

# TRAS UNA HISTORIA DEL JAZZ

por

*José Hosiasson*

A comienzos del presente siglo el jazz era una música regional y pertenecía a una determinada clase social. No estuvo, sin embargo, limitado a la raza negra. Según testimonio de músicos de esa época que viven aún o vivían todavía hace muy poco, al lado de los numerosos conjuntos de color, encontramos diversas agrupaciones blancas. Es posible reconstruir con recuerdos y anécdotas toda la pintoresca era de Storyville, el barrio de diversión de Nueva Orleans, pero no es posible escuchar la música que allí se hacía. Los mismos músicos que participaron de la vida en Basin Street, tienen hoy cuarenta años de influencias que deforman su manera de tocar.

De la larga época de gestación de esta nueva forma musical, sólo podemos reunir escasos comentarios de observadores contemporáneos. Todo el período en que los ex esclavos negros hicieron música mezclando los elementos seculares traídos desde Africa con las influencias francesas, inglesas, españolas, con los instrumentos de la banda callejera y con el material temático occidental religioso y profano, queda en unos pocos y nebulosos relatos de algunos observadores blancos, por lo general prejuiciados. El resto debemos adivinarlo escuchando el folklore actual y atando cabos con deducciones sobre el origen del material que tenemos a mano.

Como toda música folklórica, el jazz estuvo en sus comienzos en manos dotadas, pero incultas y sus humildes creadores no pudieron dejar otra constancia de su labor que la tradición oral. Es por esto que el disco fonográfico fue el único medio de preservar la música que estaba naciendo. Después, cuando el jazz llegó a ser un lenguaje universal, el disco siguió siendo su mejor medio de preservación, pues en esta música, donde la interpretación asume un papel fundamental, los sistemas convencionales de notación resultan más insuficientes que nunca. Para el estudioso del jazz "disco" es sinónimo de "obra" y hemos querido colocar la fecha de grabación del primer disco de jazz como punto inicial de una historia de esta forma musical.

En febrero de 1917, la empresa Víctor grabó en Nueva York dos versiones por un conjunto que llevaba el novedoso nombre de *Original Dixie-Land Jass Band*. Esta agrupación había debutado en el Reisenweber Cabaret, situado en el Columbus Circle de la "ciudad más grande del mundo", la noche del 26 de enero del mismo año. El shock producido fue muy grande. Se le tuvo que aclarar a la concurrencia que se trataba de músicaailable. Después, la tradicional revista de espectáculos norteamericanos "Variety", confundiendo, en el apuro de cubrir la noticia, el clarinete por un piccolo, comentó, además: "... Hay una cosa que es segura, y es que las melodías como las toca la organización de jazz en el Reisenweber, llevan a los bailarines a soltarse y lucir el máximo de pasos..."

Además de debutar en el medio que iba a constituir su permanencia, el disco, la palabra "jazz" hacía una de sus primeras apariciones públicas, con este conjunto, escrita todavía en su grafía arcaica. De origen difícil de establecer, "jazz" circulaba con un semisórdido significado sexual cuando los primeros integrantes de la *Original Dixie-Land Jass Band* llegaron a Chicago directamente desde Nueva Orleans en 1916. A pesar de la decisión tomada en contra, por el Sindicato de Músicos de Chicago, el nombre del conjunto no pudo ser eliminado antes de que el término se estableciera públicamente para denominar la música, quedando ésta definitivamente bautizada.

Sucedió entonces una curiosa bifurcación: el nombre tomó un camino y la música otro.

El novelista Francis Scott Kay Fitzgerald denomina todo el decenio 1920-1930 "Era del Jazz". Pero para Scott Fitzgerald y toda su generación, esta palabra simbolizaba un concepto de vida y de moral, raramente se refería a música. El jazz mismo seguía siendo un fenómeno estrictamente local al alcance de un público muy limitado. La palabra "jazz", en cambio, corre de boca en boca, para designar a veces a los futuristas italianos, a veces a T. S. Eliot, a veces a John Dos Passos y a veces a Al Jolson, quien, pintado de negro, estrenaba la primera película sonora.

En 1921, Clive Bell escribe en "New Republic" bajo el título "Plus de Jazz": "... el jazz tiene su maestro en Stravinsky, sus "petit-maitres" Eliot, Cendrars, Picabia y Joyce... y "les six"... , asistidos por el brillante Jean Cocteau". Una de las conclusiones a que llega Bell es la siguiente: "El que quiere sepultar el jazz tiene que darse cuenta de lo que el movimiento tiene a su haber, a saber: un gran músico, un notable poeta, diez o una docena de encantadores o interesan-

tes pequeños maestros y maestras y un enjambre de individuos completamente fatuos que creen de buena fe ser artistas."

En 1929, Waldo Frank habla del jazz en "Rediscovery of America" y al referirse a Irving Berlin, dice: "... por el estilo es la poesía de T. S. Eliot ... el sentimiento aristocrático y una vaga sabiduría oriental están sutilmente desordenados para soportar el estado de ánimo de una pobre alma moderna. Estética y culturalmente, hay poco que escoger entre lo mejor de Berlin y "Mr. Prufrock" o "The Waste Land". Sigue W. Frank: "Pertenece a este grupo, también, las obras de John Dos Passos y John Howard Lawson ... La nostalgia de T. S. Eliot y Berlin es endeble; es el refrán, disuelto en nuestro mundo, de los románticos de comienzos del siglo XIX (Musset y Nerval, Schubert y Robert Franz). De esta clase es también el arte retórico de H. L. Mencken ... El arte de Sinclair Lewis es de esta familia ..."

El 12 de febrero de 1924, Paul Whiteman presentó un concierto de "Jazz" en el Aeolian Hall de Nueva York. La orquesta, usando una infinidad de instrumentos, como la celesta, la octavina, el fluegelhorn, el euphonium, etc., interpretó 26 selecciones. Entre otras tocaron composiciones de Elgar, MacDowell y Friml, adaptadas "para música de baile" y, como primer número, una versión de "Livery Stable Blues", para demostrar "cuán cruda había sido esta música" antes de Whiteman. El mismo "Rey del Jazz" dice en su libro autobiográfico: "... mientras se reían y parecían complacidos con "Livery Stable Blues", el crudo jazz del pasado, por un momento tuve una sensación de pánico, creyendo que no se habían dado cuenta de la intención burlesca, que estaban aplaudiendo ignorantemente esta pieza por sus propios méritos". El crítico Olin Downes cometió justamente ese "error" Consideró que "Livery Stable Blues" era "... mucho mejor ... que otras y más pulidas composiciones que le siguieron". Auspiciaron el concierto, entre otros, Damrosch, Heifetz, Stokowski, Kreisler, McCormack y Rachmaninoff. Víctor Herbert compuso una suite especialmente para la ocasión. La sensación del concierto fue, sin embargo, George Gershwin, quien tocó su propia "Rhapsody in Blue". El único crítico que no se entusiasmó fue Lawrence Gilman, quien escribió, poniendo exactamente el dedo en la llaga: "... esta música vive sólo a medias ... Cuán trilladas, endebles y convencionales son las melodías, cuán sentimental e insípido el tratamiento armónico ... Recuerden la pieza más ambiciosa ... la "Rhapsody in Blue" ... y lloren sobre la falta de vida de su melodía y de su armonía, tan derivativas, tan añejas, tan inexpressivas".

El escritor y músico francés André Hodeir, en su excelente obra "Hommes et Problemes du Jazz", analiza a los tres compositores europeos que usaron material de jazz. Ni Ravel, ni Milhaud, ni Stravinsky, tuvieron contacto con el producto auténtico.

Entre ellos, Milhaud fue el que tuvo la mejor oportunidad de descubrir la nueva música durante sus dos viajes a los EE. UU., en 1922 y en 1926, pero la enorme propaganda montada alrededor del producto mistificado también lo confundió y escribe en "Etudes": "En 1920-1921 bastaba con escuchar a Jean Wiener en piano y a Vauce Lowry en saxofón y banjo en el Gaya Bar de la Rue Duphot, para conocer el jazz tocado de una manera absolutamente completa, pura e intacta." De los contactos de Ravel con el jazz poco se sabe con certeza y las anécdotas que lo muestran aplaudiendo al gran clarinetista de Nueva Orleans, Jimmy Noone por un lado y a la orquesta del Moulin Rouge por otro, son numerosas y sería difícil establecer cuáles son ciertas. Stravinsky, en cambio, escribe en "Chronique de ma vie", que se hizo mandar una cantidad de partituras de jazz para familiarizarse con esta música que estalló al terminar la guerra.

De Vance Lowry, mencionado por Milhaud, no quedan grabaciones para atestiguar de su "pureza", pero quedan, en cambio, muchos discos de Jean Wiener solo o con Clément Doucet, en que trata de tocar una música de salón bastante alejada por cierto del jazz. También sabemos que las partituras de jazz no representaban a la música misma y, por lo tanto, Stravinsky debe haber estudiado las mediocres transcripciones de algún "tune-smith" de Tin Pan Alley, la usina donde la música popular es producida en masa y de donde salen los "Top Ten" del Hit Parade, las canciones de mayor venta en el mes, producidas en serie al igual que cualquier otro producto comercial.

Es una lástima que gente de esta calidad se haya dejado engañar por mistificaciones y sorprende verlos entusiasmarse por un producto tan vulgar. Notamos, sin embargo, el admirable discernimiento y visión de Ernest Ansermet, quien escribió en 1919, al escuchar la "Southern Syncopated Orchestra" que visitaba Europa, refiriéndose a los solos de clarinete de Sidney Bechet, uno de los pioneros del jazz: "ellos daban idea de un estilo, su forma era apretada, desigual y áspera, con un final brusco y sin piedad, como el del segundo Concierto Brandeburgués de Bach... qué cosa emocionante es conocer a este muchacho tan negro y gordo con dientes blancos y frente angosta, que está muy contento de que a alguien le guste lo que está haciendo, pero no sabe decir nada de su arte, excepto que sigue su "manera propia" y cuando

se piensa que esta "propia manera" sea quizás la ruta que seguirá mañana el mundo entero". Increíble percepción la de Ansermet, especialmente si se compara con la confusión e ignorancia generales frente a la nueva música.

Sin saber de Futurismo ni de Stravinsky, el jazz seguía siendo tocado por un puñado de músicos de Nueva Orleans que se establecieron en Chicago. En otras ciudades norteamericanas se estaban formando también pequeños grupos que luego iban a integrar el tronco principal de esta música. El crítico Rudi Blesh cita 61 músicos de Nueva Orleans residentes en Chicago entre 1923 y 1930. La ciudad norteña fue sin duda la que constituyó el centro de actividades del jazz durante el decenio, pues, además de la actividad en salones de baile, teatros y un sinfín de pequeños locales donde se expendía ilegalmente bebidas alcohólicas, fue en Chicago donde grabaron los más influyentes conjuntos de la época, como la *King Oliver's Creole Jazz Band*, los *Jelly Roll Morton's Red Hot Peppers* y los blancos *New Orleans Rhythm Kings* para los hoy legendarios sellos de discos como *Gennett*, *Okeh*, *Oriole*, *QRS*, *Banner*, *Romeo*, etc. En Chicago también se formó una nueva generación de músicos de jazz sobre el ejemplo de los inmigrados sureños. Nacieron así agrupaciones de jóvenes instrumentistas blancos como los *Chicago Rhythm Kings* y *McKenzie & Condon Chicagoans*, de los que quedan algunas grabaciones. Estos discos dejan constancia de un concepto nuevo que estaba en formación entre estos muchachos provenientes de otra esfera social y de otra época, que trataban de imitar lo más fielmente posible a los maestros de Nueva Orleans.

Toda esta música no constituyó, sin embargo, más que un fenómeno local, apreciado por un círculo cada vez mayor, pero siempre limitado. La palabra "jazz", en cambio, lanzada por la *Original Dixie-Land Jazz Band*, conjunto de relativamente poca influencia dentro de la música misma, había dado varias veces la vuelta al mundo. La "Era del Jazz" de Scott Fitzgerald era una manera de vivir, una manera de escribir, una manera de comportarse y, en las pocas veces que se refería a música, eran Paul Whiteman, Irving Berlin, Al Jolson, Ted Lewis, Cole Porter o Vincent López. El decenio 1920-1930 marcó la difusión universal de la palabra "jazz", aunque erróneamente aplicada, despertando interés y discusión. Al mismo tiempo, este período marcó el establecimiento definitivo del disco, como vehículo de la nueva música. El jazz emergió de su prehistoria folklórica hacia una formalización primero y luego hacia la evolución, transformándose en el embrión de ese lenguaje universal que hoy atraviesa hasta las fronteras que los hombres se empeñan

en cerrar. El concierto en el Aeolian Hall ha sido olvidado, nadie recuerda a Zez Confrey ni a los South Sea Islanders, pero King Oliver, su alumno Louis Armstrong, Jelly Roll Morton y la música de esos 61 músicos sureños en Chicago se sigue escuchando en los tocadiscos de los aficionados del mundo entero.

El jazz y su nombre se reúnen definitivamente en 1935. Benny Goodman, un joven clarinetista que había participado en el movimiento de Chicago, logra un éxito sin precedentes frente a una orquesta numerosa. Después de rotundos fracasos en los conciertos ofrecidos en el camino desde Nueva York, Goodman se consagra en el Palomar Ballroom de Los Angeles. El jazz y su nuevo sinónimo "swing", trascendieron rápidamente el ambiente local hacia una divulgación universal. La vuelta al mundo de la palabra "jazz" se había completado y ésta, con todos los nuevos significados que la deformaban, se vuelve a juntar con el producto que la originó, modificándolo y lanzándolo hacia la universalidad. El producto derivado, el "ersatz", influye ahora en el producto original. Sin embargo, desde 1935 el jazz ya no se confunde con literatura ni pintura, es una forma musical determinada. Por otro lado, la divulgación del nombre solo y luego de la música misma, produce reacciones de parte de algunos oyentes dotados de discernimiento.

Desde la publicación de "Aux Frontières du Jazz" (1932), de Robert Goffin y "Le Jazz Hot" (1934), de Hugues Panassié, se empieza a formar una conciencia acerca del jazz y florecen las asociaciones de aficionados que escuchan discos, editan revistas, comentan aspectos históricos y reeditan grabaciones valiosas. En esta forma, con la publicación en los EE. UU. de "Jazzmen" (1939), de Frederik Ramsey Jr. y Charles Edwards Smith, se llega a la cúspide de un período de humanismo dentro del jazz. Los estudiosos descubren los orígenes de la música, el ambiente en que fue creada, los escasos discos de sus pioneros y, más importante aún, a algunos de los músicos de comienzos de siglo, quienes todavía vivían olvidados por el mundo. Al lado de estos veteranos, quienes, dentro de limitaciones técnicas y físicas, se esperaba tocaran en forma "pura", sin desviaciones, surgen numerosos conjuntos de entusiastas jóvenes que tocan al estilo de las orquestas negras de Chicago de 1920-1930, aprendiendo en los discos de la época que se reeditan ahora en gran cantidad.

Surge así la legendaria figura de Willy Geary "Bunk" Johnson. Había nacido en Nueva Orleans el 27 de diciembre de 1879 y tocado en 1896 con la orquesta de Buddy Bolden en su ciudad natal. Johnson fue encontrado trabajando en los campos de arroz de New Iberia, se le trajo

a Nueva York, le regalaron una trompeta y una plancha de dientes; se formó un conjunto de sus conciudadanos, cuya edad media estaba cerca de los 60 años y se le hizo tocar. Los críticos no escatimaron adjetivos entusiastas sobre este conjunto tan "puro", creando desconcierto en el público que conocía por jazz algo muy distinto.

Nació así un movimiento llamado "New Orleans Revival", a cuya cabeza estaba la mayoría de los críticos, seguidos por los veteranos pioneros del jazz que todavía estaban vivos y por numerosos conjuntos de aficionados que se esmeraban en revivir el espíritu de las orquestas negras de Chicago de la "Era del Jazz".

El "New Orleans Revival" estaba, sin embargo, muy lejos de la realidad musical del momento. El swing era el idioma aceptado y los músicos profesionales se negaban a reproducir un estilo que la mayoría de ellos ni siquiera había conocido. Se crea así una segunda bifurcación. Mientras los "puristas" o "tradicionalistas" repiten los sonidos de 1930, un pequeño grupo de músicos altamente individualistas, cansados de los rígidos moldes de las orquestas numerosas, da origen a una nueva modalidad. Fue la revolución dentro del jazz, surgieron nuevos conceptos armónicos y una nueva construcción melódica; la nueva música tomó el curioso nombre de "be-bop" y luego sencillamente "bop", una forma onomatopéyica de un final de frase característico en este estilo.

A los 15 años de esta situación, se ve que, si bien los tradicionalistas han perdido mucho terreno al morir casi todos los pioneros del jazz y los músicos jóvenes desertan de las filas, los boppers, a su vez, han reconocido las raíces que antes desechaban y han vuelto a un cierto primitivismo en el uso de frases de blues y en el sonido agresivo con que están tocando los músicos de vanguardia de hoy bajo el nombre de "funky". Los críticos, en su mayoría, izaron bandera blanca y se empezaron a declarar eclécticos.

El jazz, decididamente universal dentro de la cultura occidental, claramente diferenciado de las demás formas musicales occidentales, constituye un campo especializado del que ya no se puede prescindir dentro de nuestro bagaje intelectual. Sus 41 años de historia, su actual vitalidad, su repudio de las técnicas de conservatorios, su axiología peculiar, su asombrosa exigencia a los intérpretes, su fuerza ante el público, merecen un interés más profundo que el que Ravel, Milhaud y Stravinsky le dedicaron. Se puede predecir también que ese interés estará bien recompensado.