta vez con un edema pulmonar, que se volvería a repetir tiempo después.

Su salud se deterioraba cada vez más, lo que implicó que realizara varios retiros para mejorar su condición. A pesar de eso no dejó de escribir canciones y participar en películas.

Boris Vian vendió los derechos de su novela *Escupiré sobre vuestras tumbas* para una adaptación cinematográfica. Aunque inicialmente estuvo encargado del guion, tras diversas peleas con la productora, el director y el guionista, Vian quedó fuera del proyecto y asistió de incógnito al preestreno de la película, en el cine *Le Petit Marbeuf*, cerca de los Campos Elíseos; falleció de un ataque cardíaco que sufrió durante la proyección de la película.

Años después de su muerte obtendría el merecido reconocimiento del público y la crítica, y llegó a vender varios miles de ejemplares de sus obras.

Con objeto de mantener la memoria de su legado, su viuda creó en 1963 una asociación, «Amis de Boris Vian», que posteriormente fue transformada en 1981 en la «Fond'action Boris Vian».

Notas

[1] Juego de palabras intraducible: se trata de la traducción al francés de la frase hecha inglesa «*No news, good news*», con la particularidad de que «buenas noticias», en francés y en mayúscula, es también el nombre de una estación de metro de París, Bonne Nouvelle. (N. de la t.) <<

[2] «El crítico de *jazz* tiene una importancia estadística: apenas importa lo que escribe, se trata de que haya muchos críticos de *jazz*; mientras haya, serán inofensivos y útiles. Mi falta de conocimiento de la materia me impide extender esta opinión malévola a otros ámbitos artísticos». (N. del a.) <<

[3] Palabra inventada por Boris Vian para designar al consejo de redacción de la revista *Jazz Hot*. (N. de la t.) <<

[4] La «era bisónica» alude a uno de los pseudónimos de Boris Vian, Bison Ravi, que es un anagrama de su nombre y que en francés se pronuncia igual que «bisonte encantado». (*N. de la t.*) <<

[5] Verbo inventado por Boris Vian a partir del nombre del trompetista, cantante y compositor de jazz Dizzy Gillespie (1917-1993). (*N. de la t.*) <<

[6] En Francia, Charlie Parker era apodado Zoizeau, que suena de forma muy parecida a *oiseau*, «pájaro». (N. de la t.) <<

[7] La composición de esta página se ha jugado a las canicas entre el director, el jefe de los bomberos del barrio y la novena secretaria auxiliar del redactor jefe de rango limpiador. (Nota: ganó el barrendero de servicio). (*N. del a.*) <<

[8] Juego de palabras intraducible: Boris Vian reescribe el nombre del crítico y productor de *jazz* francés Hugues Panassié (1912-1974) de modo que, fonéticamente, suene casi igual, pero con palabras que vienen a significar algo así como «payaso lástima-de-serrar».
(*N. de la t.*) <<

[9] Respuesta de Panassié en la *Revue de jazz*, 1950: «En un número reciente de una página publicitaria de la marca *Blue Star*, el señor Boris Vian pretende que: 1) publico (sobre el *bebop*) “textos cuidadosamente apañados”; 2) que “se puede hacer que un músico diga lo que uno quiere. Basta con saber entrevistar”».

Respuesta:

1) Reto públicamente al señor Vian a demostrar que jamás he «apañado» ni un solo texto. Suponiendo que sea cierto, que publique el original, por una parte, y mi cita apañada, por otra. Si no puede, será la prueba de su mentira.

2) Lejos de hacer decir lo que quería a los músicos, me he tomado la molestia (en previsión, precisamente, de este tipo de acusaciones) de no citar más que textos publicados por revistas de *jazz*, la mitad de las cuales son favorables al *bebop*.

Es tan fácil intentar abrumar a la gente a golpe de afirmaciones *gratuitas* como difícil demostrar tales afirmaciones».

HUGUES PANASSIÉ <<

[¹⁰] Juego de palabras intraducible: en francés, *moulins de vian* («molinos de Vian») se pronuncia casi igual que *moulins de vent* («molinos de viento»). (N. de la t.) <<

[11] Otra palabra inventada por Boris Vian para designar la trompeta. (*N. de la t.*) <<

[12] Un anuncio en la página 18 del mismo número avisaba de la reapertura del Barclay's Club, en el que Boris Vian e Ivan presentaban todos los domingos, de cuatro y media a siete y media de la tarde, la nueva orquesta de Jean-Claude Fohrenbach. En la página 19, un espacio en blanco, debajo de un anuncio, con la siguiente nota: «Aquí hay un hueco que debería haberse llenado con algo, pero empezó a llover». (*N. del e.*) <<

[13] Se trata de una empresa francesa dedicada a la organización de apuestas en carreras de caballo, cuyo nombre, en francés, se pronuncia igual que «París mutuo urbano». (*N. de la t.*) <<

[14] Título de un libro de relatos de Alphonse Daudet (1840-1897), *Lettres de mon moulin*, que retrata la vida campestre del sur de Francia. (N. de la t.) <<

[15] El Talbot Lago Grand Sport era un coche de carreras y de lujo, creado en Francia en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. (*N. de la t.*) <<

[16] En francés, *barbouze* puede significar «persona barbuda» o «agente secreto»; así pues, el apodo, traducido, sería Eddy el barbudo o el agente secreto. (N. de la t.) <<

[17] *Le P'tit Quinquin* es una canción escrita en 1853 en *picard*, una de las dos lenguas regionales de la región del norte de Francia Nord-Pas-de-Calais, que cuenta la vida de las obreras a finales del siglo XIX. Como en toda la enumeración, la gracia es que contiene el sonido *quin*, que suena como «quinta». (*N. de la t.*) <<

[18] Véase *Magasin du Spectacle*, 1 de abril de 1946, Robert Laffont editor. (N. del a.) <<

[19] Se trata de un restaurante tradicional de París, cuyo nombre significa, literalmente, «hueso de tuétano». (*N. de la t.*) <<

[20] El grado más alto de los lamas tibetanos; también se puede escribir *quond*. (N. del a.)

<<

[21] Hoy en día, según la información que nos llega de Nueva York, gente como Miles Davis, Kenny Dorham, etcétera, tienen dificultades para encontrar trabajo. Y los Jimmy Dorsey, Red Nichols y otros individuos que, si les pagaran, tocarían igual de bien una polca, graban discos a diestro y siniestro. Cómo no constatar que este recrudecimiento organizado de *dixieland* (además de revelar una cultura generalizada bastante vergonzosa, si se piensa que todo sucede en la escala de América) es un nuevo robo de lo que pertenece a los negros, y un intento (consciente o no) de sofocación. Ya nos hemos extendido bastante sobre la desdichada suerte de Bix, *obligado (sic)* a tocar, para vivir, en casa de Whiteman, como para no callar la suerte aún más desesperada de los negros que (como George Lewis o Bechet cuando se burlaban del viejo estilo), para vivir, estarán obligados a vender betún o aspiradores y a dejar de tocar —porque ellos, en general, no transigen con el enemigo—. (N. del a.) <<

[22] Con una muñeca. (*N. del a.*) <<

[23] El título del libro se traduciría como *Detrás de la música*. Con todo, cabe señalar que *zizique* es una onomatopeya, propia del lenguaje infantil, para designar «música». El libro en cuestión está recogido en el volumen XII de las obras completas de Boris Vian: *Oeuvres complètes*, Fayard, París, 2001. (N. de la t.) <<

[24] En *Jazz 47*, número especial de *América*, Seghers, París, marzo de 1947. (N. del e.) <<

[25] Se refiere al protagonista de *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), una comedia de Molière, con música de Lully, que satiriza las ínfulas del protagonista, un burgués enriquecido que pugna por convertirse en noble. (N. de la t.) <<

[26] Boris Vian redactó este texto en torno a 1957. (*N. de la t.*) <<

[27] Ni en castellano. (*N. de la t.*) <<

[28] Esta carta se refiere a tres discos de la colección *Jazz pour tous*: los números 6, 10 y 12. Recordemos que esta colección obtuvo varios grandes premios en 1958: el premio Jazz Hot New Orleans, el Gran Orquesta y el Middle Jazz, así como el gran premio al disco francés para Erroll Garner. (N. del e.) <<