

La música negra pasó por un período de diversificación en las décadas de 1950 y 1960. El gospel resurgía, el rhythm and blues brotó como fusión del blues urbano y el estilo swing del jazz. El hard bop se instalaba en los barrios negros y se convertía en el idioma musical de sus gentes mientras los músicos de unos estilos y otros se saludaban en las emisoras de radio y en las máquinas de discos de los bares. El siguiente texto es la primera parte de un capítulo (The Hard Bop Scene) del libro *Hard Bop: Jazz and Black Music 1955-1965*, escrito por Rosenthal, que Oxford University Press editará próximamente en Estados Unidos



Hard bop en el ghetto

David H. Rosenthal

Los críticos suponen, por lo general, que el jazz dejó de ser una *música popular* con la llegada del bebop mediada la década de los años 40. Esta suposición es en parte verdadera pero necesita matizarse. El jazz, como el blues, permaneció económicamente viable en los barrios negros hasta que fue expulsado de allí por la música pop de finales de los años 60. Que el jazz (con la excepción del estilo cool interpretado por Stan Getz, Gerry Mulligan, etc...) tuviera principalmente una audiencia negra es algo que confirma Joe Fields, actualmente en Muse Records y anteriormente trabajando para Prestige y Columbia: "Nuestros discos se vendían a algunos universitarios blancos pero nuestras ventas a los negros (en Prestige) resultaban espectaculares, no sólo con respecto al material de órgano y tenor sino también lo relacionado con el hard bop. Por esa razón lo que vendimos en Boston no fue nada comparado con lo vendido en Chicago, St. Louis, Cleveland ... Las ventas en Los Angeles fueron mucho mejores que en San Francisco".

Para comprender este mundo hay que comprender también el porqué, aunque el jazz disfrutaba actualmente de uno de sus períodos de mayor popularidad entre los blancos, la entrada de jóvenes talentos negros en la música se ha reducido a un pequeño grupo. Desde 1945 hasta 1965 el jazz atrajo a los jóvenes músicos mejor dotados del ghetto. A finales de la década de los 50 y principios de los 60, el hard bop era el idioma básico en los barrios donde vivían esos jóvenes. Menos intelectual y menos deslumbrante técnicamente que el anterior bebop, el hard bop fue también más abierto a la tradición popular negra, especialmente al blues y al gospel. El hard bop era expresivo. A veces triste, a menudo atormentado pero siempre catártico; fue *bad* (siniestro y amenazante) en el mismo sentido que James Brown fue *bad*. En 1959, prácticamente cada edificio de apartamentos en áreas como Harlem o la zona sur de Chicago cobijó al menos a unos cuantos entendidos, serios entusiastas del jazz. Sus conocimientos históricos podían no ser anteriores a la llegada del bebop; sin embargo podían debatir elocuentemente los méritos respectivos de saxofonistas tenores como Harold Land y Booker Ervin o pianistas como Bobby Timmons y Kenny Drew. Esos entusiastas no tenían mayor educación formal que la que tenían sus vecinos, los cuales preferían a los Drifters o a Little Walter, pero la calidad de sus intereses era a menudo diferente. Tendían a ser aficionados más que oyentes casuales ya que entendían el jazz como *arte* (en el sentido occidental del término) y música de fondo para sus fiestas, y no exclusivamente como lo segundo.

Los bares, por supuesto, fueron puntos cruciales de difusión para el jazz, tanto en vivo como en las máquinas de discos. Fueron particularmente comunes en los ghettos —especialmente tras la aparición en escena de Jimmy Smith mediada la década de los años 50— los grupos de soul jazz liderados por Lou Donaldson, Willis "Gator Tail" Jackson, Eddie "Lockjaw" Davis, Brother Jack McDuff, Jimmy McGriff y Shirley Scott; además de pianistas como Ramsey Lewis, Gene Harris (de los Three Sounds), Red Garland y Les McCann. En clubes del medio oeste (Manhattan debajo de la calle 96 albergaba una subcultura más sofisticada y racialmente mixta en sus clubes) grupos de tal índole tocaban con tanta frecuencia como los grupos del jazz más *puro* liderados por músicos como Miles Davis, Art Blakey y Horace Silver. Muchos grupos estaban compuestos por músicos locales que jamás consiguieron reconocimiento nacional. Como sucede hoy en día con la salsa, en los años 50 el jazz era un buen medio de ganarse la vida y una malísima manera de hacerse rico. La concentración de sellos discográficos independientes en Nueva York (los más importantes eran Blue Note, Prestige, Riverside y Savoy) privó a los músicos de la oportunidad de conseguir una audición en cualquier otro lugar y actuó como un imán, arrastrándolos fuera de ciudades como Detroit y Filadelfia que carecían de industrias discográficas dignas de mención.

Un repaso a las listas de singles de jazz revela mucho sobre el gusto negro durante este período. Blue Note y Prestige pusieron en circulación aproximadamente 300 singles cada una, de 45 rpm, entre los años 1955 y 1970. Aunque ambas listas eran amplias estilísticamente, la tendencia se dirigía definitivamente hacia sonidos fáciles y/o sonido funky: en otras palabras, baladas y bailables. Blue Note se inclinó fuertemente hacia la música interpretada por los Three Sounds y por organistas como Big John Patton, Freddie Roach, Jimmy Smith y Baby Face Willette; guitarristas como Kenny Burrell y Grant Green; saxofonistas como Lou Donaldson, Ike Quebec y Stanley Turrentine; y trombonistas como Bennie Green. En segundo lugar había singles interpretados por "estrellas" del hard bop como Cannonball Adderley, Art Blakey, Horace Silver y Sonny Rollins. Músicos como Jackie McLean y el vibrafonista Bobby Hutcherson fueron representados menos generosamente (por ejemplo en el caso de McLean por "Greasy" del Lp *New Soil*, BST-84013; y en el caso de Hutcherson por "Ummh" del Lp *San Francisco*, BST-84362). Ambos, "Greasy" y "Ummh" son blues: el primero es un tipo de boogie-woogie modificado y el segundo un ritmo lento e insinuante apoyado con un golpeteo repetitivo como fondo. Todavía existían otros artistas, como Andrew Hill, que al ser juzgados a priori de demasiado cerebrales, por más funky que fueran a veces no consiguieron que su obra se pusiera a la venta en singles.

“

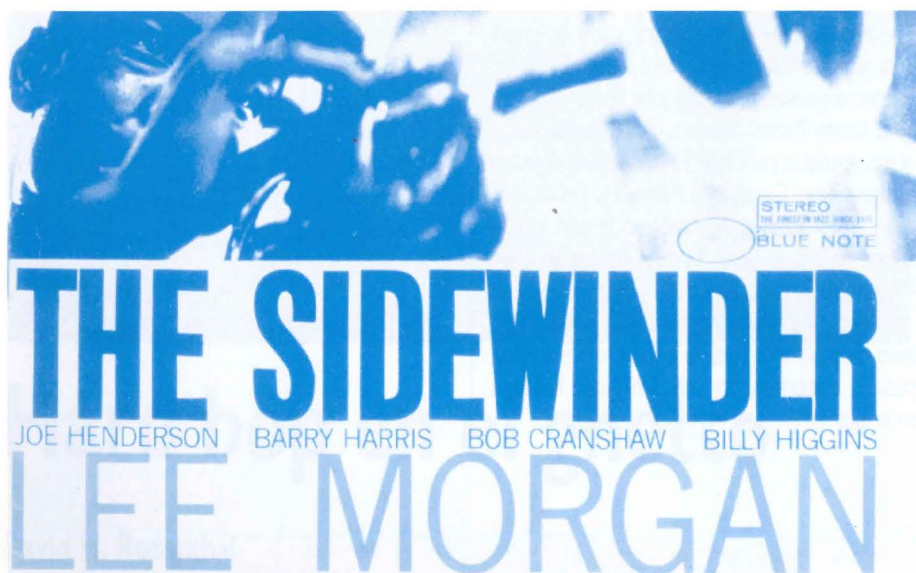
El hard bop era expresivo. A veces triste, a menudo atormentado pero siempre catártico; fue *bad* (siniestro y amenazante) en el mismo sentido que James Brown fue *bad*.

”

El catálogo Prestige nos cuenta la misma historia pero de una manera más extrema. Bob Weinstock, director de Prestige, no estaba comprometido con el jazz como una forma de arte como sí lo estaban Alfred Lion y Frank Woolff de Blue Note. El resultado fue que en lugar de dominar el catálogo Prestige, el soul jazz se hizo con las riendas del show casi al completo: los pianistas Red Garland y Bobby Timmons; organistas como Charles Earland, Richard "Groove" Holmes, Jack McDuff, Freddie Roach, Shirley Scott, Johnny "Hammond" Smith y Larry Young; los saxofonistas Gene Ammons, Arnett Cobb, "Lockjaw" Davis, Jimmy Forrest, Red Holloway, Gator Tail Jackson y Houston Person; y el guitarrista Kenny Burrell, más una modesta adición de Miles Davis, John Coltrane y otros como ellos. Sin embargo, considerando ambas listas, deberíamos tener en cuenta que músicos de soul jazz con la categoría de Gene Ammons, Kenny Burrell y Jimmy Smith eran destacados jazzmen sin más, y otros como Houston Person, "Lockjaw" Davis y Ike Quebec fueron muy buenos también sin lugar a dudas. Además, aunque para algunos músicos (como Gator Tail Jackson) el soul jazz era el único contexto en el cual se sentían cómodos, otros (como Larry Young) podían crear una música exigente y de gran sutileza (por ejemplo *Unity* en Blue Note). Una puntualización final: aunque casi todos los singles fuesen números bailables, prácticamente todos los músicos negros consideraban esta clase de canciones simplemente... como un elemento más de un repertorio variado.

Según Michael Cuscuna, indiscutiblemente la máxima autoridad sobre Blue Note a nivel mundial y actualmente a cargo del programa de reediciones de Capitol-EMI para Blue Note, el promedio de ventas de singles de la compañía era de unos 3.000 para máquinas de discos más otros 1.000 o 2.000 para las gentes que vivían en los barrios negros. Las máquinas de discos eran en los años 50 y 60 un medio de difusión casi tan importante como la radio. Joe Fields añade que los singles (algunos de ellos truncadas versiones de melodías lanzadas en su forma completa en Lp, como por ejemplo "Jive Samba" de Cannonball Adderley sacado a la luz por Riverside en 1963) fueron enviados a emisoras de radio negras. Como prácticamente todos los demás aspectos del negocio musical, incluyendo distribuidores, tiendas de discos y las propias compañías, la radio negra era por aquel entonces muy diferente de lo que es hoy en día. Las voces de los DJ's del jazz como Symphony Sid en Nueva York y Daddy-O Daylie en Chicago llenaron el aire de los ghettos de América. Los comentarios del crítico y músico Mark C. Gridley sobre sus primeros contactos con el jazz nos sugieren lo que se emitía en aquel período: "Cuando vivía en Detroit escuché hard bop más que ningún otro estilo. De hecho, a principios de los 60 había una emisora de radio en Detroit que casi no emitía otras cosa que no fuese hard bop. Organicé mi tiempo de escuela y mis horarios de trabajo para poder escuchar todo cuanto me fuese posible, y pronto caí en la cuenta de que podía distinguir los sonidos de Freddie Hubbard de los de Lee Morgan, los sonidos de Barry Harris de los de Tommy Flanagan, los del quinteto de Horace Silver del de los Jazz Messengers de Art Blakey, etc. Así aunque mis primeros álbumes de jazz habían sido reediciones de Duke Ellington, me identifiqué plenamente con el hard bop también. Finalmente logré desarrollar una calidad de tono con mi saxo tenor parecida a la de Joe Henderson".

¿Que tal se vendía el jazz entre los años 1950 y 1965?. No es una cuestión tan fácil de responder como en el caso de otros tipos de música negra porque las ventas de jazz tienden a acumularse a lo largo de décadas, no semanas. Así, *A Love Supreme* de John Coltrane, uno de los más populares Lps de jazz de todos los tiempos, con unas ventas estimadas en medio millón de ejemplares a lo largo de los últimos 20 años, no figura en las listas de *Billboard* que reflejan los 200 Lps de éxito cada semana entre los años 1945 y 1972. De igual forma no encontramos ninguna grabación de Miles Davis en las listas de *Billboard* antes



de 1962, aunque por el año 1960 Miles Davis ya poseía una casa en Manhattan, conducía un lujoso coche deportivo y vestía con diseños italianos. Sin embargo ambas listas de *Billboard* las de singles de R&B y las de Lps, merecen ser examinadas. En primer lugar nos encontramos con que los singles interpretados por músicos del swing, (por ejemplo "Smooth Sailing" de Ella Fitzgerald, "Rag Mop" de Lionel Hampton y "Castle Rock" de Johnny Hodges) disfrutaban de enérgicas ventas en el ghetto a principios de los años 50. Aún dando máxima flexibilidad al término, el jazz moderno está representado por dos únicos singles durante este período: las versiones vocales de King Pleasure del tema de James Moody "Moody's Mood for Love" y del "Red Top" de Gene Ammons. Además encontramos discos en la frontera entre el jazz y el R&B (lo que más tarde se llamaría soul jazz) como "Port of Rico" de Illinois Jacquet y "Night Train" de Jimmy Forrest.

Poquísimo jazz alcanzó las listas de R&B entre los años 1953 y 1960, cuando los singles de jazz volvieron a aparecer en ellas regularmente. Las razones son diversas pero una de ellas fue ciertamente que cuando el swing comenzó a sonar a anticuado para los negros y cuando el bebop —que nunca fue materia de éxito en las máquinas de discos— se agotó, la audiencia de los singles de jazz se desintegró. Mientras tanto, una nueva generación de músicos volvía a las raíces populares de la música negra. En consecuencia, hicieron que el jazz fuese más apetecible para los oyentes negros quienes en los primeros años de la década de los 60 respondieron comprando una ingente oleada de singles. Algunos de los más vendidos de este período fueron "African Waltz" de Cannonball Adderley, "Little Susie" de Ray Bryant, "Exodus" de Eddie Harris, "Misty" de Groove Holmes, "The In Crowd" de Ramsey Lewis, "Watermelon Man" en la versión de Gloria Lynne del tema de Herbie Hancock, la versión de Jimmy McGriff del tema de Ray Charles "I got a woman", "Midnight Special" de Jimmy Smith y "Save your love for me" de Nancy Wilson y Cannonball Adderley. En todos estos casos lo que se ve no es tanto una gran popularidad entre los aficionados del jazz sino ventas a los seguidores del R&B. Horace Silver por ejemplo —uno de los mayores vendedores de Lps de esta era— no está representado a pesar de sus numerosos singles en Blue Note. Sin embargo, fue Silver y otros prominentes hard boppers quienes dieron la atmósfera ideal para tales creadores de éxitos, devolviendo su calor al jazz, a los ritmos bailables y a emociones funky-butt de las que se habían apartado durante la era del bebop.

Las listas de los principales Lps en el *Billboard* (no específicamente R&B) incluyen también cierto volumen de jazz. Como cabría esperar predominaban el hard bop y el soul jazz, aunque encontramos más material para puristas que en las listas de R&B, reflejando (entre otras cosas) el hecho de que los entusiastas del jazz prefieren comprar Lps. Algunos discos de jazz que lograron colocarse entre los 200 principales durante los años 1960 y 1966 fueron el *Jazz Workshop Revisited* de Cannonball Adderley; *Bad Bossa Nova* de Gene Ammons; *The Tender Gender* de Kenny Burrell; *Blue Bash* interpretado por Burrell y Jimmy Smith; *Someday My Prince Will Come* y *Seven Steps to Heaven* de Miles Davis; *Alligator Boogaloo* de Lou Donaldson; *Soul Message* de Groove Holmes; *I'm Glad There is you* de Gloria Lynne; *Live!* de Jack McDuff; *Criss Cross* de Thelonious Monk; *The Sidewinder* de Lee Morgan; *Song for My Father* de Horace Silver; seis Lps de Jimmy Smith en Blue Note, de los cuales el que obtuvo más éxito fue *Back at the Chicken Shack*; y *Nancy Wilson* y *Cannonball Adderley*.

Tanto las listas de Lps como las listas de singles R&B reflejan una combinación de ventas semanales, difusión e influencia, en algunos casos, de las compañías anunciándose fuerte y regularmente en *Billboard*. En el caso de los sellos discográficos independientes de jazz esta presión se dejaba sentir negativamente. Blue Note, por ejemplo, nunca se anunció en publicaciones industriales. Según recuerda Cuscuna, los discos mejor vendidos del sello discográfico eran *The Sidewinder* de Lee Morgan; *Song for my father* de Horace Silver y *Alligator Boogaloo* de Lou Donaldson, que aparecieron en las listas de *Billboard* y vendieron algo así como cien mil copias cada uno de ellos a lo largo de varios años. Otro de los más vendidos fue *Maiden Voyage* de Herbie Hancock aunque nunca llegó a las listas quizás porque tardó en despegar. Del mismo modo que el tema extraído de *The Sidewinder* se utilizó como música de fondo para un spot publicitario de la Chrysler, *Maiden Voyage* figuró en un comercial de Fabergé y, de hecho, se grabó en la cinta original simplemente con el título "TV Jingle" siendo bautizado más tarde por Jean Hancock, la hermana de Herbie. El promedio inicial de ventas para un Lp de hard bop, como el *New Soil* de Jackie McLean —de nuevo según Cuscuna— era de entre 6.000 y 8.000 copias, siendo 2.500 el mínimo para que el sello recuperase su inversión. Pero muchos de estos discos siguen imprimiéndose y vendiéndose muy bien 25 años más tarde.

El entorno que los generó, sin embargo, ha quedado reducido a recuerdos y libros de historia. Yo mismo fui afortunado al poder experimentar los últimos años de ese mundo y añoro aquellas gloriosas máquinas de discos donde Jimmy Smith, Miles Davis y Cannonball Adderley se codeaban con Martha Reeves, The Impressions, Muddy Waters y Howlin' Wolf. La omnipresencia del jazz en el ghetto se puede apreciar en la obra de muchos músicos de R&B que se formaron a lo largo de los años 60: por ejemplo, los instrumentistas de Kool and The Gang o Earth, Wind and Fire. Otros, como el saxofonista Wilton Felder y el pianista Joe Sample de los Crusaders, eran también conocidos músicos de jazz. Y quedan otros

TONI MARTIN DISCOS

Importados
de otros mundos
a precios salvajes

CD'S y LP'S

Martín de los Heros, 18
Madrid 28008

Teléfonos 542 50 20
541 88 75

Fax 542 54 97

“

En todas las máquinas se escuchaba jazz, pero nadie lo llamaba jazz entonces. Se trataba simplemente de música. Se trataba de nuestra música.

”

como Ray Charles, que alternaron jazz con R&B, e incluso James Brown que gravó varias piezas de soul jazz (como "Evil" en el disco *James Brown Showtime*). Todo esto ocurrió antes de que, como Andrew Hill dijo, las diversas músicas negras "se separaron".

Sobre lo poco separadas que estaban estas músicas, al menos en Chicago, lo relata Clifford Jordan recordando su introducción al jazz de finales de los años 40. Igual que Hill, Jordan creció en el sur de Chicago. Desde su primera grabación en el año 1956, Jordan se convirtió en uno de los más expresivos narradores en la historia del jazz. De una manera que evoca a los titanes del swing como Benny Carter o Ben Webster, Jordan ha madurado con el paso de los años, purificando su concepción melódica sin perder nada de su fuego: "Cuando ibas a una tienda de discos no encontrabas miles y miles de piezas de material como hay ahora. Tenían el nuevo disco de Duke Ellington, el nuevo de Count Basie, el nuevo de Louis Armstrong, te podías mantener al día con la música."

"Solía oír a Eddie "Lockjaw" Davis tocando "Doghouse" en las máquinas de discos, y también podías oír "Body and Soul" de Coleman Hawkins. Si, en todas las máquinas se escuchaba jazz, pero nadie lo llamaba jazz entonces. Se trataba simplemente de música. Se trataba de nuestra música, música folk. Cuando empecé a tocar el saxo me fui a la tienda de discos. Le dije al hombre que había tras el mostrador: 'Estoy interesado en los saxofonistas. ¿Qué discos tiene con saxofón?.' Sacó discos de Ben Webster, Charlie Ventura, Coleman Hawkins, Chu Berry, Lester Young, Johnny Hodges, compré unos cuantos y los escuché. Escuché a Don Byas, era fácil acceder a la música. Había dos o tres tiendas de discos en el barrio que eran claves".



Clifford Jordan. Foto: Federico González.

Además, las primeras experiencias profesionales del propio Jordan (desde su primera actuación, para un baile en 1947, hasta su llegada a Nueva York en 1956) le proporcionaron una amplia gama de contextos y estilos: "Había unos pocos clubes que tuvieran grupos como los de Art Blakey, Bud Powell, Dizzy y Bird, Miles. Venían a Chicago pero como no había muchos clubes de ese tipo en el entorno y por la línea musical de aquel momento, los músicos de jazz se dedicaban a tocar en sitios comerciales. Tuvimos que tocar para bailarines, en espectáculos, así que la única vez que podíamos tocar algo que fuese realmente como la nueva música, bop como lo llamaríais vosotros, era en algún número instrumental, pero muchas veces tuvimos que tocar cosas como "Flying Home" que era un éxito, y tocar un solo que excitara al público, lo que a la gente le gustaba".

"Yo toqué con (cantantes de blues) Willie Dixon, Arbee Stidham, Jump Jackson, Cool Breeze, todo en Chicago. También actué con la banda de Helen Coles, una mujer tejana que tocaba la batería. Realizamos giras de corta duración a lugares como Búfalo y Peoria. Esas eran las actuaciones que podías conseguir. Lo que la gente deseaba escuchar era música bailable. Solía trabajar en espectáculos de striptease y con bailarines de revista, la banda era un trío. Eso fue en Calumet City y tocábamos tras un biombo. Tuve todo ese tipo de experiencias".

El semi irónico comentario de Jordan sobre los efectos que esos trabajos dejaron en su estilo reflejan una mezcla de sentimientos de los músicos de jazz hacia el R&B: "Tratas de hacer una limpieza general de vez en cuando pero hay un montón de aspectos que te salen aunque no quieras".

Al igual que la mayoría de los cantantes de rhythm and blues, que empezaron casi todos en coros de iglesia, prácticamente todos los mejores hardboppers trabajaron algún tiempo en R&B. Incluso Jackie McLean, que desde el principio se había identificado a sí mismo como bopper y que fue patrocinado por Bud Powell, Thelonious Monk, Charlie Parker y Miles Davis, tuvo experiencias similares a las de Jordan: "Toqué en bandas de rhythm and blues cuando fui a Carolina del Norte en 1953, para intentar volver a la escuela, me quedé durante un año y sí, aquello me ayudó. Me influenció. Estuve tocando con un grupo en Greensboro. Danny Richmond tocaba el saxo por aquel entonces y fuimos él, yo y T.J. Anderson, que era compositor de clásico y de jazz para la universidad de Tufts. Tocamos por los clubes de los alrededores, en bandas de rhythm and blues, en el ABA Club y otros más de la ciudad, acompañando a cantantes y tocando blues, la mayor parte del tiempo en una misma clave dependiendo de quién fuese el líder del grupo. Había un saxofonista que solía tocar todo en mi bemol. Cuando él fue el líder tocamos blues en mi bemol durante toda la noche, yo paseaba por encima de la barra con él, le desafiaba. Trabajé mucho con él. El primer disco que grabé no fue con Miles. Grabé una composición de rhythm and blues con la banda de Charlie Singleton, que se llamaba "Camel Walkin", y toqué el saxo barítono, sin tomar un solo".

Fue también en Carolina del Norte donde McLean contactó por primera vez con la música gospel, una experiencia que permaneció semi inconsciente en él hasta que trabajara con Charles Mingus a finales de la década de los 50: "La escuchaba siendo niño, en la iglesia, y especialmente cuando iba a visitar a mi abuela en Carolina del Norte. Ella iba a una iglesia a la antigua, evangélica, la gente se reunía en esas pequeñas iglesias donde se llegaba a profundizar en los aspectos del ritmo y la gente se desmayaba, se sentía el espíritu y todo eso; pues todo aquello lo vi de niño pero nunca lo incorporaba en mi música, aunque estaba en mi inconsciente, hasta que la banda de Mingus me dio un resurgimiento de todo aquello porque le gustaba lanzar gritos y tocar música directamente relacionada con la Iglesia, por tanto mi experiencia con Mingus me dio un resurgimiento de todo aquello porque le gustaba lanzar gritos y tocar música directamente relacionada con la iglesia, por tanto mi experiencia con Mingus me ayudó en ese sentido".

“

Cuando ibas a una tienda de discos no encontrabas miles y miles de piezas de material como hay ahora. Tenían el nuevo disco de Duke Ellington, el nuevo de Count Basie, el nuevo de Louis Armstrong, te podías mantener al día con la música.

”

JAZZ COLLECTORS

CD's y LP's

Pedidos por Teléfono

Tel. (93) 212 74 78 Fax (93) 418 84 63

Pasaje Forasté, 4 bis 08022 Barcelona



Jackie McLean. Foto: Mils Winther

Así, cuando McLean describe las diferencias existentes entre el bebop y el hard bop, describe también su evolución personal y los elementos de su estilo: "Es cierto que Charlie Parker guardó todas las raíces. Quiero decir, él fue definitivamente un músico de blues y mucha de la música que compuso estaba estructurada con las formas del blues, pero todavía había otro tipo de sentimiento relacionado con el gospel, una especie de sentimiento funk si puedo usar ese término, que se introdujo en la música de mediados de la década de los 50 con Horace (Silver) y otros tíos que pensaban como él. Yo mismo, ciertamente, prestaba mucha atención al blues, al sentimiento del blues, y mi concepto de él, pero creo que había más de sentimiento gospel, una especie de sacro sentimiento mezclado con los demás ingredientes que nos dieron Bird, Bud y Thelonious".

Para algunos músicos empapados de la tradición bebop, con su culto de desafiante innovación, el interés por las raíces de la música negra –blues y gospel– aparece sólo gradualmente. De hecho, McLean insinúa mucho de ello en sus comentarios sobre el gospel. El pianista Walter Bishop Jr., que junto con McLean formó parte de la segunda generación de boppers de Nueva York y que tocó con Charlie Parker, recuerda que: "Mi generación se rebeló contra aquella música simple, incluso contra el blues. No pude interpretar blues hasta años más tarde. No quería saber nada del blues porque para mí la generación del blues era representativa de la subordinación negra. Nosotros nos habíamos liberado de aquello".

"Tuve que alcanzar un cierto nivel de confianza para no pensar que interpretar blues era un plomo. A partir de entonces me sentí capaz de interpretar blues y me relajé lo suficiente como para absorber algunas de las raíces. Anteriormente sentía pavor de introducirme en todo aquello porque los demás podían pensar que era lo único que sabía hacer. El bebop era un manifiesto social además de un estilo musical porque todo evolucionaba y cambiaba. Quiero decir, que la generación anterior a la mía sufrió el dolor y la humillación de haber sido bufones. Ellos hicieron posible que mi generación triunfara sólo con virtuosismo y habilidad. Yo recuerdo cuando comencé mis actuaciones profesionales la gente me miraba: '¿Por qué no sonríes chico?, ¿no eres feliz?' yo decía: '¿Sonreír?, eso qué tiene que ver. Me lo tomo muy en serio'. Eso me permitió probar algo de lo que sintieron mis predecesores, que no fueron aceptados como artistas sino como bufones".

A finales de los 50 el culto al soul estaba conectado con el aumento de militancia entre los músicos negros, y el blues se convirtió en un símbolo de orgullo racial más que en símbolo de opresión. Nat Hentoff cita a "un joven trombonista negro que casi se murió de hambre durante meses mientras intentaba establecerse en Nueva York, pero se alimentó de la creencia de que su jazz tenía por lo menos la autenticidad de la que carecían muchos músicos blancos. Sus interpretaciones tenían soul, y, una vez conversando con un crítico blanco de jazz explicó que 'el soul procede sólo de cierta clase de experiencias, y sólo nosotros —ya sabes a lo que me refiero— poseemos las necesarias para tener la clase de soul que hace auténtico jazz'".

Hentoff continúa diciendo que "Esta renovada reverencia por el sentimiento gospel y el blues funky por parte de los músicos negros, se ha convertido en uno de los géneros más comerciales del jazz en los últimos quince años, si juzgamos por las ventas de discos y las apariciones de boppers neogospel en los clubes. 'Creo que mucha de esa música soul es más un producto manufacturado que sentido', decía el propietario de una tienda de discos en Harlem, 'pero al menos es la primera vez en la historia del jazz que los negros popularizan su propia música. Sería un acto de coraje por parte de Stan Kenton o Shorty Rogers llamar a uno de sus álbumes *The Soul Brothers*'".

Si el soul fuese conjuntamente —según palabras de Jackie McLean— "música enraizada en lo que canta Ray Charles, blues y gospel" y una bandera de autoafirmación racial, habría sido en cierta manera una estrategia de marketing durante el apogeo del hard bop. Sin embargo, en su énfasis en la expresividad, fisicalidad, y funk (palabra cuyo significado original /fuertes olores corporales, especialmente los sexuales/ es bien gráfico), los hard boppers, como hemos visto, retomaron el jazz a la popularidad en los barrios negros. Art Blakey, hasta hace poco uno de los portavoces más elocuentes del hard bop, resumía recientemente: "Pasión, eso es lo que la gente desea. Sabes, la música debe limpiar el polvo acumulado en nuestra vida diaria ... Debes captarles la atención, hacer que marquen el ritmo con los pies. Eso es lo que es el jazz... Tocar con pasión; tocar desde el corazón, no desde el cerebro. Tienes que saber cómo utilizarlo, hacer que los dos se encuentren. No debes tocar desde tu cabeza, o comercializar para el público. Creo que debes tocar para el público".

(Traducción Cuadernos de JAZZ)
En el próximo número, Hard Bop y Bohemia.

Notas:

funky: Su definición en el mundo del jazz tiene poco que ver con el estilo musical denominado "funky" en España. Implica un jazz intensamente físico, empapado del espíritu del blues.

gospel music: Música negra religiosa, relacionada con las iglesias evangélicas en su variante afroamericana. Esta música deriva en parte de los "spirituals" y de los himnos del cancionero anglicano, pero siempre ha incorporado elementos de la música negra popular actual de cada época y a veces del jazz. Sigue muy vigente hoy.

hard bop: Escuela de jazz que floreció entre 1955 y 1965. Combinaba elementos de bebop (ej. Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Bud Powell) con otros que provenían de la música negra popular (blues, rhythm and blues, soul music) y religiosa (gospel music).

rhythm and blues (R & B): Término algo vago. Normalmente se refiere a la fusión de música gospel, el estilo "Swing" de jazz (ej. Count Basie y Louis Jordan) y blues urbano (utilizando instrumentos electrónicos) que se forjó a finales de los 40. En el contexto de *Billboard*, en sus listas de "éxitos de R & B", se refiere simplemente a los singles de más venta en los barrios negros.

soul music: Estilo de música negra popular, derivada de R & B con ingredientes del jazz y de música afrohispana. La soul music dominaba los gustos negros en los 60; aun bastante vigente. Ej. Otis Redding o Aretha Franklin.



Johnny Griffin.

Foto: Federico González.

15

CLAMORES JAZZ
C/ Alburquerque, 14 (junto metro Bilbao) Tel.: 445 79 38

Todos los días

Jazz EN VIVO

A partir de las 22.30 hs.

Los martes Jazz Tradicional con la

CLAMORES
DIXIELAND
JAZZ BAND