

CUADERNOS DE
jazz
VALÈNCIA

A Charlie Parker le llama-
ron *Bird* porque sus solos
en el saxo alto volaban más
alto que los de cualquier
otro. Su increíble maestría y

parker suite

1955
2005

dominio planean todavía
hoy, cincuenta años después
de su muerte, sobre el pano-
rama del jazz moderno.



DOSSIER EDITADO CON
LA COLABORACIÓN DE:

Institut Valencià de Cultura



Cincuenta años no son suficientes para la transición del folclore a la historia, pero sí que lo son para que el oyente actual sea ajeno al contexto en el que vivió Parker y a la magnitud de su aportación al jazz, convertida según muchos en su núcleo esencial.

now's the time...

génesis de un tiempo

El paso del tiempo, la muerte temprana, el genio musical y la adulación extrema han contribuido a enturbiar la imagen de Parker, en la que conviven elogios a su generosidad y su virtuosismo con los reproches por su irresponsabilidad y su falta de virtud. Mimado por su madre separada, el joven Charlie no tuvo una crianza especialmente dura para un joven de su clase y raza, aunque sí parece que le traumatizaron la muerte de su amigo Robert Simpson a los 15 años y un gravísimo accidente en el que se fracturó tres costillas y la columna un año después. De lo que no cabe duda, en cualquier caso, es que la suya era una mente privilegiada para la música, ya que, casi de forma autodidacta, elevó el listón del jazz a tales cotas que arrastró con él a todos los instrumentistas -no sólo saxofonistas- que le escucharon.

En 1920 se abrió en EE UU el decenio que vio el afianzamiento del consumismo como rasgo indispensable para una economía cuya productividad industrial llegó a ser un cuarenta por ciento de la mundial. Ése fue también el año de la muerte de Pérez Galdós, la fundación del partido nazi alemán, la grabación del *Crazy Blues* de Mamie Smith, el nacimiento de la radio y el de Charlie Parker. Pocos meses antes, la Ley Volstead había prorrogado de un plumazo una medida ideada para la reciente I Guerra Mundial, lo que a la postre causaría no pocas muertes de músicos de jazz por alcoholismo y más de un problema a las autoridades, a menos que éstas participasen en el tráfico y venta ilegal de alcohol, como el gerifalte de Kansas City (Missouri), Teddy Pendergast. Bajo su tutela la ciudad floreció como capital del vicio y caldo de cultivo de una nueva forma de entender el jazz, gracias a la abundancia de trabajo para los músicos y una licencia artística asegurada siem-

pre que hicieran taquilla. Así las cosas, Kansas City tardó poco en convertirse en parada y fonda de las *territory bands*, bandas -no siempre de jazz- con un campo de acción que raramente alcanzaba ninguna de las dos costas, y cuyos músicos aprovechaban la vida nocturna de Kansas City para medir sus talentos en jam sessions cuya espontaneidad limitaba el repertorio a unos pocos standards y el blues, un rasgo que conformaría el propio repertorio del entonces joven Parker a lo largo de toda su carrera. Al mismo tiempo y algo más al norte, en Chicago, Louis Armstrong, con un combo creado expresamente para grabar discos, se dispone a esculpir a trompetazos la piedra angular de lo que hoy conocemos como jazz, mientras el presunto "Rey", Paul Whiteman, estrena la *Rapsodia en Blue* con George Gershwin al piano.

En 1929 Bessie Smith cierra la era del blues clásico con la magistral y sórdida predicción de que *Nobody Knows You When You're Down And Out*, cinco meses antes de la crisis de Wall Street que inaugura la Gran Depresión. El sólido anclaje de la vida nocturna de Kansas City en el sector "servicios" mantuvo a sus músicos en una burbuja impermeable tanto a la ilegalización de la heroína en 1924 como al desastroso panorama económico, con el país tan maltrecho que en 1933 Franklin D. Roosevelt arrasó en las urnas con un programa inusitadamente intervencionista. Ese mismo año se abolió la Ley Volstead, y Coleman Hawkins, rey del saxo tenor y músico orgulloso como pocos, se batió el cobre en Kansas City con los jóvenes Herschel Evans (de la orquesta de Troy Floyd), Ben Webster (de la de Bennie Moten) y Lester Young (de los Blue Devils) en una jam maratoniana. En breve empezaría a declinar la edad de oro de la ciudad con la muerte de Bennie Moten, líder de la principal



orquestra del lugar, y el consiguiente nacimiento de un noneto llamado The Barons Of Rhythm, codirigido por Bill Basie y el "Profesor" Buster Smith, músico todo terreno y modelo de Charlie Parker con el saxo alto.

A los quince años Charlie había dejado la escuela para comenzar su carrera profesional. Se casa a los dieciséis, y, sin recurrir a un pacto con el diablo como el bluesman Robert Johnson por esa misma época, desaparece de su ciudad con el veterano George E. Lee para regresar con un dominio de su instrumento hasta entonces desconocido en él. Count Basie se marcha de Kansas City a conquistar el mundo y Buster Smith decide quedarse en tierra, formando un grupo en el que tiene de grumete a Charlie Parker, que aprende copiándole hasta que Smith decide finalmente probar suerte en el Este.

A mitad de década, en medio de las tormentas de polvo y una sequía de años -la de *Las uvas de la Ira* de John Steinbeck-, mientras Woody Guthrie recorre el país con su "máquina de matar fascistas", los Lomax visitan a Leadbelly en la cárcel; se estrenan *Porgy and Bess* de Gershwin y *Una noche en la Ópera* de los Hermanos Marx, a la vez, el joven Benny Goodman está a punto de arrojar la toalla y disolver su big band en plena gira de Este a Oeste, cuando comprueba en California el poder de la radio. El aún reciente invento se había convertido en la principal forma de ocio y de escuchar música para un país en crisis, y gracias a su presencia en el programa *Let's Dance* (compartido con Xavier Cugat), Goodman y compañía habían contagiado el virus del

swing a la juventud californiana. En un país reseco por la necesidad de diversión, la llama prendió y avivó fuegos en las grandes ciudades, pero especialmente en Nueva York, donde el centro de ocio se desplaza a Manhattan tras los disturbios raciales de 1935 en Harlem, causados por la frustración de un racismo agravado por la crisis económica. En el centro, la calle 52 empezaba a reconvertirse en meca musical, con combos bufos como el de Fats Waller o sutiles como el de Red Norvo con Eddie Sauter. Para entonces Benny Carter y Coleman Hawkins estaban de aventuras por Europa, donde Mussolini y Hitler seguían con atención las incidencias del 36 en España. Al año siguiente fallece Gershwin y un jovencísimo John Birks Gillespie no se puede creer que vaya a sustituir a su ídolo Roy Eldridge en la orquesta de Teddy Hill, con la que viaja a Francia, donde los Django, Grappelli, Panassié y Delaunay demuestran que, también en el jazz, nuestros vecinos son unos maestros en hacer propias las delicias foráneas. En EE UU, a punto de alcanzar la luz al final del túnel de la crisis, el swing crece como industria y como moda, y las big bands son presa de la voracidad de la prensa sensacionalista, a la que en no pocas ocasiones se apuntó la propia revista *Down Beat*, hambrienta de titulares fáciles y polémicas banales. A la vez, Nashville surge como capital del Country & Western, estilo cada vez más popular que pasa de representar unos valores religiosos y tradicionales en la década anterior a participar de la celebración universal del "hombre común" sujeto central del New Deal de Roosevelt e immortalizado por Aaron Copland.

Mientras las dos Españas se partían la cara mutuamente y Unamuno se moría de pena, al otro lado del charco Count Basie se esfuerza en salvar a su aún precaria orquesta del fracaso prematuro al mando de una sección rítmica dueña de un swing flotante hasta entonces tan desconocido como la imagen, la forma de empuñar el instrumento y la música de su mejor solista: Lester Young. En cualquier caso, en 1938, el año en que Orson Wells retransmite la invasión marciana en directo, Benny Goodman presenta el swing a la alta sociedad en el Carnegie Hall, mientras en la puerta del auditorio unos manifestantes vitorean a Franco y protestan por la participación del clarinetista en la recaudación de fondos para el bando republicano, posiblemente a instancias del ubicuo John Hammond. ▶

“ Las trayectorias de Bird y Dizzy deberían de ser suficientes para concluir que el bop no es tanto el producto de una bohemia típica del Greenwich Village, como de la aplicación de unos valores fácilmente identificables con la clase media ”



“
Mientras la
prensa musical
se entretiene
alentando el pre-
sunto conflicto
entre boppers y
revivalistas del
Dixieland, el 26
de noviembre de
ese año Charlie
Parker entra en
los estudios
WOR para gra-
bar su primera
sesión como
líder, casi sin
pianista, con un
trompetista que
se duerme y pro-
blemas con las
cañas de su saxo

▶ La Gran Depresión alimentó los movimientos de protesta social de una forma inusitada en EE UU. Aunque la mayoría de la población negra era leal a los republicanos o los demócratas, buena parte de la misma repartía su apoyo entre el partido comunista (como Paul Robeson), el movimiento nacionalista de Marcus Garvey y los cristianos de Adam Clayton Powell, Jr. La pujante “conciencia negra” se vio impulsada por los triunfos deportivos de Joe Louis y Jesse Davis en el 36, todos ellos a costa de la supremacía aria preconizada por el Canciller Hitler.

El propio John Hammond, miembro de la NAACP (Asociación Nacional para la Promoción de la Gente de Color), repite en 1938 en el Carnegie Hall con su primer *From Spirituals to Swing*, concierto con el que el refrescante viento del sudoeste termina por oxigenar la escena neoyorquina: una velada de jazz, blues y, sobre todo, boogie-woogie, estilo pianístico macerado en Kansas City que se convierte en moda y en el que se apoyan dos inmigrantes alemanes para fundar un pequeño sello: Blue Note. A los pocos meses, los tristemente jóvenes Charlie Christian y Jimmie Blanton revolucionan las formaciones de Benny Goodman y Duke Ellington, dando un golpe de timón definitivo, que pone al jazz rumbo a Parker y Gillespie.

Esta ola de entusiasmo por la música de Kansas City vino acompañada por el declive del imperio de Pendergast, juzgado y encarcelado en 1937 -el año de la ilegalización de la marihuana en EE UU-, no sin antes haber situado en el Senado a su protegido Harry S. Truman. Pendergast sale de la cárcel a los 15 meses pero ya nada es igual. El joven Charlie Parker, por su parte, tiene ya 17 años, una esposa embarazada y varios mentores musicales, que le han proporcionado las herramientas para olvidar pasadas humillaciones en jam sessions en las que nunca debió haberse metido. Dos años después viaja como un vagabundo hasta Nueva York, donde trabaja lavando platos en el mismo tugurio en que Art Tatum aturde con sus arabescos imposibles, sus velocísimas paráfrasis barrocas y sus citas de unas canciones dentro de otras, recurso que Parker hará suyo. A finales de ese mismo 1939 España se introduce en la caverna tras haber alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares, mientras Benny Carter y Coleman Hawkins regresan a casa, donde éste descubre que en su ausencia las cosas apenas se

han movido musicalmente, y sin esfuerzo aparente, graba una obra maestra absoluta del jazz, sus 64 compases con coda de *Body and Soul*, encajados en apenas tres minutos de gloria.

De regreso a Kansas City, Charlie entra en la incipiente banda de Jay McShann, en la que contribuye activamente como arreglista. En una de las ocasiones en que la orquesta de Cab Calloway pasa por la ciudad, un amigo común presenta a Charlie Parker y John Birks Gillespie, ya conocido como Dizzy. Ese mismo día se lo pasan tocando juntos y constatando sus carencias mutuas: Dizzy descubre el fraseo asimétrico y humano teñido en *blue* de Charlie Parker, mientras éste nota que Gillespie le lleva varias yardas de ventaja en el terreno armónico.

Las trayectorias de *Bird* y Dizzy deberían de ser suficientes para concluir que el bop no es tanto el producto de una bohemia típica del Greenwich Village, como de la aplicación de unos valores fácilmente identificables con la clase media. Las innumerables jam sessions en Minton's, Monroe's y otros locales de Harlem no fueron más que una etapa inevitable, ya que Parker y especialmente Gillespie buscaron formar parte del sistema de una industria musical (grabaciones, actuaciones, contratos, sindicatos...) que exigía a los músicos habilidad técnica, responsabilidad y disciplina. Por desgracia Parker no siempre podría compensar sus carencias a base de pura habilidad técnica y argucias como la de poder conciliar el sueño sobre el escenario con el saxo embocado como si estuviera tocando.

Ahora bien, la esencia burguesa de los valores del músico profesional afroamericano choca frontalmente con su condición de ciudadano de segunda. Un hecho paralelo a éste es el rechazo del blues por parte de la clase urbana negra, que lo tenía como epítome de todo aquello de lo que huía. Aunque ahora lo asumamos como forma musical básica y común a muchos estilos, el blues no se podía dar por sentado. Dejando a un lado que la “banda que tocaba el blues” estaba formada completamente por blancos (Woody Herman, 1936-43), genios como Dizzy Gillespie y Coleman Hawkins no lo interpretaron de forma convincente hasta bien entrados en años. Una de las principales aportaciones de Charlie Parker es haber probado que, además de poder engordar armónicamente su magro esqueleto, el blues es una herramienta expresiva única y

válida en la intrincada espesura intelectual del bop, lo cual, por otra parte, nunca fue suficiente para aliviar la frustración de Billy Eckstine, apasionado por el prejuicio de que un cantante negro sólo puede interpretar blues.

La Segunda Guerra Mundial se convirtió pronto en otra gran causa de frustración por motivos raciales, por esa gran contradicción que era la lucha por la democracia en Europa mientras que al regresar a casa, el soldado negro, por muchas medallas que llevase puestas, seguía siendo un ciudadano de segunda. Esta frustración es patente en el caso de los trompetistas Dizzy Gillespie y Howard McGhee, que no ingresaron en el ejército por no superar el examen psiquiátrico, al dar a entender que podían “confundirse” y disparar a efectivos estadounidenses de raza blanca, especialmente si eran sureños. Son tristemente célebres las giras de orquestas negras por el Sur, que los músicos detestaban y en las que no tenían más remedio que alojarse en casas particulares de los barrios negros, en los cuales -la miseria humana no conoce límites- se miraba con recelo su aire urbano y se les cobraba el doble que en un hotel (en el que no podrían alojarse en cualquier caso).

La tensión racial alcanzó su cénit en el verano del 43, cuando estallaron incidentes en Harlem, Los Ángeles y Detroit. En el caso de Harlem, el año anterior se había vetado la entrada en el barrio a la tropa de servicio por el aumento de enfermos venéreos (o para evitar que los negros bailaran con mujeres blancas según, Malcolm X). En el caso de Los Ángeles, todo parece indicar que la tensión se debía al brusco aumento de

tropa procedente del Sur de EE UU, de habitual poco considerados con el prójimo de piel oscura.

Al tiempo que Matisse esta a punto de iniciar su serie *Jazz*, EE UU vive tiempos de restricciones, el declive del baile como pasatiempo favorito de la gente y la mitificación de Glenn Miller tras desaparecer en el Canal de la Mancha, y de su música como símbolo de los años de la guerra. El sindicato de músicos impone una huelga desaconsejada por sus propios informes, y que a la postre favoreció a quienes no estaban afiliados: los cantantes como Frank Sinatra y los músicos rurales de country y de blues. Rick dejaba Casablanca para comenzar una hermosa amistad con el capitán Renault y Bing Crosby batía récords de ventas con *White Christmas* de Irving Berlin, mientras Parker y Gillespie seguían trayectorias tan distintas como sus propios caracteres. Si el primero, menos organizado, apenas pasó por las orquestas de Earl Hines y Billy Eckstine, Gillespie, por el contrario, arregló, tocó y grabó con un número ingente de bandas, muchas blancas, en un esfuerzo patente por mantenerse dentro del sistema como músico profesional. La big band de Boyd Raeburn, por ejemplo, tuvo el honor de grabar la primera versión de *A Night in Tunisia*, con el propio Dizzy a la trompeta, restando crédito a otro tópico, el de la creación del bop como música “que los blancos no pudieran copiar” (y menos con un docente compulsivo como Gillespie de por medio). Cuando se despejó la polvareda de la guerra, los excombatientes de regreso a casa se toparon con dos jóvenes músicos que habían conseguido hacerse un hueco en la Calle 52 sin renunciar a su música. Dizzy desde el 43 y Bird desde el 44.

En 1945 fallece Roosevelt, el Presidente que sacó al país de la crisis, y en agosto termina la Guerra y comienza la era atómica arrasando Hiroshima y Nagasaki. Mientras la prensa musical se entretiene alentando el presunto conflicto entre boppers y revivalistas del Dixieland, el 26 de noviembre de ese año Charlie Parker entra en los estudios WOR para grabar su primera sesión como líder, casi sin pianista, con un trompetista que se duerme y problemas con las cañas de su saxo. Y contra todo pronóstico *Bird*, 25 años, con diversas adicciones y diez años escasos de vida por delante, inicia el vuelo majestuoso buscando tan sólo, como decía él, hacer música hermosa.

LIBROS

CLARKE, DONALD

The Rise and Fall of Popular Music
(Penguin Books, Londres 1995)

DEVEAUX, SCOTT

The Birth of Bebop
(Picador, Londres 1999)

GIDDINS, GARY

Celebratin' Bird
(Da Capo, Nueva York 1998)

PERETTI, BURTON W.

Jazz in American Culture
(Ivan R. Dee, Chicago 1997)

VAIL, KEN

Bird's Diary
(Castle Communications, Surrey 1996)

WOIDECK, CARL

Charlie Parker: His Music and Life
(University of Michigan Press, 1996)

