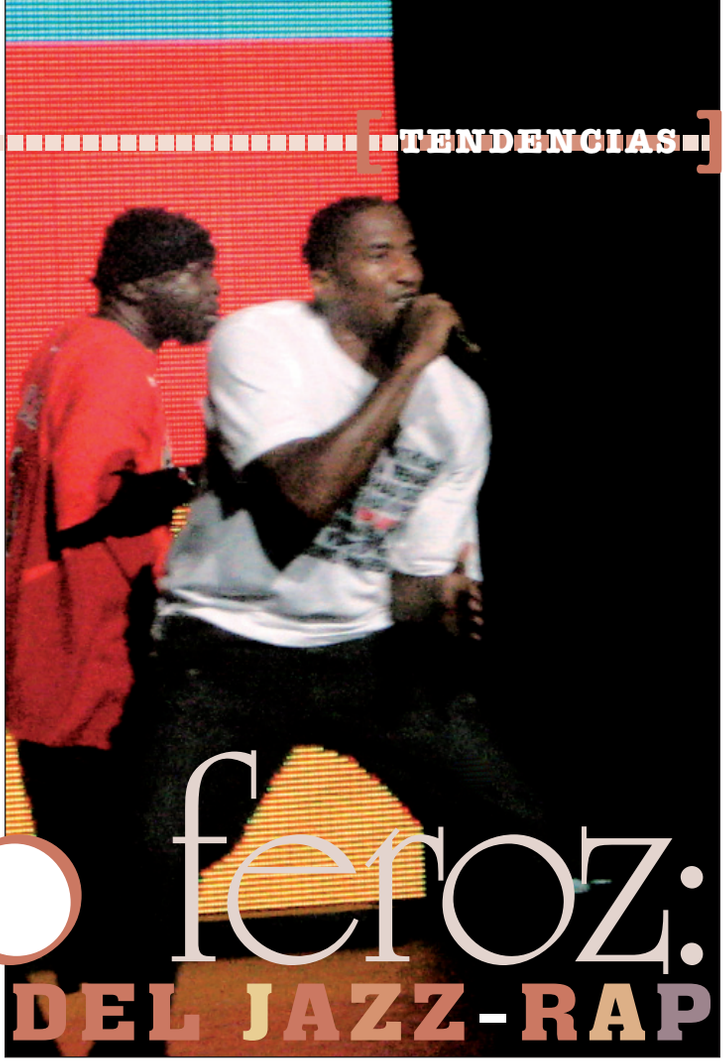
Texto: **Enrique Turpin**



El loop feroz: EL SEÑORÍO DEL JAZZ-RAP

A pesar de que el jazz sea considerado la música del siglo XX, esto es, la forma musical que inicia su andadura seria con el nacimiento del pasado siglo y pervive con salud férrea en los albores del nuevo milenio, no ha encontrado todavía exégetas o analistas que ofrezcan un panorama sólido de la vida del género en los últimos -seamos generosos- treinta años. Baste recordar que a escasos años de la explosión free ya eran legión los esfuerzos bibliográficos que trataban de documentar el fenómeno; algo semejante ocurría con la *fusion* y el *crossover.* A Keith Elam, *alias* Guru (1967-2010), *in memoriam*

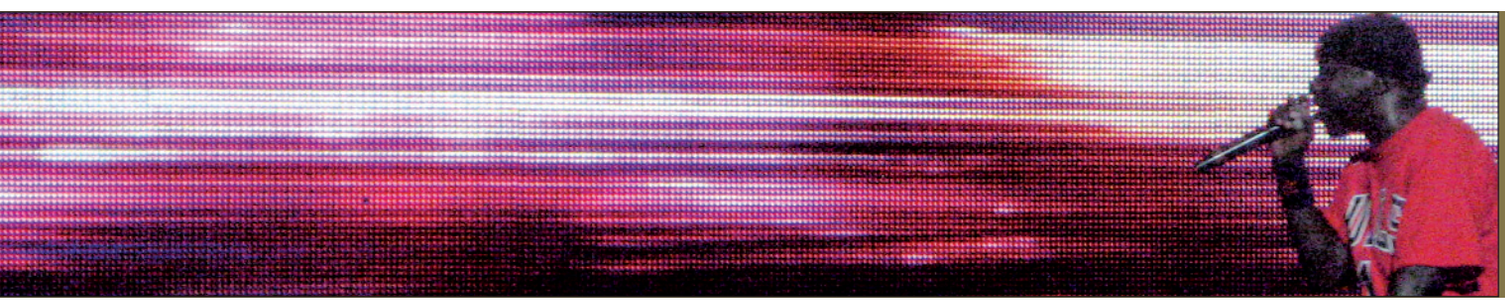
Pero todavía hoy, transcurrida una década del siglo XXI, el maridaje obvio entre el jazz y el rap (la manifestación musical de la cultura hip-hop) está inédito en cuanto a su tratamiento musicológico. Son muchas las ocasiones en las que los aficionados han recurrido a compendios que presumen de abarcar la totalidad del género a fin de ver confirmadas ciertas claves que cada uno parece intuir por separado, pero que merecen una lectura sistemática, global, y lo único con lo que se han topado es con generalidades demasiado vagas para que merezcan tenerse en consideración. Búsquense, por ofrecer ejemplos obvios, los juicios de Ted Gioia, de Mervyn Cooke, de Frank Tirro, de Ken Burns, de Ashley Kahn, o de la infravalorada exposición (con catálogo insoslayable) que tuvo lugar en 2009 entre Trento, París y Barcelona, titulada sagazmente *El Siglo del Jazz.* Guillermo Cabrera Infante se refería a los trabajos de amor perdido que eran sus críticas de cine como "un oficio del siglo XX". El crítico de jazz, gestado a la sombra de la música de sus desvelos y alegrías, podría presumir asimismo de compartir el mismo siglo de oficio que el padre de *Tres triste tigres,* pero no está a la altura, de momento.

Es cierto que existen evidencias de algunos esfuerzos más o menos consistentes en lo que a catalogación de la incidencia sonora de otras músicas en el ámbito siempre fagocitador e inclusivo del jazz, pero lo que se denuncia es la ausencia de juicios en profundidad dentro del cauce natural de los dominios de la crítica musical: el estudio de autoridad, el surtido en los estantes de librerías especializadas… Cómo es posible que todavía hoy, cuando el rap ha cerrado un primer ciclo de vida que quedó consignado en el tercio de siglo de andadura que va desde la grabación de *Funky Drummer* (1969) a la edición de los *Instrumentals* del *Quality Control* de los Jurassic-5 (2000), no exista un compendio que dé cuenta con solvencia del fenómeno y haya que recurrir a bibliografía de difícil acceso (para el aficionado español nunca fue fácil, reconozcámoslo), a artículos alojados en *sitios* curiosos, en *podcasts* despiertos o en la peligrosa Wikipedia. ▶

Institut Valencià de Cultura

DEL JAZZ-RAP EL SEÑORÍO

Lo que sigue no pretende reparar en absoluto ese vacío analítico. Tan sólo aspira a ordenar ciertos hallazgos, a proponer algunas referencias decisivas, a mostrar la vitalidad del género mestizo por excelencia; en fin, a iluminar en escasas páginas lo que requeriría ser sintetizado en un volumen que hiciera justicia a la última vuelta de tuerca que ha sufrido el jazz al hermanarse con la más joven de las músicas populares que nos rodea. Tampoco habrá que esperar un catálogo exhaustivo de sesiones de grabación, ni mucho menos generalidades inamovibles. Sabido es que el verdadero éxito de un análisis reside en tratar de reconocer los caminos adyacentes a la vía principal, esas sendas que permiten dibujar los detalles del contorno y precisar las líneas básicas del objeto de estudio. Se trata de una obra en marcha, elementos surgidos tras la cópula indómita entre estas dos formas de un mismo arco sónico. Entre las novedades más sobresalientes que



sirven de adobe a la fragua de esta nueva forma de aproximarse al jazz están la amplitud de miras, el riesgo innato, cierto afán experimentador y la rebeldía propia de la edad que caracteriza al colectivo, nacido en su inmensa mayoría después de que el cuarteto clásico de Ornette Coleman grabara en su debut para Atlantic *The Shape of Jazz to Come* (1959).

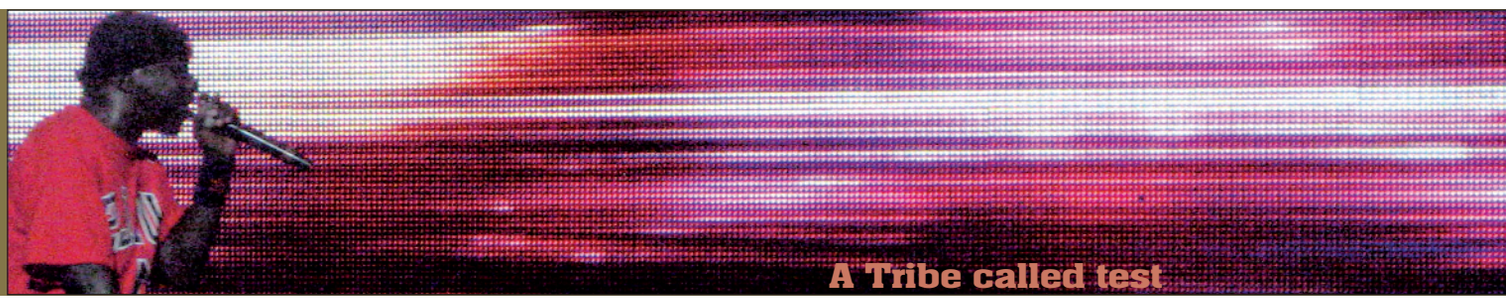
LO QUE QUEDA FUERA

El primer género al que se hace referencia cuando Alex Ross abre *El ruido eterno* es el hip-hop, y aparece para destacar que la vida musical del siglo XX se desintegró en muchísimos géneros distintos, cada uno con reglas propias y todos proclives a la conexión, populares pero no unificados. “Lo que gusta a un público, a otro le produce dolores de cabeza. Las músicas hip-hop entusiasman a los adolescentes y espantan a sus padres”, sentencia Ross. Tal vez el asunto sea precisamente que la crítica musical que se aloja entre las guardas de un libro, con notables excepciones, sigue siendo un feudo de padres, cuando son los hijos aventajados quienes con mayor naturalidad pudieran aproximarse al estudio de las músicas que le son más afines, las que les entusiasman, no las que les espantan. Acaso la responsabilidad sea un poco de todos: hijos indolentes, padres acomodados, editores actuales que no conciben el riesgo que conlleva toda empresa de letras (por suerte, la cosa empieza a mostrar síntomas de cambio). Ross tenía razón, lo que molesta a unos entusiasma a otros. Ahora bien, existe una evidencia clara: el aficionado riguroso que nace con la cultura hip-hop, tarde o temprano, acaba arribando al fondeadero del jazz. Rara vez ocurre el camino inverso. Son muchos los grupos de rap que han utilizado fuentes jazzísticas en la creación de sus universos sonoros. La aparición del MIDI (interfaz digital para instrumentos musicales) y del *sampler* supuso un antes y un después en el manejo de los materiales susceptibles de entrar en juego. La revolución va más allá de lo que significó la mesa multipistas para los ingenieros de sonido (y fue más barata). Esta tecnología digital se apropia de una pequeña muestra ajena que contiene la esencia buscada y genera si es preciso una gama completa de notas basadas en la muestra original. El *loop* posterior se erige en el ADN del tema, la marca que le da vida, los cimientos de la composición. No son versiones reactualizadas de piezas antiguas, son nuevos odres en los que maceran condimentos y sustancias ajenas con la intención de sublimarlos en pos de algo que los contenga pero que los trascienda. El *Midnight Marauders* de A Tribe Called Quest, el *Resurrection* de Common, el *Reachin’* de Digable Planets, el *Do You Want More?!!!???!* de The Roots, el *Mecca and the Soul Brother* de Pete Rock & C.L. Smooth, el *Stakes It High* de De La Soul o el *Labcabincalifornia* de The Pharcyde son vivos ejemplos de lo que puede ocurrir cuando las cimas de un género se topan con visionarios de otro. Aun así, a pesar de que estos ejemplos hacen memorable la biografía de un estilo musical como el rap a partir de piezas jazzísticas, no puede hablarse estrictamente de jazz. Aquí el jazz está supeditado a las reglas que rigen en el territorio del rap, por más que compartan aspectos como la improvisación, la comunión entre los miembros del grupo, la relectura del standard, la utilización de instrumentos orgánicos, la expresión de las emociones, la denuncia social, la reivindicación racial o los metros del blues. Lo más nuevo siempre tiene antecedentes insospechados, y el rap no es más que una de las formas que adopta la improvisación vocal estadounidense en contacto

Institut Valencià de Cultura

con bases rítmicas pregrabadas y el ropaje festivo del *sampler.* Los orígenes cabe buscarlos en los rapsodas griegos, y aún más lejos, pero el asunto del rimado memorable tiene en los *griots* africanos, en los *bertsolaris* vascuences o en los *repentistas* cubanos poderosos ejecutantes del verso rítmico improvisado. Mientras, el ritmo hace su trabajo, es la cadencia, el *flow* verbal por encima del *beat.*

"Un análisis del carácter de la música antigua explica -en palabras de Daniel J. Levitin- por qué a tantos nos conmueve literalmente el ritmo; según casi todas las referencias las músicas de nuestros remotos ancestros era muy rítmica. El ritmo agita el cuerpo. La tonalidad y la melodía agitan el cerebro. La agrupación de ritmo y melodía tiende un puente entre el cerebelo (el control motriz, el pequeño cerebro primitivo) y el córtex central (la parte más evolucionada y más humana del cerebro). Así es como el *Bolero* de Ravel, *Koko* de Charlie Parker o *Honky Tonk Women* de los Rolling Stones nos inspiran y nos conmueven, tanto metafórica como físicamente, con exquisitas uniones de compás y espacio melódico. Por eso el rock, el heavy metal y el hip-hop son los géneros musicales más populares del mundo, y lo han sido durante los últimos veinte años".[1] En efecto, una de las innovaciones más sobresalientes de las nuevas hornadas de músicos de jazz tiene en cuenta las novedades rítmicas de géneros colindantes y contemporáneos al surgimiento de los últimos jazzmen, quienes incorporan sin apenas calzador cuanto les llega a sus oídos. Ha pasado así con la renovación del libro de standards y continúa ocurriendo con la atracción por otros tantos estilos musicales globalizados, del trip-hop al electrofunk.



A menudo la complejidad requiere una explicación simple (casi siempre es lo más difícil). No son pocos los articulistas que, frecuentando el fenómeno de los nuevos estilos musicales, caen en la consideración de los juicios que los guardianes del purismo podrían esgrimir sobre la nula comprensión cabal del género. Levitin vuelve a ser transparente cuando propone que "cada género musical tiene su propia serie de reglas y su propia forma. Cuanto más escuchamos, más se instalan esas normas en la memoria. No estar familiarizado con la estructura puede conducir a frustración o a una simple falta de aprecio. Conocer un género o un estilo es tener en realidad una categoría edificada a su alrededor y ser capaz de categorizar nuevas canciones como miembros o no de esa categoría… y en algunos casos como miembros "parciales" o "imprecisos" de ella, miembros sometidos a ciertas excepciones (…). El ritmo y las pautas rítmicas influyen en nuestra capacidad para apreciar una composición o un género musical determinado".[2] Las quejas de muchos padres respecto a la música que escuchan sus hijos vienen, precisamente, de esa falta de familiaridad con las estructuras novedosas. Eso también vale para diferenciar las capacidades de cualquier crítico hacia el objeto de su análisis. Ahora bien, si el crítico es honesto y tiene un mínimo de autoconocimiento, sabrá distinguir dónde empieza su incapacidad personal de las incapacidades de la música que motiva su atención. Todos sabemos que las cosas nobles requieren detenimiento para ser apreciadas, piden tiempo, paciencia y fe. A estas alturas, muchos de los musicólogos o simples aficionados son conscientes de que en ese esfuerzo se cifran muchas de las sorpresas y alegrías que deparan las nuevas músicas. Ocurrió con Charlie Parker, otro tanto pasó con Ornette Coleman, por no hablar del Miles Davis eléctrico, o del Zorn más ecléctico, cuando sus propuestas fueron saludadas como aberraciones sin fundamento, flores de un día, cuando no de auténticas majaderías que pervertían las esencias de un género, el jazz, que es todo menos homogéneo. Si de algo pudiera presumir esta música secular es de su condición mestiza y engullidora.

Pero no todo lo que ronda a estas nuevas formas de apresar la música vale la pena que sea consignado como partes sustanciales del nuevo jazz. Es cierto que existe una *posse* común y una corriente de sensibilidad próxima, pero eso no quiere decir que el hecho de compartir elementos comunes persiga resultados parecidos. Quiere decirse que cuando un grupo de jazz se apropia de usos ajenos para sus intereses y los hace propios no siempre el resultado se acerca a la fuente inicial, ni tampoco forma parte del corpus musical del estilo o género del que parte. Esto es, no porque un grupo de jazz utilice un giradiscos está haciendo ▶

Institut Valencià de Cultura

jazz-rap, ni porque altere ciertos ritmos de un modo imaginativo, ni mucho menos porque incorpore los efluvios vocales del rapero de turno, ni ya puestos porque haga uso y abuso del *sampler* puede hablarse de jazz-rap (de hecho, cuando muchos análisis hablan del término se refieren a un estilo dentro de las músicas hip-hop en las que el jazz se interna con muestreos o invitaciones instrumentales de jazzmen despiertos y abiertos a la innovación). Nadie dice que sea fácil fijar los límites de uno y otro género, pero trataremos de aproximar líneas de actuación que eviten malentendidos o descalabros, o de haberlos que se muestren reblandecidos como esas bolas antiestrés que se acomodan a la presión y luego vuelven a recrear sus contornos.

Keith Elam "Guru"

EL SEÑORÍO DEL

Brian Eno habla de la repetición como una forma de cambio, "incluso el hip-hop, la forma de pop dominante del fin de siglo, no fue inmune al virus minimalista", como recuerda a su vez Alex Ross. Así se explica que, "al carecer de instrumentos propios, los raperos de los barrios más depauperados de las ciudades estadounidenses fabricaban piezas reproduciendo fragmentos en tocadiscos, situándose así ellos mismos dentro de un largo linaje que se remonta, a través de *Imaginary Landscape No. 1* de Cage, a los conciertos con fonógrafos de Wolpe y Hindemith en el Berlín prenazi. Cuando la tecnología pasó a ser más sofisticada -continua Ross-, las piezas se hicieron monstruosamente densas: *Welcome to the Terrordome* (*Bienvenidos a la Casa del Terror*), de Public Enemy, es la *Consagración de la primavera* de la América negra. El hip-hop se basa en la voz que habla, pero, como demostraron Janácek, Partch y Reich en diferentes momentos, la voz que habla alberga música en su interior. En el himno antimaterialista de Missy Elliott y Timbaland *Wake up* (*Despertad*) se oye a un predicador o a un político gritando airadamente: "Wake Up! Wake Up!" Luego se extrae de las diferentes alturas de la voz una ultramínima melodía de tres notas. Esto es extraordinariamente parecido a *Different Trains* de Reich. Desde Wagner, un compositor clásico no ha ejercido semejante fascinación sobre el mundo exterior, supiéralo o no el mundo exterior".[3] Si algo queda claro en las nuevas generaciones de músicos es que han asimilado con naturalidad los discursos aledaños a sus propios géneros. En cuanto a quienes escuchan rap con detenimiento, acaban aprendiendo que "la voz que habla alberga música en su interior".

En un jugoso artículo, el colaborador de *jazz.com* Jared Pauley se preguntaba hace un tiempo si el jazz y el hip-hop podían realmente mezclarse, y dotaba al jazz de las características de un camaleón.[4] Más bien debería hablarse de entomología, puesto que lo que le ocurre a ese organismo musical es que fagocita cuanto tiene a su alrededor y muta siendo otro a pesar de mantener su esencia: no es un saurio que se camufla, es un insecto que se transforma en otra cosa a partir de una metamorfosis constante. Los dilemas surgen cuando quienes deben analizar uno de los resultados finales de la mutación no recuerdan la procedencia del nuevo objeto de estudio; algo así como querer analizar el cuerpo longilíneo y ablandado de una mariposa sin saber que antes fue una vulgar oruga. Pauley pasaba revista a las líneas de contacto entre el jazz y las músicas hip-hop, recordando que ambos campos contienen elementos de improvisación: el *freestyling* (o fraseo súbito) y el *DJing* (las técnicas musicales que utilizan el giradiscos como instrumento) son al hip-hop lo que los intercambios de improvisación son al jazz. Que cambie el paradigma no significa que se diluya el género, tan sólo que se transforma, evoluciona y se metamorfosea en algunas fases más allá que la simple secuencia huevo-oruga-crisálida-mariposa. Así, la no comprensión del nuevo paso evolutivo es sólo eso, incomprensión por parte de quien se desorienta con tanta mezcolanza. No debiera hablarse de juventud y sí de espíritus vivaces, que son quienes se muestran más perspicaces a la hora de cuestionar las innovaciones del género.

Dejemos claro entonces que lo que sigue no podrá tener en cuenta cuántos grupos han usado el jazz para propósitos compositivos o inspiradores. Quedan fuera de este análisis piezas del calibre de *Words I Manifest,* primer single de Gang Starr (con Guru y DJ Premier al mando, sampleando la versión *Night in Tunisia* por Charlie Parker en 1952), así como *Talkin' all that Jazz,* de los Stetsasonic, que sampleaba a Lonnie Liston-Smith, o toda la *posse* de Natives Tongues (De La Soul, A Tribe Called Quest y Jungle Brothers como más destacados representantes de la efervescencia rapera que bebía directamente de fuentes jazzísticas). Eso ocurría a finales de la década de los años ochenta; hoy, todos esos grupos se han disuelto, no así su legado, que continúa fresco y altivo, extendiendo sus

Institut Valencià de Cultura

tentáculos a las nuevas generaciones de músicos, no exclusivamente del ámbito hip-hop. En cualquier caso, no sería mala idea recurrir a todos esos grupos que se han nutrido durante años del jazz para ofrecer una radiografía de las fuentes predilectas de tantos y tantos esfuerzos de trasvase sónico. Pienso ahora en los trabajos de Outkast, Dream Warriors, Dj Shadow, Del Tha Funkeé Homosapien, The Creators, Dilated Peoples, Brand Nubian, Funkdoobiest, Common, Blackalicious, The Roots, Jeru The Damaja, Afu-Ra, Bahamadia y otros tantos.

Public Enemy

Las dos perspectivas con las que acometer el análisis del fenómeno evolutivo de esta nueva forma de entender lo jazzístico tienen en cuenta, a la fuerza, la fuerte conexión generacional que aúna a tantos músicos contemporáneos. La primera de ellas habrá de consignar todas aquellas propuestas en las que el jazz entronque con el hip-hop a partir de la inclusión de voces que rapeen como si de un instrumento más de improvisación se tratara; la segunda perspectiva deberá considerar cuantas apropiaciones del mundo del hip-hop se hagan desde los aledaños del jazz, aun cuando todavía no existía la cultura hip-hop propiamente dicha. En 1960, Max Roach y Abbey Lincoln grababan *We Insist! Freedom Now Suite,* en la que conjugaban la reflexión social de línea afrocentrista con la urgencia de la denuncia enfebrecida. Más tarde llegaron The Last Poets con *This Is Madness* (1971), The Watts Prophets o Gil Scott-Heron con su *Pieces of a Man* (1971), socorrido por el bajo hipnótico de Ron Carter, los vientos de Hubert Laws y la producción de Bob Thiele para Flying Dutchman. De ahí salieron las seminales *The Revolution Will not Be Televised* (fuente de *Televisión, the Drug of the Nation* de los Disposables Heroes of Hiphoprisy y Charlie Hunter, 1992) y *Lady Day and John Coltrane* (luego versionada entre otros por Courtney Pine, 2000) que tanto ofreció al movimiento "spoken-word"como al rapeo avanzado. Un par de años más tarde, en 1973, DJ Kool Herc calcó desde el South Bronx los procedimientos jamaicanos del doble giradiscos -ampliando así el minutaje de los temas y las consiguientes posibilidades de mezcla y reelaboración, añadiendo de paso el recitado *toasting* de la isla caribeña. Fue una labor de resultados duplicados, puesto que en una misma tacada apareció el DJ y el *emcee* o "maestro de ceremonias". La improvisación se convirtió entonces en el territorio de desarrollo para esas dos piezas clave del movimiento hip-hop. Pasó el tiempo y el maridaje entre ambos géneros fraguó en proyectos sólidos y trascendentes: llegó 1983, y con él *Rockit,* la pieza galáctica de Herbie Hancock secundado por Dj Grand Mixer D.ST a los platos. Lo que siguió ya es historia.

En 1988 muchos de los grupos emergentes de rap empezaban a dejar piezas maestras como legado a la posteridad. En el ínterin surge el M-Base Collective, que sienta las bases -valga la redundancia- de una aproximación ennegrecida y electrofunkificada a la improvisación jazzística desde la Gran Manzana. También son los años de eclosión del fenómeno acid-jazz, con el éxtasis como motor dopamínico y un acelerado Gilles Peterson haciendo estragos, tanto en las pistas de baile londinenses como en los establecimientos discográficos de medio mundo, al reflotar el soul-jazz de Prestige con gran éxito (1988-1989, 4 vol.).

Con la llegada de la nueva década, el movimiento hip-hop entronca con otros géneros musicales de gran aceptación, ya sea en los aledaños del metal como en la música electrónica. De Red Hot Chilli Peppers (rap-metal) a Massive Attack (trip-hop), sin olvidar las cadencias rítmicas de Roni Size-Reprazent o el visionario Goldie (drum'n'bass). Los noventa son también los años de consolidación de la cultura hip-hop. El director de cine Spike Lee le da carta de naturaleza desde las entrañas de *Do the Right Thing,* pero sobre todo desde *Mo' Better Blues* (1990), escenario propicio para que haga su aparición la consabida "Jazz Thing", con el quinteto de Branford Marsalis al completo -Kirkland, Hurst, Blanchard, Watts- y ese par de joyas como verdaderos artífices del milagro que son Guru y DJ Premier (la revista *Vibe,* fundada por Quincy Jones propone en estos días un concurso *online* para dilucidar si es Dj Premier el mejor productor de hip-hop de todos los tiempos, o si los honores los merece Dr. Dre: de nuevo vuelve a la carga la dicotomía Este vs. Oeste, Hot vs. Cool, Notorious B.I.G vs. Tupac Shakur, y así *ad nauseam*). Téngase en cuenta un año atrás de esa fecha, Branford Marsalis tocaba el Olimpo con su *Trio Jeepy,* un listón que todavía no ha sido superado en su carrera. Tras el primer contacto con Guru y DJ Premier, el saxofonista volve- ▶

Institut Valencià de Cultura

DEL JAZZ-RAP

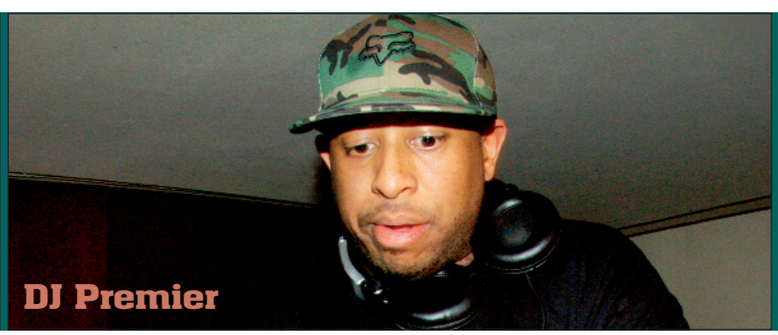
ría a acercarse en múltiples formas al terreno del jazz-rap, bien participando en el primer volumen de la serie *Jazzmatazz* (1993), bien lanzándose a la conquista del gueto con su *Buckshot LeFonque* (en la nómina nombres como la pareja de Gang Starr o Roy Hargrove, entre otras bizarras personalidades convidadas). Todavía en los albores de esa década decisiva para la consolidación del nuevo estilo pueden rastrearse alguna que otra colaboración, como lo demuestra la línea de bajo de Ron Carter en *Verses from the Abstract* de *A Tribe Called Quest.*

En este orden de cosas, las *majors,* reflotadas en la época a rebufo de las nuevas oportunidades de mercado, avivaron el fuego del jazz-rap con proyectos de gran calado mediático. Es el caso de Blue Note, exponente del hard bop que bien supieron potenciar desde álbumes como *US3. Hand on the Torch* (1993), donde Mel Simpson y Geoff Wilkinson expoliaban la discoteca del sello azul para regocijo de las nuevas hordas de aficionados con el consentimiento del presidente Bruce Lundvall y el resultado de convertir *Cantaloop (Flip Fantasia)* en el primer disco de oro de la discográfica. Un año más tarde, Impulse! juega la baza de la ONG Red Hot+ y patrocina un nuevo disco para la serie (que ha contado posteriormente con monográficos dedicados a la bossa, a Cole Porter o a Duke Ellington). A tal fin, *Stolen Moments. Red Hot + Cool* (1994) se vertebra en dos partes complementarias: por un lado la interrelación entre la vanguardia del rap y del jazz de orientación espiritual (de Guru a MC Solaar, de Lester Bowie a Joshua Redman); por el otro, un disco extra con sendas versiones de *A Love Supreme* de Coltrane, la primera puesta en pie por Branford Marsalis y la segunda por Alice Coltrane; cierra el *bonus* una remezcla trip-hop del *The Creator Has a Master Plan* de un Pharoah Sanders cuya esfinge también sirve de portada al volumen. La pregunta que se contiene en los créditos del disco viene de la orilla opuesta: ¿Qué puede ofrecerle el jazz al hip-hop, además de ritmos refrescantes y simples obvios? Aquí, sin embargo, la cuestión que nos ocupa sería la contraria, ¿qué le ofrece el hip-hop al jazz? Mientras, el grupo Galliano, surgido en la explosión acid que condensa el sello Talkin Loud de Gilles Peterson cuestionaba las mismas fuentes de las que bebía su propuesta en *Jazz?*, de *A Joyful Noise unto the Creator* (1992). Ese mismo año Easy Mo Bee destrozaba el legado de Miles Davis al editar las tomas que darían lugar al fallido *Doo-bop* (1992) del por entonces recién fallecido trompetista. Convéngase que ese productor no fue la mejor elección para ordenar el esperanzador encuentro entre Miles Davis y el rap. Las ramplonas letras rimadas y la escasa soltura en el *flow* de los raperos seleccionados hubieron de hacer retorcerse al visionario trompetista en su tumba. Blue Note, Impulse! y, cómo no, Verve (Remixed/Unmixed) ya en el nuevo milenio pusieron sobre la pista a toda una legión de simpatizantes potenciales de los archivos musicales de estos grandes sellos reflotados (renovando embalajes y aumentando la resolución digital de los másters, convirtiéndose en productos selectos en una abusiva operación de mercadotecnia con vistas a generar expectación y fidelidad).

EL RITMO DE LA NUEVA ERA

De nuevo el asunto estaba en el ritmo. Si *Epistrophy* creaba un efecto disuasorio por lo armónico en los oyentes alejados de los parámetros del bebop, generando con ello un problema más mental que físico en los no iniciados, hoy el polo vira al territorio opuesto. Cuando el neófito se acerca a la lectura del *Isn't She Lovely* a manos del cuarteto de Jacky Terrasson lo que aprecia es un cambio eminentemente físico en la rítmica del consabido tema de Stevie Wonder. La culpa la tiene Eric Harland, que acelera el *tempo* y las permutas percusivas de su batería al modo de las aceleraciones que identifican a grupos de club como Roni Size o Goldie. Desde una zona más marcada y regular en cuanto al uso de la batería, Donald Harrison acomete un ejercicio de "free style", haciendo uso de su saxo a modo de improvisado fraseo rapero. El estilo metronímico está influido por la batería de Amir ?uestlove Thompson, el baterista de The Roots, el más grande grupo de rap orgánico que ha dado el hip-hop. Thompson es, precisamente, uno de los componentes del trío que llevó a cabo *The Philadelphia Experiment* (los otro dos fueron Uri Caine y Christian McBride, con la inestimable ayuda de Pat Martino, 2001).

Digable Planets


DJ Premier

EL SEÑORÍO

Institut Valencià de Cultura

Cuando se habla de novedades dentro del nuevo ámbito estilístico de las músicas contemporáneas no iría mal recordar palabras como las de Laurent de Wilde. "Se sabe que la mayoría de temas bebop -escribe de Wilde en *Monk*- parten de una paráfrasis de temas ya existentes: en base a una trama armónica de las canciones en boga de la época, los boppers, más que componer, *pirateaban.* Como respuesta a una industria floreciente del music hall cuyo éxito se debía totalmente a la música negra y cuyos sustanciales beneficios acababan en los bolsillos de los blancos, Dizzy y sus seguidores no hacían más que retomar aquello que les correspondía. De hecho, se sabe perfectamente que ninguna de las composiciones de Charlie Parker (…), excepto tal vez *Confirmation,* contiene ni una sola progresión de acordes original. Bajo la batuta de *Bird* y *Diz,* se ponía en orden un sistema de sustitución de acordes que, al tiempo que enriquecía las bases iniciales, facilitaba cualquier tipo de desviación melódica cuya fluida extrañeza hacía estallar las convenciones de la improvisación".[5] Se trataba de una técnica de sampleado *avant la lettre,* como resulta fácil apreciar. Tampoco la remezcla debiera erigirse paradigma del estilo, puesto que el precedente que sienta Teo Macero en el estudio junto a Miles Davis a finales de los sesenta (*In a Silent Way,* etc.) marca una cumbre de difícil traspaso (Bill Laswell recreó en *Panthalassa: The Music of Miles Davis 1969-1974* esos años decisivos, volumen que se acompañaba con la versión remezclada por *djs* profesionales. El último esfuerzo de remezcla milesiana ha llegado en 2009 de la mano de The Apple Juice Kid).

Ambos conceptos -la remezcla y el disc-jockey- han sido abordados en buena medida en un suculento artículo de Eduardo Hojman [6], donde se habla del vanguardismo silencioso de John Cage, la *musique concrète,* los avances técnicos de Afrika Bambaataa o el posmodernismo turntablista de DJ Spooky.

Como pone de relieve el último disco de Arve Henriksen, *Cartography* (ECM, 2008), el uso de programación y *sampler* no desemboca necesariamente en el jazz-rap, ni tampoco el *Root Down* de los Beastie Boys (con un generoso *loop* de Jimmy Smith) decanta la balanza hacia el territorio jazzístico. Por no hablar ya del *So Flute* de los *chilloutistas* St. Germain (¿es tango Gotan Project?: la cosa se complica por momentos). Desde luego, que la intención del músico y su territorio natural sea el jazz hace que deba ser catalogada su propuesta dentro de las coordenadas que le son propias. Si no, qué otra diferencia existiría entre X-Clan con Christian Scott en *Prison* (2007) y Christian Scott con Brother J en *Anthem* (2007). Para colmo luego llega Håkon Kornstad y su propuesta free-dance Wibutee a decir que *First there Was Jazz.* Para colmo, en escena aparecen "hombres de dos mundos" (como diría Chico Hamilton) que rompen cualquier barrera conocida entre estos dos territorios en liza: Madlib, DJ Spooky y El-P. De Madlib es conocida su oblicuidad a la hora de ofrecer sus servicios de remezclas, producción y numerosos proyectos paralelos con su nombre o con sus Invasion. En *Shades of Blue* (2003) revisa el legado de Blue Note y lo reversiona con músicos reales, no únicamente con remezclas. Acaba de producir a los Young Jazz Rebels con *Slave Riot* (2010) y ha hecho historia con sus trabajos como Quasimoto (*Jazz Cats, Pt. 1*) y Madvillain. De DJ Spooky ya se ha hablado mucho, y no siempre para bien. Tiene en su haber un sinfín de buceos en los catálogos y archivos de discográficas tan alejadas una de otras como Thirsty Ear o Sub Rosa, amén de centenares de trabajos en los clubes más selectos y en los festivales más heterogéneos. Su alianza con Matthew Shipp (junto a William Parker, Joe McPhee y Guillermo Brown) ha dado una pieza maestra llamada *Optometry* (2002), donde también participan los inclasificables raperos de Anti-Pop Consortium. Con estos últimos tiene el pianista Shipp otro *tour de force* menos osado, titulado significativamente *Matthew Shipp vs. Anti-Pop Consortium* (2003). En cuanto a El-P, no por ser el último en llegar es el menos importante. Tras alzarse en 2002 con el reconocimiento unánime de la crítica gracias a esa locura abisal que es *Fantastic Damage*, a El-P se le encomienda el trabajo de estudio de los fieles de Shipp en sus Blue Series Continuum. Lo que salió de aquellas sesiones roza lo sublime, a pesar de que siguió un circuito de distribución alejado del mainstream. Quienes lo hayan escuchado saben de lo que hablo. Tan sólo habrá que recordar que se muestra alumno aventajado de Teo Macero, no sin olvidar que esa extraordinaria labor de *cut'n'paste* (yo me lo guiso, yo me lo como) no tendría mucho sentido sin las aportaciones musicales de Roy Campbell, William Parker, Steve Swell, Guillermo Brown y el propio Shipp. ▶

Institut Valencià de Cultura

DEL JAZZ-RAP EL SEÑORÍO

En cuanto a jazz-rap de sello indudable, ahí está Jason Moran con su versión del *Planet Rock* de Afrika Bambaataa, la relectura llevada a cabo por Avishai Cohen del *The Watcher* de Dr. Dre. Las revisiones del *So Far to Go* de J Dilla por Marc Ayza o el *Africa* de D'Angelo por Raynald Colom. En esa línea jamboreeana también se encuentra Llibert Fortuny Electric Quintet y sus *WTF Jam Sessions,* o el desaparecido Angá con *Freeform* o la celebrada versión de *A Love Supreme* en su puesta de largo en solitario. Todavía en Europa, Bugge Wesseltoft ha renovado los contornos del jazz con aportaciones desde la escena de baile y el universo hip-hop, bien con sus proyectos propios, bien asociándose a *djs* como Laurent Garnier (escúchese su *Barbituric Blues* para más señas). Pero si hablamos de grandes esfuerzos aglitunadores del viejo continente no podrá quedar fuera una figura como Courtney Pine. Alejado ya de la estela familiar de los Marsalis, Pine reorganizó su pasión con vistas a ofrecer una nueva lectura personal de la modernidad jazzística. Con Geri Allen, Charnette Moffett, Ronnie Burrage, Eddie Henderson, Cassandra Wilson, Mark Whitfield y -sobre todo- el campeón mundial de giradiscos DJ Pogo, Pine consigue con *Modern Day Jazz Stories* (1996) un temprano hito que fue escasamente reconocido en su momento. Cosas de jóvenes, como también le ocurriera a esa joya de la corona que es el ya mencionado *Buckshot LeFonque* de Branford Marsalis. Parecía que el testigo lo iba a recoger el inglés Soweto Kinch con *Conversations with the Unseen* (2003), pero de momento se ha quedado a las puertas (no ayuda mucho el que las arcas de los festivales tradicionales sigan llenándolas los aficionados con alto poder adquisitivo, no niñatos con mentes abiertas y bolsillos vacíos en quienes no piensan los programadores, faltaría más). Europa todavía ha ido ofreciendo buenas muestras del estilo, aunque no de un modo continuado. Prueba de ello es el *Free Stylin'* de Erik Trufaz o el *Season for Change* (con Guru) de un diluido Ronny Jordan que iba para nuevo Grant Green y se ha quedado empantanado en tierra de nadie y bastante desorientado. Para los anales queda la línea de bajo de Ron Carter en *Un Enge en Danger* del francés MC Solaar.

DJ Spooky

El-P

BIENVENIDOS A LA JUNGLA

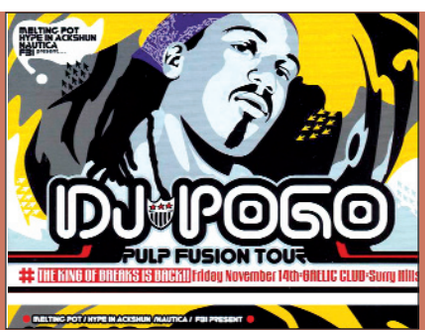
El sol sale por el Este, pero se pone por el Oeste. En la otra costa atlántica ya hacía tiempo que se había iniciado la revolución. Meter Shapiro hace retroceder la línea vital de las estrategias hip-hoperas al *Heebie Jeebies* que lanzara Louis Armstrong en 1925. Tal vez sea ir demasiado lejos, pero no cabe duda de que el territorio estaba suficientemente abonado para que enraizara como lo hizo un tema como *Rapper's Delight* de Sugarhill Gang (1979). Esa atmósfera reivindicativo-festiva será el humus nutriente que dejará crecer con fuerza inusitada las carreras de Dj Logic y DJ Olive. Los trabajos de ambos conectan directamente con la escena *downtown* neoyorquina, aunque el primero se suele asociar más con *fellas* de la talla de John Medeski y asociados, mientras que el segundo se aproxima más a la línea de acción de Dave Douglas y sus proyectos itinerantes. Como botón de muestra puede pincharse el *Miles Away* de Logia (con Graham Haynes en la trompeta y Vernon Reid a las guitarras). Precisamente, DJ Logic está presente en el festival danzón de Karl Denson con su entregada *Dance Lesson # 2* (2001), aunque se apuntan a la fiesta Charlie Hunter, Leon Spencer Jr., Melvin Sparks o Chris Wood (última sigla de los MM&W). Igualmente tiene un lugar destacado en el tríptico que Christian McBride grabó en directo en el Tonic (2005). *Groove* puro, sin concesiones, reactualizando el legado soul-jazz sesentero. En cuanto a DJ Olive, tanto se le puede escuchar en los proyectos heterodoxos de Uri Caine, como en el *Freak in* de Douglas (2003). Si de trompetistas se trata, tras el *Duke Booty* de Miles Davis llegaron a escena Roy Hargrove y su RH Factor. Hargrove tenía un lugar destacado en *Buckshot LeFonque* de Marsalis, pero luego fue reemplazado por Russell Gunn. A este último también le alcanzó la onda expansiva de los raperos deleitosos y confeccionó bajo la batuta de Yves Beauvais el interesante *Ethnomusicology, Vol. 1* (1999). Por su parte, el heredero natural de Miles, Wallace Roney hacía lo propio con su *Mystikal* (escúchese a este respecto *Nice Town,* 2005).

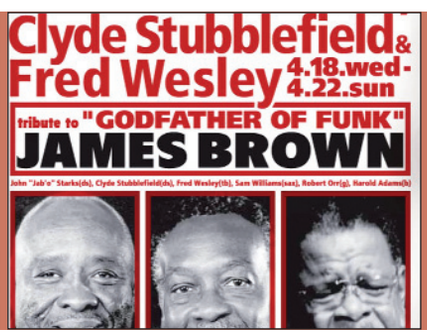
Dos años atrás, en 2003, Nicholas Payton, otro gran trompetista sin proyecto definido ofrecía al respetable un *Stinkie Twinkie* del electrificado *Sonic Trance,* todos ellos con DJ de por medio y gestos al más puro estilo *gangsta.* El asunto salpica incluso al mismísimo Charlie Parker: en 2003 Savoy Jazz produjo un proyecto de remezclas del Rey de reyes bajo el título *Bird up,* con arreglos y colaboraciones de X-ecutioners, RZA, NdegéOcello, Dan the Automator, Ravi Coltrane, Hubert Laws, El-P, el Kronos Quartet o Rob Swift. Pero si

Institut Valencià de Cultura

alguien tomó buena nota de las enseñanzas de los nuevos creadores sónicos fue el siempre aventajado Herbie Hancock. Si con *Future Shock* (1983) sentó las bases de la aproximación jazzística al nuevo género, en *Dis Is Da Drum* (1994) y, sobre todo, en *Future 2 Future* (2001), el pianista antologa sus logros precedentes en el tema *This is Rob Swift,* a modo de decálogo de lo que debiera ser la hibridación entre ambos géneros: drum set, dj, rap, sampleados e improvisación en una mezcla perfecta.

Si el M-Base de Steve Coleman reordenó algunas ideas alrededor de los ritmos ochenteros, el altista Greg Osby hizo algo semejante en la siguiente década, al tiempo que pasaba a ser un nuevo Duke Pearson para la renovada Blue Note. A los primeros ejercicios de estilo siguió *Black Book* (1995) y la historia del género volvió a dar un vuelco. El reflotado sello Impulse! fichó a Teodross Avery, quien se asoció a The Roots en el ilustrativo *My Generation* (1995), aunque incorporando el rap siempre a modo de tanteo, como representación de otra forma de hacer las cosas, nunca como proyecto autónomo y global (los miedos al encasillamientos, tal vez). Agavillados a ellos se encuentran el *Nu Blaxploitation* del inquieto Don Byron y la Brass Fantasy de Lester Bowie, el clarinetista jugando al *spoker-*





word y el trompetista atacando una versión de *Notorious Thugs* (ambos de 1998). Llegado el nuevo milenio, Charlie Hunter, con los recursos aprendidos en sus proyectos hip-hoperos paralelos, inaugura 2001 con *Songs from the Analog Playground* y *Mos Def* en labores de recitado, los mismos que usará en tantas y tantas ocasiones para otros tantas celebraciones en formato *free style.* Si de recitados híbridos se trata, no habrá que echar en saco roto la colaboración entre Vijay Iyer y Mike Ladd desde su experimento conjunto *In what Languaje?* (2003). Si el pianismo de Vijay se deja mecer por los nuevos ritmos, Robert Glasper celebra un abencerraje estilístico en *J Dillalude* (2007) y en la segunda cara de *Doble Booked* (2009), desde la misma casa matriz que acoge la revolución callada de Jason Moran. Las últimas aportaciones salen de la vía funkificada de Jacques Schwarz-Bart y su *Rise Above* (2010). El antillano, familiarizado con los modos del *Nu Soul* de D'Angelo y los *groovismos* de Roy Hargrove, vertebra un proyecto de años alrededor de las cajas de ritmos, el recitado y la sensualidad de alto voltaje de su mujer, la cantante Stephanie McKay. En cuanto al *vocalese,* el nuevo scat, los standards revisitados o el jazz vocal, ahí quedan para el aficionado curioso el *I Got Rhythm* con Lena Horne y Q-Tip, las aportaciones remezcladas de las series antológicas de Verve Remixed o Blue Note Trip. Para acabar de removerlo todo, nos llega esa bestia hiperactiva de Jaime Cullum y se descuelga con un sampler (con mucha vida recorrida como *loop*) de Sir Roland Hanna en el *Get Your Way* de *Catching Tales* (2005).

Llegados a este punto, sólo habrá que reproducir el juicio de Ted Gioia que cierra su pequeño tratado jazzístico. Escribe allí que "quedan signos esperanzadores de que no se han consumido todas las posibilidades de esta emocionante música. Las diversas 'fusiones' del jazz y las técnicas de improvisación con géneros musicales de estilo como lo étnico o lo popular, entre otros, están todavía en su infancia (…). De ahí que el jazz, después de una explosión de cien años, pueda todavía ser alabado -en palabras de Witney Balliet- como el sonido de la sorpresa. Cualquier historia de él es, por tanto, siempre una obra en progreso".[7] De momento, la cosa continúa a vueltas con el ritmo, recorriendo la dilatada senda que va de la batería de Clyde Stubblefield en *Funky Drummer* de James Brown a la de Bernard Purdie en *How We Get Along* de los Jurassic-5. Recuerden: *One, Two, One, Two…Check It out!*

NOTAS

[1] Daniel J. Levitin, *Tu cerebro y la música. Estudio científico de una obsesión humana,* RBA, Barcelona, 2009, pág. 280.

[2] Ibid. págs. 254-255.

[3] Alex Ross, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música,* Seix Barral, Barcelona, 2009, pág. 628.

[4] http://www.jazz.com/jazz-blog/2008/8/26/jazz-and-hip-hop-one (26 de agosto de 2008).

[5] Laurent de Wilde, *Monk,* Alba, Barcelona, 2007, págs. 30-31.

[6] Eduardo Hojman, *Disc-jockeys dentro y fuera del jazz* (http://barcelona-jazzbar.blogspot.com/2007/03/ disc-jockeys-dentro-y-fuera-del-jazz.html).

[7] Ted Gioia, *Historia del jazz,* Turner/Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2002, pág. 528.

Institut Valencià de Cultura