

HOT CLUB

DE MONTEVIDEO



Hot Club de MONTEVIDEO

Núm. 11

Montevideo, Mayo de 1951

Año II

"CUANDO EL JAZZ ES BUENO NO IMPORTA SI ES ANTIGUO O MODERNO"

CASUALIDAD

La edición de nuestro boletín se cierra a mediados de cada mes. Se publican los artículos y notas que nuestros socios nos hacen llegar, dependiendo sólo su publicación del espacio disponible.- No importa a que estilo se refieran, mientras se trate de algo que tenga que ver directamente con el buen jazz.- A la mejor comprensión y difusión de éste se deben todas nuestras palabras y actividades. Lo que se diga en nuestras páginas, responde únicamente a la idea o a la opinión del socio que la firma, y no como podría creerse, a la idea imperante del Hot Club.

Incidentalmente, en varios de los artículos que reunimos en el presente boletín, son analizados ciertos problemas similares en algunos puntos, en donde se repite a veces el mismo criterio.- Quisiéramos aclarar que no existió entre sus autores ningún convencionalismo ni tuvieron oportunidad de escribir en base a la lectura de los demás.- Fue simplemente casualidad.-

COLABORAN EN ESTE NUMERO:

Arnaldo Salustio

Francisco Mañosa

José Mañosa

Block Chords

Long Hair

Viñetas de Amílcar Greco

Caricaturas de Hermenegildo Sabat

long hair

ESQUEMA
DE
UNA

CRITICA JAZZISTICA

La mayoría de estudios críticos sobre instrumentistas de jazz, aún partiendo del más completo acopio informativo y de la mayor profundidad y sutileza analítica, adolecen en general de ciertos defectos capaces de viciar la labor del crítico más consciente.

Toda crítica en su finalidad de apreciación valorativa, exige el tomar en consideración previamente a todo análisis particular, ciertos elementos básicos y estructurales, característicos de la forma estética en que el artista se expresa. Por ejemplo, la evolución y la seriedad de la crítica musical en la actualidad, se deben a que en críticos como Adolfo Salazar, Boris de Schloeder, etc., existe una visión de conjunto suficientemente desarrollada del sentido, los límites y las posibilidades del arte musical actual y de las diferentes formas en que puede manifestarse con sus características más expresivas. Esa valoración previa de corrientes y direcciones, unido a una visión en perspectiva de todas las manifestaciones estéticas de una época, permite que el análisis de cada artista se realice encuadrando su obra dentro de esas categorías ya previamente determinadas.

Quizás el defecto fundamental de la crítica de jazz radique en la insuficiente madurez de las ideas y conceptos fundamentales, los cuales necesariamente deberían constituir los centros relacionados en toda apreciación crítica. Predominan en general, estados emocionales e impresiones momentáneas que se anteponen indebidamente a todo criterio objetivo de valoración. En esa forma se cae en el más caótico de los subjetivismos.

En algunos críticos los conceptos y las ideas generales sobre el arte jazzístico han llegado a elaborarse en una forma más o menos sistematizada. De acuerdo con ello, muchos de ellos propugnan formas o estilos de expresión jazzística adecuados a las ideas que sostienen (New Orleans, Bebop, jazz progresivo, etc.). El hecho en sí resultaría perfectamente legítimo, siempre que no viciara el análisis que esos críticos realizan, de manifestaciones contrarias a las formas estilísticas que han merecido su adhesión. Si se toma como centro de

relación valorativa una forma o estilo que es expresión de una época y de un medio determinado, como lo fueron el New Orleans o el Chicago y como lo es el bop en la actualidad, para juzgar a instrumentistas que se han manifestado en ambientes y épocas diferentes, los resultados del análisis van a ser lógicamente erróneos. El defecto de falsa perspectiva puede llegar a dar una visión completamente falsa de los valores jazzísticos.

Señalados algunos de los defectos que pueden alterar la eficacia de un análisis crítico, y lo dicho, no supone un agotamiento del tema ni mucho menos, corresponde hacer una somera sistematización de los elementos que necesariamente deben ser tenidos en cuenta al estudiar la obra de un instrumentista de jazz.

En primer lugar corresponde situar al artista dentro de su EPOCA y de su MEDIO social y cultural. Es indudable que los elementos y medios expresivos con los cuales el artista elabora su lenguaje, van a estar en necesaria correlación con aquellos caracteres ya señalados.

En segundo lugar, es indispensable tener una visión de los problemas estéticos de la época y de las directivas que se imprimían a las manifestaciones artísticas. Ello permitirá conocer si el artista vivió o no inquietudes contemporáneas; o si su forma de expresión se ajustó a un cauce ya definitivamente abandonado.

Luego es necesario establecer en forma adecuada la relación ARTISTA-ESCUELA (o estilo). Una obra no se manifiesta por completo aislada de otras que le son contemporáneas. Los diversos elementos comunes permiten cierta sistematización; un agrupamiento en torno a una escuela. La labor del crítico se debe centrar en torno a la determinación de las influencias recíprocas entre el artista y su escuela, viendo hasta que punto el primero precisa los caracteres de la segunda, o por el contrario ésta suministra al artista los elementos con los cuales forjará su obra. Es evidente que dados los diferentes grados de esa interrelación el valor a asignársele a la obra y la categoría de su creador variarán en consonancia. En algunos artistas la obra adquiere tales relieves que tras de ella nace toda una floración de espíritus afines dispuestos a manifestarse en el mismo lenguaje. Surge así un medio expresivo a través del cual pueden plasmarse las inquietudes estéticas de una nueva generación en formación. Por otra parte el artista que se forma siguiendo los cánones de un determinado grupo, elabora el material que recibe a fin de construir su

propio lenguaje. Ese estudio de las relaciones del artista con la escuela a la cual se ha adherido, permitirá pues, diferenciar lo que es creación, de lo que es mera imitación, lo que es superación de un estilo, de lo que es sólo desviación de sus características por incomprensión de sus fundamentos básicos.

Solo mediante un examen realizado teniendo en cuenta los elementos anteriormente señalados, es que se podrá destacar en su plenitud la personalidad y el valor de cada intérprete de jazz. La época, el medio social y cultural, y el estilo utilizado con elementos necesarios para encuadrar el estudio crítico y para valorar y juzgar la magnitud de la obra. El juicio valorativo sobre un determinado estilo debe ser independiente de la apreciación acerca de sus intérpretes. El haber confundido ambas valoraciones ha sido quizás el más grande defecto de la crítica de jazz. Es erróneo, por ejemplo, criticar a Bix porque su música está lejos de traducir el espíritu de los grandes trompetistas de New Orleans; cuando el ambiente y las características que condicionaron su obra fueron completamente diferentes a las de un Armstrong o un Joe Smith. Igualmente erróneo sería negar el valor de Charlie Parker porque se exprese en Bebop y no en Nueva Orleans. Valorar a un Bix o a un Parker, destacar toda la excelencia de sus aptitudes, puede no suponer sin embargo una adhesión a los estilos que ambos han cultivado. Ambos juicios, y es conveniente destacarlo nuevamente, deben presentarse independientemente.

Lo que antecede debe ser considerado como una especie de esquema previo a todo análisis crítico de la obra de cualquier instrumentista de jazz. Teniendo en cuenta los rocamboles enunciados, en próximas notas examinaré la obra de algunos intérpretes que, como Teschmaker o Bix Beiderbecke, entre otros, han sido criticados en mérito no sólo a sus cualidades personales, sino a las características de los estilos que han cultivado.-

AVISAMOS A NUESTROS SOCIOS Y LECTORES que quedan todavía algunas colecciones completas de la revista del Hot Club de Montevideo, del pasado año (9 números), las cuales pueden adquirirse al precio de \$ 2.00.- Asimismo están en venta números sueltos a \$ 0.40 los tres primeros, y a \$ 0.20 los restantes.-

LA PREGUNTE

BLA ... Y TRATAREMOS DE CONTESTAR

arnaldo salustio
francisco mañosa

Iniciamos aquí una nueva sección en nuestra revista, en la que daremos cabida a las preguntas que nos sean formuladas, y a sus respectivas respuestas, en el caso de que podamos darlas.

Los interesados pueden enviar sus preguntas a Radio Femenina, Av. 18 de Julio 1333, haciendo constar en el sobre "Para Hot Club", o hacerlas llegar personalmente a cualquiera de los encargados de esta sección.

GOLO AIMADA - Por intermedio del señor Hugo Otheguy hemos recibido las 17 preguntas que se ha dignado formularnos, las cuales contestaremos hoy parcialmente, por no disponer de suficiente espacio, dejando las restantes para la próxima oportunidad.

1. QUIEN Y CUANDO SE INTRODUJO EL SAXOFON EN EL JAZZ?

Ignoramos "quién y cuándo" se introdujo en el jazz, pero podemos decirle que agrupaciones blancas como los "New Orleans Rhythm Kings" y "California Ramblers", ya incluían el saxófono allá por 1920.- La primera contaba de un saxo tenor: Jack Pettis. La segunda de 3 saxos: Fud Livingston, Jimmy Dorsey y Adrián Rollini. Sin embargo, el primero en otorgar al saxo una importancia principalísima, fué Coleman Hawkins, quien además conserva la supremacía del instrumento desde hace más de 25 años.

2. QUE CONJUNTOS, ACTUALMENTE, TOCAN EN ESTILO NEW ORLEANS?

Muy pocos, y los que lo hacen, tocan un New Orleans más o menos evolucionado. El que más se acerca al viejo estilo es el del conjunto del veterano Kid Ory. Debemos mencionar además algunas agrupaciones blancas, como Lu Watters, Graeme Bell y Claude Luter.

3. QUE DIFERENCIAS HAY ENTRE EL ESTILO DE LA ORIGINAL DIXIELAND BAND Y EL NEW ORLEANS?

La Original D.J.B. se inició copiando a los negros de N.Orleans. Los discos que nos legaron, nos muestran que sus ejecuciones están totalmente escritas, lo cual no era una característica de los negros de N.Orleans, que fueron los que realmente crearon el jazz.



Muerte o

EVOLUCION?

josé mañosa

El mundo gira y gira... el mundo sigue girando. Los expertos afirman y yo tengo la candidez de creerlo, que si en un aciago momento paralizara esta rotación, él y nosotros dejaríamos de existir.

El género humano nació un buen día. Por evolución?, por creación?, por generación espontánea? El hecho primordial es que nació, empezó a andar y a la vez a evolucionar.

Desde entonces, ha tenido una consigna: evolucionar, progresar. Progresó y sigue progresando porque siempre hubo mentes privilegiadas que han tendido a evolucionar. Ha evolucionado porque siempre ha habido gentes progresistas que pusieron la mirada atrás únicamente como punto de partida y la vista fija hacia adelante, no como meta final, sino como primera etapa.

Pero alguien nos puede preguntar: este progreso es benéfico o perjudicial? Francamente, si usamos de un poco de lógica, creo que debemos rendirnos ante la evidencia de que es necesario y benéfico a la vez, aunque a veces, aparentemente, deseáramos lo contrario. Creo que el género humano aún distando millones de años de luz de haber conseguido una perfección, soporta valientemente, en la actualidad, cualquier comparación con otros tiempos pasados, aunque nos digan y a veces nosotros incurramos en el mismo error, que cualquier tiempo pasado fue mejor. No. Recapacitemos. No fue mejor. Lo fue en todo caso por el mero hecho de que ya no es posible que vuelva a nosotros y tenemos que contentarnos con el goce del recuerdo sublimizado. Nos agarramos a él como el naufrago a la tabla de salvación, sabiendo que esta salvación no existe. Aquellos tiempos no volverán y esto nos hace quererlos más. Quisiéramos huir del maremagnum que nos obliga a seguir adelante arremolinados por los que avanzan mirando siempre al frente.

Esta evolución es pues necesaria y además benéfica. Me horroriza, ahora que se acerca el invierno, pensar en lo poco agradable que resultaría cruzar la Plaza Independencia usando por todo vestido una hoja de parra prendida con no sé qué arte de suspensión. No quiero ni imaginarme la abigarrada escena de un viajecito en ómnibus con los pasajeros vestidos con sus correspondientes armaduras medievales. Siempre adelante, hagan

el bien. Por favor!!

Si. Ya sé que todo ésto puede parecer exagerado, pero no lo es. El vestir, como cualquier otro hábito, uso, costumbre o necesidad humana, evoluciona según las circunstancias especialísimas del lugar y del momento, así como a la vez, éstas, dependen del factor, no menos especialísimo, de lo que el hombre cree, descubra o realice. El hombre influye en todo lo que le rodea, y simultáneamente es influido por ello. Y ésto ocurre en todos los ámbitos y órbitas: en la ciencia, en las letras, en el deporte, en el orden social, en el arte... en suma, en todo lo humano.

El hombre evoluciona y sus inquietudes, tristezas, pasiones, alegrías y ambiciones, son siempre las mismas en el fondo pero no en la forma. Sus maneras de reaccionar no son como las de ayer ni serán seguramente iguales a las de mañana: en general los viejos no comprenden a los jóvenes y viceversa. Aunque los problemas sean los mismos, ni unos ni otros son capaces de situarse en sus respectivos medios.

Pero bien es verdad que todo ésto no interesa para nada a los lectores de esta revista. Son divagaciones que pueden parecer impositivas y además corro el riesgo de que la somnolencia les haya hecho abandonar la lectura antes de entrar en lindes jazzísticas. Lo que sí interesa en realidad del problema evolutivo es la parte que hace referencia al arte; porque el jazz es arte, o por lo menos así lo creemos unos pocos alocados. Se ha planteado muchas veces la cuestión sobre si el jazz debe o no evolucionar. La pregunta es absurda. Lo es por el hecho de que ni el jazz ni el arte enteró haría el menor caso a los que contestaran negativamente esta pregunta y seguiría evolucionando para bien o para mal. Y ya llegamos al punto sobre si es conveniente que el arte evolucione o no, y ésta sí que es pregunta que debe materializarse. Todo arte hubiera dejado de existir en el mismo momento en que hubiera dejado de evolucionar y el hombre de crear. Las pinturas rupestres, ya en el paleolítico, eran un prodigio de arte, de técnica, de belleza, de idea, de inspiración. Qué debía hacer el hombre?; dormirse sobre los laureles y seguir todavía copiando lo que los primeros pobladores habían logrado hacer? O más modernamente, debemos despreciar a Picasso, Van Gogh o a Dali porque sus pinturas difieren de las de otros genios creadores de antaño, como Rembrandt, Rubens o Velázquez? Tiene más valor un simple mono original y repleto de humanidad, que diez mil copias exactas de la Gioconda. En el primer caso tenemos el arte creador, en el segundo, simplemente manipulador.

Y lo mismo podríamos decir del arte arquitectónico. Cada estilo nos pinta con todo lujo de detalles una época, y cuando visitamos una mezquita árabe, una catedral gótica, o un palacio renacentista, nos sentimos fácilmente identificados con el ambiente que inspiró al genio creador.

Y la literatura? Hemos de pretender que la gente no use otro lenguaje que el Cervantino? Debemos pensar que todo debe redactarse en la misma forma que lo fué el añejo Poema del Mio Cid? Se le habrá ocurrido a alguien decir que la literatura murió en tal o cual fecha? Y la música? Por ventura no fué Bach un genio creador? Y Wagner? Acaso los timoratos de siempre no le tomaban por loco cuando sacaba a relucir su "artillería pesada"? Muy pocos supieron reconocer entonces sus méritos de la misma manera que muy pocos saben apreciar los grandes genios de hoy. Es más fácil y cómodo esperar que el tiempo los consagre.

Cómo puede un artista sensible escribir hoy una composición de estilo mozartiano sin copiarlo, sin prefabricarlo, sin traicionarse a sí mismo? Mozart no tenía que soportar el ruido de los escapes de ómnibus. Mozart nunca tuvo el ascensor o la nevera descompuestos. Mozart nunca tuvo que soportar los gritos de la radio del vecino, ni nunca sintió la emoción de viajar en avión, o de escuchar un partido de fútbol por radio. El más ínfimo detalle de la vida influye en el psiquismo de la mente artística. Por eso, la música de hoy, guste o no, es la que brota de un Stravinski, de un Shostakovich, de un Hindemith... de cualquiera que sea sincero con su inspiración.

Creo que llegado este punto y después de la copiosa letra vertida sin hablar de jazz, no hace falta desencadenar mucha lógica ni sacar la bolsa de los truenos para llegar a comprender el problema. Creo que todo lo dicho anteriormente puede aplicarse al jazz, pese a que unos u otros tengan la osadía de afirmar que éste murió con Bix, o en el año tal o cual. Señores: llegado a esta situación, les aseguro que con el mismo derecho y holgura podría afirmar que el jazz murió a las 3 de la tarde del día 4 de julio de 1945, y quedarme más campante que el mismísimo Johnny Walker.- Y qué les parece si dijéramos que el jazz dejó de existir con el deceso de Cornelius Smith, famoso afinador de pianos? No les parece que hay que tener un poco más de seriedad? Esos señores que inventan sepelios con el solo objeto de evitar que nos solacemos con el "swing", el buen "swing", y el "bop", el buen "bop", por la sola razón de que ni lo sienten ni lo comprenden, causa por la cual no les gusta, merecerían que nosotros fijáramos como fecha necrológi-

ca para el jazz, el año 1924 y nos quedaríamos sin poder disfrutar del buen estilo Chicago. Puestos a suprimir estilos, porque dejar el New Orleans, podrían preguntarse algunos?

Los viejos aficionados recordamos aquellos tiempos heroicos en que defender el jazz era algo sacrilego. Para los que "sabían muy bien lo que se decían" el jazz era un trompeteo infernal salpicado de tremendos ruidos a base de bombo y platillo. Una orquesta de jazz era un conjunto de individuos que cada cual tocaba lo que quería, desafinando a cada dos por tres.- El jazz era, afirmaban ellos, un espectáculo donde unos negros ignorantes y estrafalarios, vestidos de cualquier cosa, se reunían para hacer reír al público, provocando tal barullo, capaz de hacer palidecer a un coro de viejas charlatanas.- Nosotros, con más paciencia que Job, tratábamos de hacerles comprender que lo único que ocurría, era simplemente que no entendían nada de la música que se interpretaba. Porque aquello era música y buena, exponente de un alma y de un tiempo. Y nos cansábamos de repetir y de insistir.- Todo en vano.- Los entes superiores no atienden a razones.

Lo curioso del caso es que en la actualidad, cuando ya pensábamos que no era necesario romper más lanzas en favor del jazz, nos sorprende el lamentable hecho de que los mismos conceptos que antes nos disparaban los detractores del jazz, nos son repetidos monótonamente, por quienes se nos quieren presentar como sus más altos cultores.

En la familia del jazz, decididamente somos pocos y mal avenidos.- Hay algo que no acabo de comprender, por más voluntad que pongo en ello. Y es ese odio, inquina, ese deseo de arremeter contra todo lo que a uno no le gusta. El hecho de que yo no comprenda ni me guste la música árabe, pongo por ejemplo, nunca me ha incitado a maldecir, criticar o censurar a los que en ella encuentran un motivo de expansión espiritual. Sencillamente comprendo que ellos sienten y se deleitan con algo que es ajeno a mi modo de ser y a mi sentimiento. Es difícil encontrar críticos de bop que nieguen el jazz antiguo, o no comprendan que existe gente que todavía puede deleitarse con él. Sin embargo son numerosos los que sienten una adversidad tal por todas las formas modernas del jazz, hasta el extremo de que en una revista de la otra orilla, podemos leer como colofón de un largo artículo, que "una dosis especial de benevolencia hay que tener para el único director que se permitió el lujo y sacó el gusto, de expulsar a Dizzy Gillespie del seno de la orquesta..." Me pa

rece lógico que Cab Calloway, a quien se refiere el artículo citado, no sienta mucha simpatía por Dizzy. Lo echó de la orquesta porque él, al igual que otros componentes de la banda, se entretenía arrojando bolitas de papel mascado al rey del "Hi de Ho", mientras éste se encontraba deambulando por el escenario, de la característica manera que todos conocemos. Lo que no me explico, es qué le habrá hecho el genial trompetista de color al citado articulista, para que éste sienta la necesidad de tal desahogo.

Es el mismo comentarista que le parece el colmo que se llegue al jazz, de la mano de Count Basie o de Charlie Parker, y que sostiene que "este algo imponderable que hay en el jazz, no pueden captarlo los que llegaron tarde a su Escuela".

Creo que todos los que entran en el jazz, sea de la mano de quien sea, son bienvenidos en nuestra reducida familia. También me parece lógico que una gran mayoría vaya a él por las vías más fáciles, que seguramente son las más comerciales. No creo por otro lado que Basie sea un mal introductor. Su orquesta ha desarrollado en el período swing, una buena campaña, que aunque la mayor parte de las veces haya pecado de un exceso comercial, también es verdad que nos ha servido a pequeñas dosis, y a veces no tan diminutas, bastante de buen jazz, especialmente por algunos de sus grandes solistas que por su conjunto pasaron. Hay otros que entraron por la vía de Artie Shaw, de Glenn Miller, de Harry Roy, de Paul Whiteman, etc., y no creo que tengan que avergonzarse de ello, a pesar de que las orquestas citadas tienen mucho menos contenido jazzístico que la de Basie.

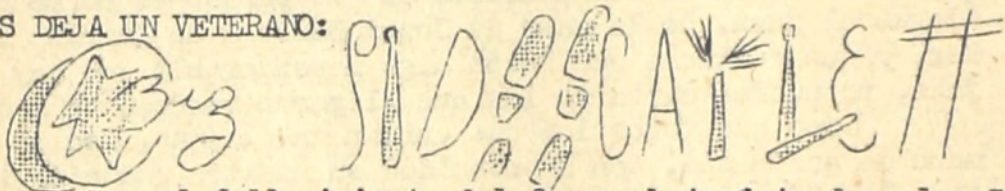
Lo importante, lo fundamental, es que lleguen al jazz, entren en su seno, lo sientan, lo comprendan, y vayan introduciéndose en el conocimiento de las excelencias de nuestra música preferida.

Por otro lado, debo afirmar que todavía no conocí a nadie que entrara en el jazz de la mano de Charlie Parker, pero puedo asegurarles que si algún día llego a conocer alguno, no tendré más remedio que felicitarlo con asombro, ya que si personas muy iniciadas, que llevan años recorriendo el meollo de las esencias jazzísticas, no son capaces de entender absolutamente nada del lenguaje jazzístico del gran saxofonista, qué no habrá de ocurrir con los que nunca bebieron de las fuentes del jazz.

Respecto al segundo punto, no me es posible aceptar que sellegue tarde a la Escuela del Jazz. No sé exactamente desde

qué fecha deberíamos considerar que se llega tarde, pero aceptar esto sería, por lo menos, negar a los posibles aficionados y a las generaciones futuras que lleguen a comprender y amar al jazz, por el simple motivo de no haber nacido antes del 1900.- No, y mil veces no. La escuela del Jazz está abierta a todos los que quieran conocerlo. El arte no se niega a nadie, y nunca es tarde para sentir sus inquietudes. Habrá alumnos que ganarán todos los cursos de esta simbólica Escuela del Jazz con rapidez, del mismo modo que puede suceder que algunos alumnos no lleguen a pasar nunca de los primeros cursos.-

NOS DEJA UN VETERANO:



Con el fallecimiento del famoso baterista de color Sidney Catlett, el jazz pierde uno de sus más grandes valores. Sobradamente conocido por los aficionados por el gran número de grabaciones que había realizado, Sidney tenía un dominio extraordinario del instrumento, un swing contagioso que arrastraba a sus compañeros de orquesta, y un estilo personal. La importancia de Catlett en el período swing es notoria. Su nombre merece ser colocado al lado de los de Jo Jones, Kenny Clarke y Cozy Cole. Ellos fueron, junto con él, los que desarrollaron más amplia actividad en dicho período del jazz, y realizaron también los más importantes avances. Nació en Evansville (Indiana) el 17 de enero de 1910. Fue a Chicago, donde actuó primero con Sammy Stewart. Se unió luego a los "Mac Kinney's Cotton Pickers", (1933-4). Posteriormente actuó con los conjuntos de Benny Carter, Fletcher Henderson, Elmer Snowden y Don Redman. Con Louis Armstrong (1938-42), luego con Teddy Wilson, Roy Eldridge, etc.- Grabó su primer disco con Eddie Condon en 1933. Grabó también con Teddy Wilson, Redman, (1936), Chu Berry, Lionel Hampton (39), "Chocolate Dandies" con Hawkins y Roy; Sidney Bechet ("Summertime" 1940), Earl Hines Sextet, Hot Lips Page, Don Byas, Dizzy Gillespie, Mel Powell (1946), Benny Goodman, conjunto propio, etc., etc.-

ESCRUTANDO EL ETER

Las audiciones en Radio Femenina los sábados a las 14 estarán dedicadas a: Junio 9 y Junio 16: Discos Hot Club de Montevideo. Junio 23: Muggsy Spanier; Junio 30: Muggsy Spanier.

Por la misma onda, los domingos a las 13.15 se irradian las audiciones dedicadas al estilo bop.

CHARLIE Parker



francisco mañosa

El principal valor del jazz, visto desde un punto enteramente analítico y crítico reside, como en todas las artes en la inspiración, en la creación. No debemos olvidarnos de ello cuando juzgamos a ciertos músicos a los que otorgamos a veces, demasiado importancia confundiendo los méritos del creador con

los de simple imitador. Naturalmente esta diferenciación puede parecer a simple vista muy relativa y más teniendo en cuenta que, en cierto modo, el sólo hecho de improvisar o componer implica ya una creación. Pero no es ésa la clase de creación a que me refiero sino a aquella que se aparta completamente de lo hecho anteriormente. - Es decir, la música que alguien crea usando un lenguaje propio y sin cuya intervención el jazz hubiera seguido tal vez distintos derroteros. Como alguien dijera en cierta ocasión, ésta es la mejor recompensa a la que puede aspirar un artista: el haber dejado su arte, la música en este caso, en distinta forma en que lo encontró; haber descubierto nuevos horizontes adonde los demás tendrán que dirigir sus pasos.

Quién se encuentra en ese caso? En lo que al jazz se refiere, muy pocos por cierto. Los aportes musicales fueron en la mayoría de casos equitativamente distribuidos, pero no por ello dejaríamos de encontrar, fácilmente, entre los numerosos intérpretes que han contribuido a enriquecer el jazz con su granito de arena, otros que colaboraron aportando varios kilómetros de playa. Sin duda Charlie "Bird" Parker se encuentra entre éstos últimos.

El estudio del caso de Parker es uno de los que requiere menos concentración, por ser uno de los menos complejas en el campo jazzístico. No es como un buen número de ejecutantes, blancos en su mayoría, y negros algunos, cuya labor tenemos que juzgarla solamente en determinadas oportunidades, cuando hacen una entrada ocasional en el jazz y lo abandonen luego para sumergirse en melodías más productivas. Podemos afirmar que Charlie Parker es y ha sido siempre, ante todo, un músico de jazz. En cuanto a su estilo, su estudio no ofrece tampoco grandes problemas, ya que básicamente no ha sufrido alteración.

Charlie comenzó su vida profesional a los quince años, tocando en su ciudad natal, con orquestas de poca importancia. Era aproximadamente en 1935 y Kansas City ofrecía entonces en su vida nocturna grandes alicientes para brindar al sediento de jazz. El conjunto de Harlan Leonard era uno de ellos, y con él escuchó el pequeño Charlie los primeros aplausos. En 1937, tuvo su primera gran oportunidad; la orquesta de blues de Jay Mc Shann actuaba en Kansas City. Era necesario que algún músico de ella sintiera a "Bird" para que éste se uniera al grupo orquestal del famoso pianista. Y así fue. Parker permaneció con él hasta que en 1942, abandonó la orquesta en Detroit. Sin embargo, durante algunos meses (1938/9), Mc Shann se vio obligado a prescindir de sus servicios por haber perdido en el juego su saxo alto, y carecer de medios para la adquisición de otro.

Parker trabajó entonces varias semanas en tareas completamente al margen de la música, hasta que cierto componente de la banda de King Kolax adivinando el talento musical de Charlie Parker, le cedió su propio instrumento, con el cual pudo volver de nuevo con Jay McShann.

En 1942, Charlie se radicó en Nueva York. Fue entonces cuando su estilo comenzó más que nunca a llamar la atención. Nadie había tocado hasta entonces como él. Frecuentaba el Minton's y el Monroe's, y en estos clubs, en donde se escribió gran parte de la historia del jazz, tocaba al lado de músicos como Allen Tinney y Thelonious Monk, grandes innovadores del arte pianístico, el saxofonista Kermitt Scott, los drummers Kansas Fields y Kenry Clarke, el trompetista Vic Coulsen, y a veces un guitarrista llamado Bidy Fleet, a quien Parker insiste en otorgarle gran importancia en el desenvolvimiento armónico de su estilo; es decir, del bebop.

Earl Hines escuchó a Bird. Quiso tenerlo en su orquesta, pero no había lugar para él, ya que las dos sillas para saxos alto, estaban ocupadas por Scoops Carey y Andrew Gardner. Pero Budd Johnson, el saxo tenor, quiso dejar a Hines en 1943, y fue entonces cuando Parker tuvo su otra gran chance, aunque lógicamente tuvo que tocar el tenor.

La orquesta de Fatha Hines, en aquella época, no podía ser más interesante. Se habían reunido en ella, además de Parker, nada menos que Benny Harris, Dizzy Gillespie y Gail Brockman, grandes trompetistas, precursores de la nueva escuela; Benny Green, el joven trombonista que años después sería uno de los más serios rivales de Johnson; el baterista Shadow Wilson, uno de los primeros en usar el ritmo intermitente de platillos, y Sarah Vaughan y

Billy Eckstain en los vocales. Lamentablemente, ese grupo orquestal, no realizó grabaciones.

Bird se unió a la orquesta de Cootie Williams en 1944, y poco después tocaba para Andy Kirk. En aquel mismo año, Billy Eckstain, que había aprendido trompeta y trombón a válvulas, formaba una orquesta que puede ser considerada como la primera de la era bop. Parker y Gillespie se hallaban en ella. Lucky Thompson, Nelson Boyd y Fats Navarro se unieron luego. Pero Parker prefirió separarse de Billy, para merodear por la calle 52 con pequeños grupos, donde se sentía más a su gusto.

Contaron con su presencia, los conjuntos de Ben Webster, Tiny Grimes y Dizzy.-

En 1945 dirigió su primer conjunto en el "Three Deuces". Curly Russell estaba como contrabajista y en la trompeta soplaban un muchacho que entonces contaba sólo 18 años, Miles Davis. Con este último y Dizzy. Parker marchó en 1946 para el oeste. Ambos trompetistas regresaron pronto a N.York. Parker permaneció en California, sin recursos económicos, sin donde dormir ni comer, hasta que el joven y entusiasta crítico Ross Russell, que en aquel entonces fundaba la maraca grabadora Dial, lo encontró y lo amparó. Físicamente deshecho, Parker tocaba para unos pocos. Nadie comprendía en Los Angeles la grandiosidad de su fraseo. Terriblemente afectado mentalmente por las adversas circunstancias que atravesaba, Charlie cayó gravemente enfermo física y mentalmente, durante una sesión de grabación que Ross Russell había organizado con Howard McGhee, Roy Porter y Jimmy Bunn. Uno de los temas grabados (Loverman) refleja en forma evidente el estado en que se encontraba Bird. En él, Parker inicia un solo con dos compases de atraso, y se encuentran además algunas deficiencias técnicas; sin embargo considero éste uno de los discos más inspirados de Charlie Parker, no sólo por el sentimiento profundo que surge de sus frases, sino por las maravillosas ideas que brotaron de su mente.

Parker permaneció siete meses internado en el Hospital de Camarillo, en donde pudo atenderse gracias a la intervención de Russell.- Una vez restablecido, Charlie empuñó con más fuerza que nunca el alto, y después de matricular algunas caras para Dial, ("Relaxing at Camarillo", entre ellas), regresa a Nueva York dispuesto a reiniciar la lucha y a triunfar.

Triunfó. Primero con Miles Davis y John Lewis; luego con Al Haigh y Kenny Dorham. Luego en Europa.

Charlie Parker, como Ellington, como Armstrong, es un inspirado. Su música brota de una manera fácil, ágilmente, sin

esfuerzo, alegre y triste a la vez. Con esa alegría con que se disimulan a veces las tristezas. Su sonido, aterciopelado pero rudo, es el del prototipo del saxofonista alto de jazz. Su sonido amplio lo adquirió después de su viaje a Nueva York, época en que estudió con más ahínco. Anteriormente, durante el período inicial con Jay McShann, su sonido era más metálico, más fino.-

La primer gran influencia que sintió Parker, fué la de Lester Young, estilo que sirvió de base, de armazón, al suyo. Hershel Evans y Buster Smith decidieron también gran parte de su escuela, pero prácticamente Bird construyó su estilo, usando su propio lenguaje, sus propias ideas, su propio talento. Indudablemente, su estilo sufrió modificaciones superficiales en toda su carrera musical, pero básicamente conservó las principales características que le dieron forma. La manera especialísima de distribuir los silencios, en las frases, además de otros de sus típicos hallazgos armónicos, pueden encontrarse ya en sus grabaciones con Jay McShann en 1941. El disco "Hootie Blues" es un buen ejemplo de ello. En él toma un solo de 12 compases, en donde los cuatro últimos son auténticamente bop, de acuerdo a su estilo actual.

Sin embargo, en el período comprendido entre 1942/4, es cuando desarrolló más intensamente su estilo, tal vez por el contacto que mantuvo con otros grandes innovadores de la época: Young, Eldridge, Webster, Dizzy, Monk, Coulsen, Cristian y otros.

La influencia ejercida por Parker, se ha hecho sentir en todos los saxofonistas modernos, y en muchos otros instrumentistas. Y es que su fraseo es más fácil de adaptar que el de Gillespie, por ejemplo.

Los aportes de Parker al bop, fueron principalmente de acentuación e intervalos. Los de Gillespie son más armónicos, requieren más musicalidad y destreza. Las frases a lo Parker son más livianas, por decirlo así flotan sobre la armonía. Por eso son innumerables los que las han asimilado y adaptado. Algunos de ellos son los saxofonistas Serge Chaloff, Dexter Gordon, Teddy Edwards, Sonny Stitt, Don Lanphere, Ike Quebec, Erny Henry, Cecil Payne, Sam Taylor, etc.; los pianistas George Shearing, John Lewis y Bud Powell, principalmente; los guitarristas Chuck Wayne, John Collins, Jimmy Shirley, etc.; y en general, todos los improvisadores de estilo bop.

Afortunadamente, la labor fonográfica de Bird, ha sido extensa, permitiéndonos, ya con las grabaciones que nos ha legado, juzgar su estilo y su obra en forma decisiva y favorable.

Eligiendo algunos de sus discos más interesantes, encontramos "Groovin High" (Febrero 1945 con Dizzy), en donde su sólo reúne las principales características de su fraseo: intervalos, acentuación, y algunos de sus viejos clichés que contagió a la mayoría de improvisadores modernos; "Hot House", que cuenta con frases suyas realmente inspiradas, especialmente en los compases 9/12 y 17/20 de su sólo. "Shaw Nuff", también al lado de Dizzy; "Takin Off" con Buck Clayton y Sir Charles Thompson (Setiembre 1945). "Ko-Ko, un verdadero monumento al saxo alto, en donde Bird improvisa dos coros completos de "Cherokee", además de la consiguiente introducción y coda, en ritmo rápido, acompañado por Gillespie en piano. En él hay frases de verdadero valor armónico, y de una belleza extraordinaria, como son por ejemplo los "medios" de ambos coros, especialmente el último. Merecen también mención especial, los compases 1/4, en donde insinúa "High Society", y los comprendidos del 9/12, también del segundo coro, extraordinariamente resueltos.- "Lady Be Good" con el grupo J.A.P.T.; la entrada a su sólo, es magnífica. "Thriving from a Riff", en donde el segundo coro es sencillamente excelente, finalizando con una coda que tiempo después se convertiría en el tema "Anthropology" en manos de Dizzy Gillespie, que en esa grabación tocó piano y trompeta simultáneamente. "Moose the Mooche", con una frase excelente en el compás 25, la cual nos resultó familiar el verano pasado al oírla salida de la trompeta de Shad Collins, a cinco años de haberla concebido Parker. "Yarbird Suite", con un solo extremadamente limpio. "Loverman", a la que me referí anteriormente. "Cheers" y "Carving the Bird" (Febrero 1947), con solos típicos de su estilo. "Donna Lee", buenas improvisaciones sobre los acordes de Indiana; "Buzzy" (blues), cuya entrada al sólo está conseguida con una calidad pocas veces igualada, así como la resolución de los últimos seis compases.- Mención aparte merece el disco "Parker's Mood", del cual el mismo Hughes Panassié hizo una crítica elogiosa, agregando que no era bop (?).- Entre los mejores discos, citaré también los grabados para "Savoy", con Lewis y Davis ("Perhaps", "Marmaduke", "A-Leu-Cha", "Steepelchase", etc.), "Victory Ball" y "Overtime" con los "M.A.S.B.", "Milestones" y "Sippin at Bells", tocando el tenor, restándome todavía por oír, grabaciones como "Scrapple from the Apple" y "Embraceable You", de las cuales tengo las mejores referencias.-

NUESTRA PORTADA

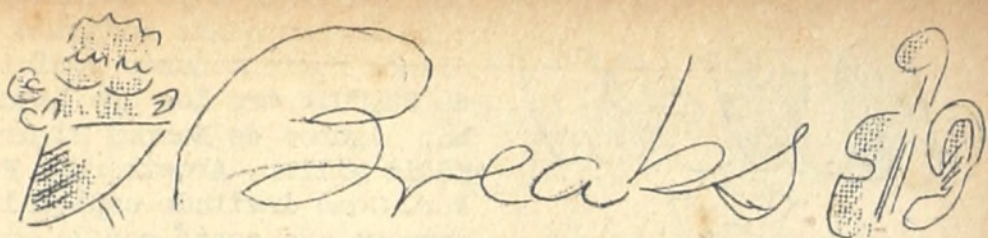


Nació en Chicago en 1906. Estudió la trompeta en la escuela. Empezó tocando junto a los "boys" de la famosa "Hustín High School" junto a Pee Wee Russell, Tesh, Freeman, Lannigan, Condon, etc. Su carrera musical comenzó con la orquesta de Sid Meyer; Luego con Floyd Town, y más tarde con Charlie Pierce. En 1929, entra en la agrupación de Ted Lewis, a quien deja para actuar en la de Ben Pollack en 1937. Dos años más tarde forma su famosa "Ragtime Band", pero el pan es necesario y alinenticio, por lo que ese conjunto desaparece, yendo a

integrar la orquesta de Bob Crosby. En 1942, forma una gran orquesta para agradar a las masas, pero pronto la abandonó, permaneciendo en "small bands" hasta ahora. Ha grabado con los "Bucktown Five", "Stomp Six", Charles Pierce, Jungle Kings, McKenzie & Condon's Boys, Chicago Rhythm Kings, Louisiana Rhythm Kings, Danny Altier, Ray Miller, Ted Lewis, Dorsey Brothers, Spike Hughes (Inglaterra), Seger Ellis Tennessee Music Men, Chick Bullock, New Orleans Rhythm Kings, Ben Pollack, Pick-A-Rib Bpys, Sidney Bechet, Bob Crosby, Nick's Dixieland Jazz Band, Eddie Condon & his Orchestra, Pee Wee Russell Jazz Ensemble, con su propia orquesta, etc.

Muggsy Spanier ha adaptado de una manera personal el estilo de Louis Armstrong. El suyo es evidentemente negroide. Domina la sordina como pocos. Es cierto que repite algunos clichés en su fraseo, por lo que ha sido algo olvidado por algunos críticos, pero no es menos cierto que a pesar de ello, es uno de los músicos blancos que más asimiló el estilo negro, y es sin duda una gran personalidad en el mundo del jazz.

Entre sus mejores discos citaremos "At Darktown Strutters Ball" con Red McKenzie, "Royal Garden Blues" y "Dallas Blues", con Ted Lewis junto a Benny Goodman, George Brunies y Fats Waller, "Relaxing at the Thouro", "Al the Jazz Band Ball", "Riverboat Shuffle", "Lonesome Road", Sweet Lorraine", etc. con su propio conjunto.



Duke Ellington se ha presentado ya con su nueva orquesta que incluye ahora a Britt Woodman, Bill Clark y Tommy Douglas en los lugares que durante largos años ocuparon Lawrence Brown, Sonny Greer y Johnny Hodges respectivamente.

Jimmy McPartland grabó 4 caras para la marca Prestige, en las cuales es acompañado por su esposa Marian Page en piano, Vic Dickenson en trombón y Gene Sedric en clarinete.

También para el sello Prestige, el trompetista de color Miles Davis al frente de un sexteto integrado por Benny Green, Sonny Rollins, John Lewis, Percy Heath y Roy Haynes, ha matriculado ya los 4 primeros temas de los muchos que realizarán para cumplir el flamante contrato de tres años.

Y ya que hablamos de discos, diremos que ya se puso a la venta (en Estados Unidos, claro) el disco grabado en 1951 por los "All Stars" de la Metronome. Los temas elegidos fueron "Early Spring" de Ralph Burns y "302 Blues" de George Shearing, y la marca registradora correspondió este año a la Capitol. Algunos de los que grabaron fueron los vencedores, como Miles Davis (trompeta), Stan Getz (tenor), Serge Chaloff (barítono), Billy Bauer (guitarra), Eddie Safranski (bajo), T. Gibbs (vib.), Max Roach (batería) y Sheraing (piano).— Grabaron además Lee Konitz (alto), Kai Winding (trombón) y John La Porta (clarinete).

El actual sexteto de Benny Goodman está integrado, entre otros, por Milt Norman en guitarra, Paul Smith en piano y Johnny White en vibráfono. Benny planea formar una gran orquesta, y grabar para el sello Columbia.

El joven saxofonista tenor Stan Getz, actuó en Suecia con un cuarteto local, en ocasión de su reciente viaje a Europa.

Dizzy Gillespie ha fundado una compañía grabadora, que se denominará Dee Gee.—

RINCON del CLUB

El día 11 de Mayo se llevó a cabo la anunciada audición de discos recientemente recibidos de EE.UU. entre los que figuraban algunos de Barney Bigard, Eddie Miller, Armstrong y Parker. Como invitado especial, esta velada contó con la amable presencia del trompetista Pipo Troise, como delegado del Bop Club Argentino. Aprovechando su estada en nuestra capital, Troise grabó al día siguiente acompañado por músicos locales, 4

caras de indudable jerarquía jazzística, que oportunamente les haremos oír en nuestro espacio semanal en Radio Femenina.

Muy concurrida resultó también la segunda de las reuniones programadas para el mes de Mayo, la cual se realizó el 22 en el Club Nautilus. En la acalorada polémica que se suscitó en la misma, no ocurrieron desgracias personales, sorteándose luego varios discos de jazz que correspondieron a los socios Hugo W. Otheguy y Antonio Nolé.

Por falta de espacio no nos es posible incluir en la presente revista un comentario detallado de la "jam-session" del día 26, como sería nuestro deseo. Lo que sí podemos anticipar a los que no pudieron asistir a semejante orgía jazzística, es que fué relamente grandiosa, prometiéndoles más detalles para el próximo número.

El Hot Club, en colaboración con la Asociación Cristiana de Jóvenes (Colonia y Mercedes) ha programado para el próximo mes de Junio, las siguientes reuniones:

DIA 14 - A las 19 horas: EXHIBICION DE PELICULAS DE JAZZ.

DIA 29 - A las 21 horas: GRAN CONCIERTO DE JAZZ, con la participación de varios conjuntos.

Anunciamos para muy en breve, la venta de los discos grabados bajo la supervisión del Hot Club, de cuyos originales se sacarán las copias que nos sean solicitadas. Escuche nuestras audiciones radiales, a fin de conocerlos, y saber si son de su agrado.

Contribuya al engrandecimiento de nuestro Club. Haga un nuevo socio.-
