

TEMATICA DEL JAZZ

P o r

José Hosiasson

El norteamericano, creador del jazz, escuchó y adoptó a su lenguaje peculiar mucho material temático.

Los himnos protestantes, traídos de Europa, habían sido asimilados junto a la religión. El idioma de la mayoría también había sido asimilado. En la época de los primeros albores del jazz, hacía ya más de un siglo que el canto religioso de los negros se escuchaba a través de los Estados del Sur. En las enormes plantaciones de algodón fremitaba un movimiento religioso de masa que fue llamado "The Great Awakening" (El gran despertar). En el Congo Square de Nueva Orleans se reunían las más bajas capas sociales, prevalentemente negros, para tocar, cantar y bailar. Todos los sábados, en ese enorme sitio erizado que irónicamente llamaban "La Plaza del Congo", se recreaban ritos mágicos que habían llegado hasta allí después de un largo viaje desde la costa occidental de África, en los barcos que habían traído a los esclavos negros, y que habían hecho larga escala en las Antillas. El Voudoun o Vú-Dú, mezcla de rito, música, baile y fiesta, se funde en el enorme crisol norteamericano con los himnos protestantes y el "Great Awakening". El producto resultante, el "Negro Spiritual" y el "Gospel Singing", constituyen el gran volumen de canto religioso negro en los Estados Unidos.

En el campo profano, persistió en los Estados Unidos la costumbre africana de la música funcional. Este canto de ritmo regular y continuo acompañaba el trabajo manual con el nombre de "Work Song". Los trabajadores recibían con júbilo a un buen cantante de "Work Songs", pues les significaba un alivio en sus duras labores y el patrón los contrataba de buenas ganas para lograr un mayor rendimiento en el trabajo de equipo, resultante de este estímulo musical.

También en el campo profano, se cristalizó la forma definitiva de los Blues. El molde inflexible de esta estructura armónica y melódica se había ido gestando en el canto de generaciones de artistas ambulantes, y de todo negro norteamericano que expresaba en música sus problemas frente a la vida, al amor, los problemas de su pueblo, de su raza, de su trabajo. Los Blues, cantados en el campo y en las esquinas de las ciudades, fueron escuchados con oído atento por los futuros músicos de jazz; muchos de ellos iniciaron su carrera acompañando a cantantes de Blues.

Los Blues constan de una narración en tres estrofas. En la primera

se establece la situación; en la segunda se repite la primera con mayor énfasis; en la tercera se resuelve o explica la situación planteada por las dos primeras, cuidando de rimarla con ellas.

Ejemplo: 1

C
I hate to see the evenin' sun go down

F C
said I hate to see that evening sun goin' down

G C
'cause my ba - by she's don't left this town.

Musicalmente se llega a una forma standard de doce compases, que queda establecida entre muchas otras que caen en desuso. Naturalmente, esta forma se divide en tres secciones. Cada sección dura cuatro compases, de ellos el cantante utiliza los primeros dos, dejando los dos restantes al acompañante. Es la tradición antifonal que se mantiene también en los "Spirituals" y en los "Work Songs".

Otro punto en común con las demás formas del folklore musical afronorteamericano es la escala característica que incluye las que fueron llamadas justamente "blue notes". A la escala mayor occidental se agregan la tercera y séptima menores (a veces también la quinta disminuida). Estas "blue notes", que en importancia siguen el mismo orden indicado arriba, abarcan, en realidad, todo el campo sonoro comprendido entre la nota menor y la nota mayor. El cantante de blues hace oscilar su voz entre estas dos notas, creando de esta manera una tonalidad ambigua.

C F G C

Desde el punto de vista armónico, los Blues también se cristalizan en una estructura que, básicamente, emplea sólo la tónica, subdominante y dominante.

The musical score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first nine staves contain the main body of the piece, and the tenth staff contains a first and second ending. The chord progressions are as follows:

- Staff 1: Eb Cm Fm | Bb7 | Eb Cm Fm | Bb7
- Staff 2: Eb Cm Fm | Ab | Eb A7 | Eb Bb7 | Eb Cm
- Staff 3: Fm Bb7 | Eb Cm Fm | Bb7
- Staff 4: Eb7 Cm Fm | Ab | Eb Ab | Eb
- Staff 5: Fm7 Gm | Eb | Fm7 Gm
- Staff 6: Eb | Abm | Db7 | Gb
- Staff 7: Bb | F7 | Bb7 | Eb Cm Fm | Bb7 | Fb Cm
- Staff 8: Fm | Bb7 | Eb Cm Fm | Ab
- Staff 9: First ending: Eb Cm Fm | Bb7 | Second ending: Eb Cm Fm | Ab

Los Blues aportaron al jazz su peculiar escala, mucho material temático y algunos de sus primeros ejecutantes. Como canto folklórico, profano del negro norteamericano, siguió un curso paralelo al del jazz y en forma ininterrumpida. Constituyen los Blues una fuente en la que han bebido muchos otros, además del jazz. Walter 'Christopher Handy consiguió fama, dinero y honores por haber sido el primero en transponer al pentagrama ese canto que escuchaba a diario en su nativo Saint Louis; y haberle puesto su firma. Los tan populares intérpretes de "Rock'n Roll" usan y abusan de los Blues, diluyéndolos para sus fines comerciales. Mientras tanto, los auténticos intérpretes, no son conocidos fuera de un público reducido, limitado casi exclusivamente a la población de color.

Aproximadamente, en 1906 llegó a su apogeo un estilo pianístico llamado Ragtime. En él influyeron todas las canciones de moda de la época, las danzas traídas desde Europa y tratadas en forma violentamente sincopada, según la tradición africana. La cuadrilla, la polca y el vals se transformaron, en las diestras manos de los pianistas sureños, en ragtime. El rag-time, a diferencia de los blues, por ejemplo, no admitía la improvisación. Las obras más importantes de ese estilo pianístico nos quedan no sólo en los rollos de autopiano, sino que también en las partituras de la época. Actualmente, fuera de esos documentos no quedan otros vestigios de lo que fuera otrora la "Locura de América". Solamente algunas de esas obras perduran en el repertorio del jazz, en el que el ragtime produjo un importante impacto.

El jazz se surtió de material temático, además, en fuentes tan variadas como las del juglar negro que vagaba por los Estados del Sur cantando en espectáculos, bajo carpa, en las esquinas de las calles o en los bares de los distritos negros. Además de Blues, ellos aportaron epopeyas de legendarios héroes de color. Nueva Orleans dio, además de la música del Congo Square, los gritos de sus vendedores callejeros y sus canciones "creole", emparentadas muy de cerca con la música del vecino Caribe. En su música, la gran ciudad sureña mostraba claramente su ascendencia francesa y española.

Uno de los aportes más importantes de Nueva Orleans fue la banda callejera. En esta ciudad, como, en menor grado, en la mayoría de los centros urbanos del Sur, no había prácticamente día en que no se realizara algún desfile. Toda asociación, secreta o no, que se respetara, debía celebrar su aniversario con un desfile, y este desfile no era considerado como tal si no estaba precedido por una banda. Desfilaban así, trompetas, clarines, trombones, clarinetes, piccolos, flautas, tubas en todas sus variedades, bombos y platillos. Al atardecer, terminado el desfile, estas mismas bandas animaban el baile. Las completaba, por lo general, un violinista, pues, aún en Nueva Orleans, los violinistas tenían alguna formación de conservatorio, sabían leer música y lo hacían para sus compañeros, a fin de que éstos pudiesen tocar las últimas novedades impresas. Luego, la débil voz del violín, quedaba sumergida entre el mare mágnum general.

La banda callejera de Nueva Orleans dio al jazz otro elemento temático: la marcha. También le dio a la nueva música sus primeros instrumentos característicos.

En los primeros discos de jazz encontramos los instrumentos princi-

pales de una banda, junto al piano, llegado desde los salones de las casas de Storyville, el barrio de placer de Nueva Orleans, y al banjo o guitarra, llegados de manos de los cantantes de blues y de los vagabundos juglares. La corneta o trompeta es el líder y toca en forma simple y directa, muy cerca de la melodía original, clara rítmicamente, concisa y dura en su ataque. El clarinete teje incesantes bordados alrededor de esa línea melódica, usando arpeggios que llenan todos los huecos dejados por el sobrio líder. El trombón, cual cello en un conjunto de cámara, canta una voz independiente, más lírica que la de la trompeta y que a veces se combina con aquélla, en voces paralelas, y otras, en cambio, amarra con poderosos glissandos sus frases o puntea con notas staccato como si integrara la sección rítmica. Esta última, integrada por piano y batería y, a veces, por banjo y bajo suministra un apoyo rítmico y armónico sólido pero elástico repitiendo los acordes y marcando los tiempos para sostener la estructura polifónica creada por los instrumentos de viento.

La unidad temática del jazz es el *coro* (chorus). Esta unidad mantiene una duración constante (generalmente 12, 16, 24 ó 32 compases) y se repite las veces necesarias para construir la obra. Cuando nos referimos a los Blues, vimos que estos constaban en su forma más común de 12 compases. Esto quiere decir que los *coros* de los Blues, en su forma más corriente, tienen una duración de 12 compases. Al terminar un coro de Blues, por medio de una modulación a través del acorde de dominante en los últimos dos tiempos del último compás, se vuelve a empezar otro coro y así al infinito, en unidades de doce compases cada una.

En los primeros tiempos del jazz era muy frecuente el caso de obras pluritemáticas, en que se encontraban diferentes tipos de coros. Era este el caso de las marchas incorporadas al repertorio del jazz y que constaban, por lo general, de una introducción de cuatro compases, dos temas diferentes de 32 compases cada uno, de los cuales se tocaban un solo coro, una modulación o "llamada" de cuatro compases en que el centro tonal se desplazaba en una cuarta hacia arriba, y el tema principal, en la nueva tonalidad, cuyo coro de 32 compases se repetía varias veces pues en él actuaban los solistas. Después de una última repetición del tema principal por el conjunto completo, se finalizaba con una coda de cuatro compases.

La importancia que fue adquiriendo en jazz el solista individual, hizo que se dejaran de lado las obras pluritemáticas. En una música donde la interpretación tiene un papel fundamental, la única manera de preservar las obras es la grabación, pues nuestro sistema de notación musical

resulta insuficiente. Hasta la divulgación del disco de larga duración, las obras del jazz se grababan en discos que duraban aproximadamente tres minutos porque los de cuatro minutos estaban reservados exclusivamente para la erróneamente llamada música clásica o seria, debido a algún misterioso tabú comercial. En estas condiciones, un solista inspirado no alcanzaba a expresarse dentro del poco tiempo que en el coro le era destinado en una obra pluritemático. Se prefirió, por lo tanto, obras con un solo tipo de coro en que el solista "se tomaba" todos los coros que quería.

Esta es una técnica de creación del jazz. Un solista, improvisa incessantes variaciones sobre un esquema rígido, dado de antemano, rítmico y armónico y de una duración determinada. Coro tras coro, todos iguales entre sí, todos con la misma progresión armónica, el mismo ritmo continuado. Dentro de estas limitaciones, un grupo de músicos de jazz es capaz, sin embargo, de crear obras melódicamente apasionantes. En ninguna otra parte se puede aplicar más apropiadamente aquello de que lo que importa no es lo que se hace sino que cómo se le hace.

Además de todas las influencias temáticas de origen, el jazz recibe constantemente, en préstamo, el material de la música popular americana. Las operetas de Broadway, la música de Hollywood y las producciones de Tin Pan Alley, simbólica callejuela en que se producen las canciones de moda y que sirven de base para las versiones más atrevidas que realizan los jazzistas. Así se usaron "Alexander's Ragtime Band", "Lady Be Good", "Night and Day" y "How High the Moon".

El esquema más frecuente de estas canciones es el coro de 32 compases sobre el molde A-A-B-A. Esto quiere decir que se usan dos fórmulas melódico-armonónicas. La fórmula A se repite dos veces, luego se intercala la fórmula B y se concluye repitiendo nuevamente A. Cada fórmula dura 8 compases; el coro completo consta, pues, de 32 compases ordenados en A-A-B-A. Es este el caso de la mayoría de las canciones populares norteamericanas como, por ejemplo, "Blue Moon".

No se debe hablar de compositores de jazz sino que de creadores de temas. Un compositor no crea una *obra*, en jazz, a lo más, crea el tema sobre el cual el conjunto construirá la obra.

Solamente podemos llamar compositores de jazz a un puñado de músicos, directores de orquesta y arregladores que han sabido usar su agrupación como un todo, distribuyendo las partes preconcebidas de manera de enmarcar la labor de determinados solistas, con cuyo estilo, sonido y fraseo, se cuenta de antemano. Ellos son lo únicos que han *creado obras*, pues han organizado *las formas* de acuerdo a su voluntad dentro de un

efecto total previamente deseado. Compositores en jazz han sido Ferdinand La Menthe, más conocido con el sobrenombre de Jelly Roll Morton, Edward Kennedy (The Duke) Ellington, Gil Evans y un puñado de otros.

En la gran mayoría de los casos, los verdaderos creadores en jazz son los intérpretes. Ellos toman un tema cualquiera y, a través de su interpretación, por medio de variaciones construidas lógicamente y brillantemente, apoyados por una sección rítmica estimulante, crean la obra jazzística.

Sin embargo, mientras en Nueva Orleans el músico tocaba para un público que provenía del mismo ambiente del cual él había salido y del que había tomado su origen el jazz mismo, más adelante, el músico de jazz, toca frente a un público muchas veces indiferente y en ciertas oportunidades hasta antagónico. Según la tradición de Nueva Orleans, el músico contribuye con su personalidad a la labor de conjunto, pero más adelante queda como solista destacado, sin otra misión que la de lucirse. Esta situación hizo, por un tiempo, que muchos instrumentistas de primera línea se dejaran llevar por la fascinación de la técnica convirtiéndose ésta en un fin. Estas demostraciones de malabarismo hicieron alcanzar gran popularidad a varios músicos de extracción jazzística quienes, ya no solo atraídos por la admiración de la técnica instrumental, sino que por el melodioso sonido del dinero que se ganaba, endulzaron y diluyeron su música con el propósito de transformar el jazz en un producto fácil de fabricar y de fácil digestión para las grandes masas.

Afortunadamente, los malabaristas aburrieron luego al gran público, pasando rápidamente al olvido. Los últimos quince años se han caracterizado por una serie de búsquedas de nuevos horizontes dentro del jazz. El panorama armónico ha sido ampliado, las estructuras melódicas han sido cada vez más atrevidas.

En diferentes oportunidades, cada vez con mayor frecuencia, se ha intentado romper la rígida forma de los "coros" repetidos al infinito. Las pretensiosas obras grandes de Duke Ellington, Stan Kenton, John Graas y otros no han logrado superar el fracaso de George Gershwin en 1923. Todas ellas han constituido un impase, aunque algunas están bastante bien logradas. La "tierra de nadie" que separa el jazz de la erróneamente llamada música clásica o seria es todavía muy ancha y este tipo de obra naufraga en este territorio donde deja de ser lo uno sin llegar a ser lo otro.

Desde 1949, con la agrupación del trompetista Miles Davis, se logra entrever algunos intentos por romper la rigidez del esquema. "Boplici-

ty" grabado por este conjunto, muestra una anomalía que corresponde a una libertad que ningún arreglador se había atrevido a tomar antes. Es este un tema de 32 compases en A-A-B-A, pero que en el segundo coro, B dura 12 compases en vez de ocho, resultando de esta manera, y nada más que en este coro, un total de 36 compases. Este y otros ejemplos se encuentran analizados en la interesante obra del músico y escritor francés André Hodeir, "Hommes et Problemes du Jazz". También, recientemente, se ha comenzado a usar, cada vez con más frecuencia, ritmos no binarios. Por mucho tiempo se creía que el ritmo $4/4 \neq$ era una de las características esenciales del jazz. Pero después de tímidos ensayos de Fats Waller y Mary Lou Williams, el joven saxofonista Sonny Rollins, ha grabado larguísimas improvisaciones en $3/4$ sin perder nada de su auténtico sabor jazzístico.

Fatalmente, a medida que los solistas exploran cada vez más a fondo las posibilidades de los temas en la manera tradicional, deberán llegar a un concepto más amplio de la forma, lo que les permitirá continuar dentro de la rígida estructura básica la repetición de coros, y la temática actual. Es probable que entonces, sin perder las conquistas melódicas del sistema imperante, se encuentre un camino formalmente más amplio, pero sin necesidad de desviarse de la dirección general en que se ha mantenido el jazz hasta ahora.