

Texto: **Jesús Gonzalo**

Sin perder el contacto con la tradición, el **klezmer** ha sufrido una gran transformación en el último siglo desde su llegada a los Estados Unidos procedente del Este de Europa. En gran medida ha sido su relación con el jazz, evolucionando a menor velocidad que éste, la que ha condicionado su desarrollo desde que cruzó el océano.

En la Diáspora de la Historia

"Las dos maletas que me llevé a Norteamérica bastaron para contener mi ropa y mis manuscritos"

Amor y Exilio

Isaac Bashevis Singer



KETH LEVIT

Como fenómeno cultural expansivo, su renacimiento pudiera verse como el revival de un género popular, sobre todo desde mediados de los años 80 por su coincidencia con el término *world music*.

Analizado con perspectiva veremos que la dimensión creativa y el alcance que ha conseguido lo sitúan en el centro del folclore contemporáneo, tanto norteamericano como europeo, nutre a creaciones de vanguardia del jazz e incluso han participado músicos no judíos en su impulso. Como le sucede a otras músicas populares, esta revitalización no está exenta de cierta “controversia” purista, sobre si la variedad de corrientes, influencias y ópticas dispersa o disuelve su condición de identidad.

Gente de mala reputación, músicos nómadas que degustaban con exceso, en su pobreza, del vino y de las mujeres, alejados de las enseñanzas de la Torá y en la cola del escalafón social (*yikhes*: especie de parias en yiddish), ya en la Edad Media los klezmerin eran trovadores que unían el pasado litúrgico con la canción popular judía en los festejos. Su función social era inestimable pese a gozar de mala fama, pues significaban el único recurso de las villas campesinas (*shtetl*) y de los guetos urbanos para llevar a cabo las celebraciones de bodas, el paso a la mayoría de edad (13 años), la inauguración de una sinagoga, la llegada de un rabino o los ritos de circuncisión. La palabra *klezmer* (y sus derivados *klezmeruke*, *klezmeriwke*) era de hecho un insulto. Su significado etimológico, en cambio, es una combinación de dos términos extraídos del hebreo: *kley*, instrumento, y *zemer*, canción. En una traducción más amplia podría querer decir “recipiente de canciones”.

Si, como afirma el clarinetista Giora Fiedman, “un klezmer (alude al músico) no hace música, sino que habla y reza a través de su instrumento”, su lengua no es otra que el yiddish, dialecto de un alemán creolizado en el cruce de caminos de la Historia (mezcla de hebreo-araméico, lenguas romances, eslavas y germanas), considerado vulgar por ciertas comunidades judeo-alemanas. Vehículo de comunicación sin fronteras, entre la esperanza del inmigrante y el exterminio, a finales del s. XIX lo hablaban 11 millones de personas. El klezmer -género amplio y diverso en temáticas, ritmos y melodías- siempre ha estado íntimamente ligado al yiddish, aunque los klezmerin llegaron a articular su propio argot, el *klezmer-loshn*, que añadía variaciones y dobles sentidos a las voces yiddish que designaban a los instrumentos y a otros grupos semánticos (partes del cuerpo, comida, números, etc). Otro de los pilares del klezmer fue el Jasidismo (*Hasidim*), movimiento ortodoxo⁽¹⁾ que supuso un estímulo intelectual a un judaísmo estancado en la ley y la figura del rabino. A diferencia de la transmisión oral de la liturgia en torno a

un círculo, el klezmer expresaba un acercamiento humano a Dios a través del júbilo y el éxtasis colectivo. Se pueden encontrar en él modos, incluida la improvisación instrumental, inherentes al cantoral judío⁽²⁾, y palos como los del flamenco que aún hoy se interpretan, como el *freyleck* (o *freilach*: danza en círculo), el *bulgar* (procedente no de Bulgaria, donde vivían los sefardíes, sino de Rumanía; se hizo muy popular en los Estados Unidos a principios del s.XX), el *khosidl* (danza jasídica), el *taksim* (procedencia árabe, de Turquía y los Balcanes), el *hora*, el *terkish* o el *sher*...

En consonancia con la lengua que lo sustentaba y el constata trasiego por las tierras de Europa del Este, el klezmer, como parte de la cultura yiddish, absorbió modos, melodías, expresiones e instrumentos de lugares como Rumanía, Rusia, Polonia, Ucrania, Hungría, Grecia y en especial de los gitanos (*goyim* o gentiles) de esas zonas. En los siglos XVIII y XIX, en Ucrania a los judíos sólo se les permitían tocar instrumentos “suaves”. Prohibidos los ruidosos metales y las percusiones, el violín, la flauta y el cimbálón fueron los elegidos. El violín (*fidl*) era en principio el instrumento líder en el grupo klezmerin, doblado en un segundo violín y a veces apoyado por la trompeta. El cimbálón (*tsimbl*) era compartido con los gitanos de Hungría. La flauta (*fleyt*) era usada por músicos judíos desde el siglo XVII. Llegado de Alemania y Rusia por las guerras napoleónicas, el clarinete (*foyal* o *forsh*) no procedía del tarogato húngaro ni tampoco era una adaptación de los grupos judíos clásicos (*kapelye*). En la segunda mitad del s.XIX, esta plantilla básica podía intercambiarse o ser ampliada a piano (a finales de esa centuria y siempre que las condiciones fueran favorables para el sedentarismo), el acordeón, el chelo/contrabajo y la percusión. En cuanto al elemento improvisado, y partiendo de que se trataba de un material tanto oral como escrito, existe en el klezmer como ya lo hacía en los antiguos cantos litúrgicos. Su convivencia con el jazz ha hecho que los modos improvisados se hayan adaptado a esta música.

KLEZMER ATLÁNTICO, EL YIDDISH JAZZ

¿Por qué será que dos de las razas más oprimidas del mundo, negros y judíos, han producido la música más gozosa y conmovedora?

Stanley Crouch

Muchos judíos abandonaron el Este de Europa a finales del siglo XIX⁽³⁾ y muchos más lo harían durante la persecución nazi y estalinista. El periodo de inmigración hacia Estados Unidos se inicia como consecuencia de los pogromos en esta zona en 1880 (2 millones se desplazaron cruzando Hungría y Austria) y se extiende

hasta 1924. El mejor de los destinos sería -el Holocausto así nos lo dice- los Estados Unidos, y el primer puerto donde arribar, Nueva York. Emigrantes europeos como el padre de George e Ira Gershwin (Moishe Gershowitz), Harry Kandel (1885-1943), Abe Schwartz (1881-1963), Naftule Brandwein (1884-1953) o el gran Dave Tarras (Dovid Tarrasiuk, 1897-1989) registraron sus nombres, con alguna modificación, en la Isla de Ellis.

Pionero del Klezmer en América, Dave Tarras, “padre de la música yiddish-americana”, nace en un *shetl* de Ucrania, cerca de Teplik. Aprendió a tocar la flauta y otros instrumentos de viento hasta que con 13 años se decanta por el clarinete. Tras servir en el ejército como músico (la balalaika le llevaría a la mandolina) y eludir las purgas zaristas gracias a su talento, en 1921 pone rumbo a los Estados Unidos (a casa de su hermana mayor en Nueva York) dejando atrás el comunismo totalitario, una región herida por la Gran Guerra y un imparable antisemitismo. Para unos y otros, atrás quedó el Viejo Mundo. Los klezmerin ya no serían mal vistos sino apreciados. Ahora sus canciones hacían el delirio de las audiencias de inmigrantes, que seguían llegando. Sus discos se vendían y ejercían tanto como músicos de jazz como de música judía⁽⁴⁾. Cuando Tarras llega a Nueva York, el austrohúngaro de procedencia Naftule Brandwein era considerado “The King of Jewish Music”. Fueron competidores durante los años 20, 30 y 40, repartiéndose la afición judía. Brandwein era directo y pasional, pero tocaba de oído porque no sabía leer. En cambio, el control melódico y la exuberancia del sonido de Tarras se acabaron imponiendo.

Las emisoras de radio llevaban a todos los rincones las melodías de moda. Ya desde finales de la década de 1910 existía en Nueva York un estilo que combinaba folclore del Este europeo con ritmos afroamericanos (ragtime, dixieland, blues). Ese estilo se llamaba *Oriental Foxtrot* y fue conocido por Duke Ellington y Fats Waller. La grabación más célebre de esta época se titulaba, significativamente, *Yiddishe Blues*, de Joseph Frankel, aunque la que nos ofrece un mejor ejemplo del sincretismo instrumental klezmer-jazz de estas bandas era *Lebedik Freylekh* (1927), tema festivo de bodas compuesto por Abe Schwartz para clarinete, violín, corneta y trombón, con la sección rítmica integrada por piano, bajo, banjo y batería. En esta orquesta tocó Dave Tarras después de despuntar junto a Joseph Cherniavsky en su Yiddish-American Jazz Band, donde conjugaban formas cultas de vals vienés y música romántica. En ese momento no se creaban rupturas de entrada en la melodía judía, sino que ésta quedaba perfectamente integrada en un lenguaje americano que anticipa al swing. Gran parte del material recopilado y



Dave Tarras

exhaustivamente documentado en el imprescindible disco *Dave Tarras Yiddish-American Klezmer Music 1926-1956* (Yazoo) procede de las fonotecas de las emisoras. En él podemos encontrar no ya tesoros arqueológicos sino momentos reveladores de fusión cultural en un contexto impulsado por la hegemonía del jazz como expresión popular. Canciones klezmer como *Yosel Yosel* se convirtieron en *Joseph Joseph* o *Di Greene Kuzine* que pasó a ser *My Little Country Cousin*. Prueba de ello son también los temas escritos por Cab Calloway *Ot Azoy* y, sobre todo, *And the Angels Sing* (1939) de Benny Goodman, basado en la popular canción rumana *Der Shtiler Bulgar*, que contaba con la letra de Johnny Mercer. Muchas de las versiones que inmortalizó Dave Tarras han sido después interpretadas por infinidad de músicos de toda condición. Fue el gran impulsor del género (y danza) *bulgar*.

Con el final de la Segunda Guerra Mundial, la semilla del Holocausto y la constitución de Israel como país (1948) cambia radicalmente la percepción de la comunidad judía estadounidense. Los jóvenes, tras lo ocurrido, reniegan de su origen y se abren, no sin crear conflictos generacionales sobre la identidad y la tradición, a la sociedad estadounidense. El también clarinetista Mickey Katz (Ohio 1909-1985) representa esa transformación social que ►



► pasa por un mensaje heterodoxo y bien humorado (hay que recordar que los klezmorin ya ejercían como animadores en las fiestas y ceremonias) que se va despegando del pasado europeo y poco a poco añade otros motivos populares al legado de Dave Tarras. Hijo de una pareja letona-lituana, desde muy joven, como su coetáneo Benny Goodman, Katz ayudó a la economía familiar con su clarinete. Primero en su región de Ohio y Cleveland, donde su extravertido carácter le llevó rápidamente al teatro, luego en el ejército con Mickey Katz and His Krazy Kittens, “banda-cómica” con la que amenizaba a las tropas en el París recién liberado. No hay nada parecido en los años 40 y 50 a la música de Katz y su genial desprejuicio, a un tiempo cimentado en la tradición yiddish y a la vez, como lo es un klezmer que sólo representa una porción de su música, pura coctelera animada y festiva que mezcla ritmos balcánicos con latinos como el mambo y el cha, cha, chá.

Titulado originalmente *The Family Danced* (1950), luego cambiado (1955-56) por *Music for Weddings, Bar Mitzvah & Brisses* (*Música para bodas, mayoría de edad y circuncisiones*) y finalmente reeditado (1968) como *Simcha Time*⁽⁵⁾, en este trabajo definitivo que abarca la producción de dos décadas, Katz celebra una fiesta arrebatadora e ingeniosa, una mezcolanza bufa y genial de irreverencia populachera y erudición europea, un tapiz de colores tropicales ejecutado por una fanfarria callejera que cita a maestros clásicos como Strauss y Khachaturian. Obra capital e irreplicable del género, *Simcha Time* apela a la risa (cuenta tres chistes al final del disco) y a la danza a través de una imaginación desbordante. Cómico, clarinetista, cantante de voz irreverente, genial intérprete y orquestador (siempre acompañado de músicos excelentes como el trompetista Mannie Klein, el violinista Lou Baderman o el trombonista Sy Zentner), Katz poseía una capacidad única para narrar en apenas 2 minutos toda una historia con retazos de aquí y de allá. La tristeza esperanzada de la melodía *Sunrise, Sunset* para la obra de Broadway *The Fiddler on the Roof* (1965), después



Giora Feidman



David Krakauer's Klezmer Madness

llevada al cine por Norman Jewison (1971), queda inmortalizada en este disco junto a *Frailach Jamboree, Trombonik Tanz, The Wedding Dance, Barmitzbah Special* o *Can Can Kazotski*.

EL CLARINETE SALTA DE TEJADO

Para poder entender el recorrido que hemos hecho y el que está por venir, entre 1975 y 2005, conviene hacer un alto en el camino a través de un planteamiento disquisitivo aplicado no sólo a mentalidad o la ejecución del instrumento sino a la herencia misma. Clarinetistas de distintas generaciones, Giora Feidman y David Krakauer comparten tanto una carrera clásica como de folk-jazz. Su actitud creativa, que parte de la misma tradición, refleja una realidad polarizada: el primero de tendencia mesurada y culta en un clarinete que descubre conexiones entre la esencia popular, la música clásica y la

mediterránea-centroeuropea; el segundo abierto a un cosmopolitismo voraz de estilos populares y a un sonido de intensidad extenuante.

Giora Feidman sitúa al klezmer en una dimensión distinta del acercamiento jazzístico de Tarras o del pop aristocrático-bufonesco de Katz y se desmarca también de la renovación del léxico entre 1980-90. Su intención parte de la refinación absoluta del mensaje desde el clarinete solista, no entendido como herramienta de una cultura sino como vehículo de transmisión de su esencia (“jewish soul”). Feidman, músico argentino, afincado en Israel (de cuya Orquesta Filarmónica es solista), sin hacer acopio de estilo pero sí de un virtuosismo instrumental que se impone al de sus acompañantes, concilia la refinación cultista con el pasado popular, haciendo uso de plantillas musicales adscritas, en no pocas ocasiones, al criterio orquestal y a su función de líder. Como intérprete, en su sonido jamás desaparece la connotación judía, no ya melódica sino de acentos. Es quizá este valor diferencial, señalado por otro tipo de depuración académica, el que nos permite situar el valor creativo de Feidman. Entre formatos amplios y con coros reco-

gidos en *Klezmer Chamber Music*, y otros más reducidos en torno al folk como en el celebrado *Viva el Klezmer*, cuya sencillez aparente esconde una belleza que vincula Argentina con Centroeuroa y el Mediterráneo a través de la guitarra, la constatación de su acercamiento al jazz pasa por el de trío clarinete, bajo y guitarra (más bandoneón y percusión como invitados) en su trabajo *Gershwin & The Klezmer*. Por todos es conocida la introducción del clarinete en *Rhapsody in Blue*; sin citarla, Feidman dedica un disco al compositor neoyorquino que se siente forzado excepto en *Love Is Here to Stay*. En *Nardis*, de Miles Davis, sí resulta satisfactoria esa pesquisa melódica de raíces judaicas que le ha llevado de Gershwin al tango.

En el verano de 2004, en la plaza mayor de Cracovia, David Krakauer y su grupo Klezmer Madness (con Mike Sarin en la batería) desplegaron toda la energía cosmopolita del klezmer. Clarinetista de reconocido prestigio, Krakauer siempre ha buscado nuevas sonoridades que añadir al pulso vitalista de esta música. El contexto progresivo entre melodías populares, free jazz y rock define un territorio expresivo propiamente neoyorquino, que puede moverse entre la tradición litúrgica y posturas contestatarias (aunque bien distintas de las defendidas por Gilad Atzmon). Virtuosismo concentrado, fogoso y con ciertas dosis de distorsión hacia el rock, para una plantilla de género en cuarteto (clarinete, guitarra, acordeón y batería), en *The Twelve Tribes* (2003), con Klezmer Madness (proyecto nacido discográficamente en Tzadik a trío en 1995 y trasladado al sello francés Label Bleu), vuelve a explotar los recursos de su instrumento a todos los niveles (intensidad, fraseo, color, sobreagudos, velocidad, respiración circular, *slap*) y los incorpora a un folclore urbano que es una selección del repertorio de Dave Tarras, del popular hebreo, de temas propios (material escurridizo y de cierta acidez) y de versiones en *medley* sobre series de televisión (*The Monsters*). Fusión rotunda, *Lies My Gramma Told Me* (2005) añade mayor énfasis a un cóctel definido por la presencia hegemónica de Krakauer y un planteamiento babélico (jazz, funk, rock, reggae, hip hop) cuya amalgama de fuentes y motivos, en su voraz planteamiento sin solución de continuidad, se dirige hacia la saturación instrumental y el ruidismo. Tratamientos sonoros electrónicos, testimonios de voces, bases programadas y samplers recreados por Socalled (planteamiento

extensivo a lo iniciado por Uri Caine con Dj Olive) se integran dentro de un grupo bien llamado Klezmer Madness. Krakauer fue clarinetista del grupo más influyente de la Gran Manzana, The Klezmatics, y hoy es el director artístico de The New York Klezmer All Stars, colectivo que contiene a buena parte de sus músicos.

THE KLEZMATICS Y ALREDEDORES

La escena klezmer que surge a finales de los 70 refleja un grado de reafirmación en el pasado pero en gran medida supone también una ruptura que continuará desarrollándose dos décadas más tarde en Nueva York en torno al grupo The Klezmatics y la escena progresiva de la Knitting Factory, un periodo en el se diluyen las fronteras de especialización de una y otra música en favor de una actitud abierta a toda influencia. En 1977 el grupo The Klezmorin (fundado en 1975 en California) edita el disco *East Side Wedding*, el comentario de Nat Hentoff al escuchar este disco es suficientemente descriptivo de la situación en la que se encontraba esta música: "Durante años, hasta ahora, había pensado que los klezmorin estaban casi extinguidos. Una nueva generación ha retomado con entusiasmo su herencia". Y así fue. El primer disco publicado por la Conservatory Klezmer Band también tenía por título un significativo *Yiddische Renaissance* (1980). Otros grupos como Kepelye y solistas como Andy Statman y Zev Feldman, o el ya citado Giora Feidman, aportaron criterios de interacción entre religión, cultura y otras músicas populares.

The Klezmatics, formación neoyorquina fundada en 1986, fiel a un ideario basado en la indagación sobre el por qué de la herencia, la fe y la identidad, lidera aún hoy ese amplio espacio que se sitúa entre la tradición y el John Zorn de Masada. En cada trabajo (publicados por sellos de *world music* como Green Linnet y Piranha) este sexteto (voz/acordeón/piano, violín, trompeta, vientos, bajo y batería) hacen un esfuerzo por renovarse manteniendo en su repertorio temas tradicionales y encuentros no tan reconocibles. Pese a su privilegiada posición en este género, no se aprecia en su obra una inten-

ción doctrinal; aunque sus canciones no prescindan ni del mensaje religioso, ni del tal-múdico, ni la causa pacífica entre culturas. Trabajos como *Possessed* (1997) y *The Well*, con la cantante Chava Alberstein (1998), muestran ▶



The Klezmatics

► precisamente una versatilidad entre tendencias compartidas: una más avanzada y la otra revisionista del pasado hebreo. Juntos o separados, sus miembros pertenecen por igual a la vanguardia en el jazz y a la devoción popular del mundo judaico neoyorquino, cuya curiosidad cultural tiene encuentros insospechados con otras músicas como la árabe o el góspel. *Rise up* (2003), con unos ambiciosos arreglos y una excelente ampliada a piano y kaval, certifica la solidez de un discurso viajero que sorprende desde el tema inicial. La voz de Lorin Sklamberg parece estar aquí en uno de sus mejores momentos. El encuentro con el góspel se inicia aquí y se prolonga a su directo en Berlín *Brother Moses Smote the Water*. The Klezmatics representa mejor que nadie el afán contemporáneo e internacional de este género.

El saxofonista y clarinetista Matt Darriau y el trompetista Frank London son los dos músicos de Klezmatics que más han extendido el concepto popular judío en formatos jazzísticos. Matt Darriau fue el fundador del Paradox Trio (con Rufus Capadoccia al chelo, Brad Shepik guitarra y Seido Salifoski percusión), grupo que disfrutó de su mejor momento, como los otros, entre 1995 y 2000 y que proponía un espacio de improvisación libre basados en melodías tradicionales turcas, árabes y judías. Frank London podría ser visto como el revulsivo que ha unido la escena de vanguardia jazzística neoyorquina con la del klezmer en un lenguaje progresivo que tiene en *The Shvitz* (Knitting Factory Works, 1993) un significativo punto de partida. Música escrita para la película muda del mismo título



Matt Darriau



Frank London



FLK Brass All Stars



Don Byron

dirigida por Jonathan Berman (en medio de la moda del cinema-concierto de esa época), este proyecto compartido en los créditos con The Klezmatics y guitarristas como Marc Ribot y Elliot Sharp distingue aún dos facetas en la narración entre envolventes y abreviados fragmentos tradicionales y otros con una distorsión inaudita entonces. En Hasidic New Wave London homogeneizó algunas de las ideas que contenía *The Shvitz* en torno a una improvisación jazzística que se nutría de un sonido rock electrificado y con un *frontline* de saxo y trompeta. Este grupo grabó para Knitting Factory *Works Jews and the Abstract Truth* y *Kabalogy* entre 1996-99.

La batería y las guitarras se erigen como elementos imprescindibles en esta plantilla de klezmer. Con un toque sutil y veloz que se adapta al formato tradicional como al extremo opuesto, Aaron Alexander, el baterista más

dotado de este género, formó parte de The Klezmatics, de Hasidic New Wave y de Klezmer Madness. En *Midrash Mish Mosh* (Tzadik, 2004) expone los temas sobre acentos que se acumulan y crecen en la distorsión eléctrica, contraponiendo figuras en primer plano sobre otras en movimiento desestabilizador. Lleno de color y énfasis rítmico, en él participan

figuras clave en este territorio híbrido como Brad Shepik, Fima Ephron y Frank London.

EL FOLCLORE DEL DOWNTOWN

Nacido en el Bronx, Don Byron ya había tenido la posibilidad de entrar en contacto con el klezmer para cuando Mickey Katz fallece en 1985. Salvo excepcio-

nes monotemáticas como la que nos ocupa, la música afrocubana y el jazz clásico (todas culturas del *barrio*), sus proyectos atienden a discursos sin conexión argumental aparente, en los que siempre existe una dialéctica entre alta y baja cultura inherente a un instrumento como el clarinete. Quizá para llegar hasta Mickey Katz baste sumar a su carácter extravertido el paso por la Conservatory Klezmer Band. Antes de la publicación de *Plays the Music of Mickey Katz* (1993), este proyecto llevaba años rodando. El 20 de enero de 1990 toca *The Wedding Dance* en la Knitting Factory (74 de Leonard Street, después llamada Old Office), acompañado por Uri Caine, Mark Feldman y Mark Dresser, entre otros. Ese club neoyorquino sería el epicentro del resurgimiento heterodoxo del klezmer durante más de una década. En su seno se dio calor a los grupos de klezmer progresivo que mezclaban jazz, folk, rock, improvisación e instrumentos electrónicos, promoviendo la fundación de un festival exclusivo de esta música e inaugurando dentro de su sello discográfico Knitting Factory Works (KFW) un apartado bautizado como Alternative Jewish Movement, en concordancia con el *Radical Jewish Culture* (1995) de John Zorn. Puestos a comparar con perspectiva, su productividad y transcendencia se revela hoy fruto de una época ya pasada que ha cedido lo mejor de su propuesta en favor de la inteligencia productiva de Zorn para su sello Tzadik.

No es éste el caso, sin embargo, de la contribución de Don Byron al género, que sin el necesario contraste podría verse como la conclusión que dimensiona y cierra en sí misma la versatilidad temática y burlesca del klezmer, ejercida, además, por un puñado de músicos pertenecientes a la misma generación: Uri Caine, Dave Douglas, Josh Roseman, Marc Feldman, con la participación del cantante de The Klematics, Lorin Sklamberg. Pese a tener una factura impecable, *Don Byron Plays the Music of Mickey Katz* (su segundo disco) revela



John Zorn



Uri Caine

una dependencia insospechada sobre el original como versión que es, ya que la mayoría de los temas son transcripciones literales de las piezas de Katz, incluidos los solos. Pese a ello y a la equiparación instrumental de la plantilla (Dave Douglas respecto a Manny Klein, Mark Feldman y Lou Raderman), no se pone en duda el talento interpretativo y la capacidad expresiva -imprescindible para poner en pie esta música- de un colectivo único⁽⁶⁾.

Pianista que gusta de usar tecnología y teclados, Anthony Coleman ha sido, desde principios de los 80, uno de los que han señalado el camino a John Zorn y en cierto modo a instrumentistas de generación posteriores como Uri Caine o Jamie Saft en este contexto de inmersión judaica desde el jazz. La escena de la Knitting Factory (en la que surgió The Jazz Passengers) también se debe a sus aportaciones deconstructivas sobre una tradición musical que no se limita ni define por el klezmer. La aparición de terminología y melodías yiddish en un medio electroacústico ya la podemos encontrar en discos a dúo con el saxofonista Roy Nathanson en *The Coming Great Millenium* (KFW, 1992), aun-

que, en este sentido, sin duda hay entregas de más envergadura para Tzadik como *The Abysmal Richness of the Infinite Proximity of the Same* (1998). Antes de explorar sobre los pretéritos imperfectos de los maestros clásicos y después del estupendo *Toys*, Uri Caine se entrega a un pasado racial situado entre el ritual (Aaron Bensoussan) y lo tecnológico (Dj Olive), uniendo cantos sefardíes, percusión, cuerda pulsada (laúd), piano y teclados, en *Zohar Keter* (KFW, 1999). El campo conceptual inexplorado que define, entre los ancestros y la posmodernidad, se aleja de la revisión del folclore judío de su Filadelfia natal, y aísla motivos agregados a proyectos anteriores sobre Mahler (1997) en las improvisaciones de grupo apoyadas en secciones rítmicas de percusión (darbukas y batería) y voz árabe-hebreo (*Gustav Mahler in Toblach*, 2000, con Jim Black y Aaron ►

- Bensoussan). Además, la estructura de trío eléctrico (con bajo + dj) anticipa a Bedrock. Por último, se da una conciencia abierta a la fusión de estilos y culturas que también aparece en sus proyectos clásicos.

Ya su debut homónimo, *Pachora* (KFW, 1997) se salía de los patrones estereotipados en torno al free rock de raíces jasídicas que definía a grupos como Hasidic New Wave estructurados en guitarra, saxos y percusión. Con un enfoque análogo, luego ampliado por The Claudia Quintet, Pachora reunía a grandes improvisadores que podían desenvolverse en terrenos contemporáneos del jazz y las músicas tradicionales, como Chris Speed (clarinete), Brad Shepik (guitarra), que luego colaboraría, en un viaje de semejanzas, en el Tiny Bell Trio con Dave Douglas), Skuli Sverrisson y Jim Black. Su visión caleidoscópica se bañaba en músicas populares traídas de la Europa del Este y del Mediterráneo árabe, seducía con melodías tradicionales que trazaban un nuevo rostro de modernidad popular en timbre, ritmos e improvisación. En la línea renovadora ya indicada por Hasidic New Wave aunque más compacta y menos jazzística en las improvisaciones, estaría otro de los grupos que formaban parte de esta escena ya desaparecida. Bien conocido en la Knitting Factory, The New Orleans Klezmer All Stars tenía saxos (barítono, alto y tenor), clarinete, acordeón (piano y órgano), guitarra y batería y su música no hacía justicia estilística a la ciudad que denominaba al grupo. En *Fresh out the Past* (Shanachie, 1999) los modos del Este de Europa están ahí, retorcidos y tamizados por un afán blasfemo. Rupturas temáticas inesperadas abren un discurso que juega con la tensión repetitiva y el virtuosismo acelerado. Se aprecian momentos de desenfreno en las intensidades, típicos del entorno Knitting Factory y los grupos eléctricos afines a Frank London, pero sin llegar a la desfiguración.

EL GRAN BAZAR JUDÍO

Tsaddik: Hombre de excepcional virtud, piadoso y santo. Rabino que encabeza y lidera un grupo jasídico.

Hay autores cuya obra dinamita las fronteras de la especialización musical. Autor posmoderno y riguroso, Zorn ha ido creando nuevas vías de expresión partiendo de otras preexistentes. En 1995 se decide a crear su propio sello discográfico, Tzadik. El proyecto Masada, el más exitoso y fecundo, iniciado en cuarteto en 1994, representa la culminación expresiva de la Radical Jewish



Culture RJC⁽⁷⁾. Basado en un extenso *songbook* escrito por él sobre textos extraídos del Talmud⁽⁸⁾, la intuición cabalística de Zorn le condujo a extenderlo a otros formatos instrumentales con nuevos arreglos. Una de las primeras ramificaciones sobre el concepto inicial fue *Bar Kokhba* (Tzadik, 1996), tapiz mitad de cámara, mitad eléctrico que rebajaba la concentración energética del grupo original posibilitando un mayor gusto melódico favorecido por piano (Anthony Coleman), cuerdas (Marc Feldman, Eric Friedlander, Greg Cohen), clarinete (David Krakauer) o guitarra (Marc Ribot). Las distintas combinaciones aplicadas a esta heterogénea plantilla han dado origen a otros grupos: Masada String Trio (*The Circle Maker*, 1998), Masada Guitars (*Anniversary Edition*, 2003) o el Electric Masada (*At the Mountains of Madness*, 2005).

Electric Masada imprime impulso a un proyecto que parecía agotado, es una mezcla inci-

siva de free jazz, folk, rock progresivo, *trash metal*, *noise* y electrónica. Zorn sigue siendo fiel a sí mismo, es decir, evoluciona dentro de un proceso de creación aditivo (se amplían las plantillas y con ellas se flexibilizan las duraciones), pero su decidida actitud en pos del progreso lingüístico sigue ahí, en una mixtura de referencias y estilos, intensidades y yuxtaposiciones, contraste de velocidad y dinámicas. Para entender la propuesta de este grupo, compuesto por Jamie Saft (tecl), Ikue Mori (electrónica), Marc Ribot (g), Trevor Dunn (b), Joey Baron (bat), Kenny Wollesen (bat y vib), Cyro Baptista (perc), no es necesario buscar argumentos externos al autor (*Bitches Brew*), aunque, eso sí, el esquema polivalente y algo el enfoque de fusión recuerden a la reunida por Frank London en *Scientist at Work* años antes. El núcleo central que encierra este

colectivo es semejante al de *Naked City* (guitarra, saxo, teclados, bajo eléctrico, batería), aquí reforzado por percusión (descriptiva y rítmica), doble batería (asombrosa conjunción) y electrónica (sutil y decorativa). Semejanzas, incluso en la agresividad rockera, que no obstante eluden la expresión abreviada de aquél en favor de una mayor elasticidad discursiva en éste en el que no desaparece la seducción melódica de Masada

(*Karaim*). Así pues, Zorn está releyéndose a sí mismo dentro de un formato casi orquestal en el que la creación en tiempo real pasa por sus indicaciones y con un *frontline* que sustituye el original de saxo/trompeta por guitarra/saxo. Antes que desarrollar un trabajo melódico-armónico, Zorn usa recursos expresivos basados en la modulación sobre patrones rítmicos y sobre el juego de intensidades. Esto lo consigue a través de la superposición, el cruce de figuras y los acentos instrumentales. Extraño, versátil, aguerrido.

Scientist at Work (2002) empieza citando a *In a Silent Way*. Es el disco más personal del trompetista Frank London, en él reúne a una nómina excelente de músicos de free jazz (entre los que se encuentra Thomas Chapin, poco antes de su muerte) y tradición klezmer bajo el nombre de Shekhina Big Band. La producción de Zorn incide en la creación de ambientes expansivos, dotando al sonido y a la melodía de una levitación temporal. Un paso que se distancia de la fusión eléctrica de la Knitting Factory haciendo como que retoma la de los setenta pero en posiciones de actualidad.

La vasta escena free en Tzadik tiene tres nombres propios y otras tantas obras maestras en la RJC: Steven Bernstein/Sam Rivers Trio en *Diaspora Blues*, Glenn Spearman y su grito testamental en *Blues for Falasha* y Borah Bergman a piano solo en *Meditations for Piano*. Steven Bernstein se sumerge en un mensaje desnudo y a la vez estructurado, conducido por leves melodías de raíz hebrea. Alejado de la frondosidad blues-funk de Sex Mob y de la especulación ruidista de Spanish Fly (proyectos afectos a la Knitting Factory) con el trío de Sam Rivers produce música enfática y controlada, colorista y diná-

mica, apasionada y triste. Poco antes de morir de cáncer, el saxofonista Glenn Spearman se despidió en esta serie. Un doble trío, basculado por un bajo, define el esquema de *Blues for Falasha*, sublime obra póstuma en la que el autor se reconcilia con su pasado, el legendario de los judíos etíopes (falashas: “extranjeros, errantes”), desde una pulsión acuciante y un sonido de una modernidad telúrica, despojada de toda retórica. El

superdotado grupo bascula entre la *new music* californiana y el jazz de vanguardia (Larry Ochs, Chris Brown, William Winant...). *Meditations for Piano*, del reputado pianista free Borah Bergman, es un diálogo en solitario hecho de perfecciones misteriosas, repeticiones ritualistas, detalles puntillistas y pulsación suntuosa. La melodía judaica se desgrana lentamente, en un proceso insistente y de plenitud religiosa.

Entre los jóvenes talentos del sello, sobresalen el pianista Jamie Saft (conocido por sus colaboraciones con Zorn) en *Astaroh* y el saxofonista Uri Gurvich -afincado en Boston procedente de Israel-, que debuta con *The Storyteller* al frente de un quinteto en el que figuran Chris Cheek y Leo Genovese. Frescura melódica, riqueza de texturas, refinamiento rítmico y control dinámico en una intensidad agraciada por la tradición, el folk-blues (Garbarek en *Nigun*), Coltrane y David Binney.



MÚSICA DE CÁMARA EN TZADIK

La ingente diversidad de enfoques y de estilos de la década de los 90 dio cabida también a formatos de cámara, aunque fueran fenómenos aislados no representativos del Jewish Alternative Movement que palidecía en la conclusión de esa década. Como formato de cámara destacado está el trío (violín, chelo, percusión), ahora cuarteto (fagot), Davka, grupo fundado en 1992 por Daniel Hoffman y Moses Sedler en San Francisco. Su enfoque comprende música clásica-contemporánea, klezmer y jazz acústico con una degustación melódica muy marcada en la que se favorece la creación de clima musical. El rigor y la refinación instrumentales indagan en un repertorio sefardí y askenazi antiguo. Los temas se ciñen a una exposición abreviada en la que la improvisación juega un papel descriptivo dentro de una estructura perfectamente acotada. Su amplia-

► ción a cuarteto satisface una necesidad que se ha buscado, en repetidas veces, invitando a flauta baja, saxos, clarinetes y que se completa con un viento de madera, como el fagot, cuya tesitura se sitúa entre todos ellos. El valor tradicional de sus interpretaciones queda contrastado por unas percusiones (panderos, darbukas) que rememoran un pasado viajero de arena y mar. Davka ha publicado 4 discos en Tzadik. *Lavy's Dream* (2000) y *Judith* (1999) descubren dos facetas distintas: el primero definido por una música cortesana y renacentista de inspiración religiosa; el segundo más disonante y abierto. En un sentido más volcado en la improvisación libre, destaca la inestimable aportación del chelista Erik Friedlander en la construcción de este sonido. *The Watchman* es su disco más representativo.

Si a un nivel menos incisivo, Davka sugiere (por el esquema, la introducción en tema y el paso a la improvisación) el sonido del Masada String Trio, no menos cierto es la relación que vincula a éste con el quinteto de cuerdas de Dave Douglas de mediados de los noventa. El tejido rítmico de la batería, integrada en dicho conjunto, resulta un elemento determinante para marcar diferencias, no incompatibilidades, a la hora de plantear un contexto de cámara. Entre las numerosas propuestas que hayamos en el catálogo de Tzadik, el New Klezmer Trio, que lidera el clarinetista Ben Goldberg desde 1990, es una de las más sólidas y singulares. Volvemos a tener al clarinete como protagonista, pero nada de lo antes descrito para este instrumento se ajusta al modelo que Goldberg plantea con Kenny Wollesen a la batería y Dan Seamans al bajo. Especialmente recomendable es su trabajo *Short for Something* (2000), donde el instrumento tradicional judío por excelencia se desmarca de los acentos de raza para reinventar, en apenas un esbozo, una melodía o un modo (los freilach: *Freylekhs fun der khupe*) tradicionales. La esencia se disuelve en un espacio de improvisación libre y geometría esquiva que recuerda a Jimmy Giuffrè.

Durante algún tiempo, Uri Caine no encajó bien eso de la Radical Jewish Culture. Poco a poco ha ido dejando su rastro por distintas publicaciones en Tzadik. En *Nigunim* (espe-

cie de oración) se unía a los klezmatics Lorin Sclamberg y Frank London en un trío que a modo de estándar cantado recopilaba temas populares yiddish. Pero sin duda, el grupo estrella y la grabación de este año en el sello es *Secrets*, donde Caine se une con Mark Feldman y con la sección rítmica de Masada: Greg Cohen y Joey Baron. La idea es sencilla. Con cierto sabor nostálgico, temas tradicionales yiddish son llevados a un esquema jazzístico en el que jamás se pierde el perfil melódico. Improvisaciones dentro del tema, tendencia a la expresión del folclore, sin intención trasgresora.

EL KLEZMER RENACE EN EUROPA

Tras la Segunda Guerra Mundial y el horror del Holocausto, apenas queda nada en la comunidad judía europea que aún no se ha marchado, sólo ruinas y el insoportable dolor del que sobrevive. La caída del Muro y

la estimulante escena neoyorquina de ese momento facilitó el renacimiento del klezmer en Europa. Hay grupos tradicionales y grupos contemporáneos que demuestran una frescura distinta a la americana. Budowitz (a diferencia del efectismo de Kroke) es uno de los mejores representantes del klezmer tradicional austro-húngaro-polaco. Exquisito planteamiento que concilia música clásica y folclore bajo un



exhaustivo estudio histórico y de instrumentos (violín, viola, cimbalón, clarinete, acordeón y chelo). Cualquiera de sus trabajos presenta una factura impecable y sobre todo una labor de concepto. Como por ejemplo *Wedding without a Bride* (rito de una boda judía de finales del XIX, recuperada en la reveladora voz de Majer Bogdanski, nacido en 1912, superviviente del Holocausto) o *Live*, donde van recogiendo temas de distintas partes de los asentamientos señalados alrededor a Kiev. La Budapest Klezmer Band hace más énfasis en el klezmer como motivo de celebración dirigida por el clarinete e incluye batería y enfoques de improvisación jazzísticos. *Yiddishe Blues* y *A Night in the Garden of Eden*.

Amsterdam Klezmer Band (AKB). *De Amsterdam Klezmer Band* (Bvaahast 1999, reedición en Bezzeting en 2003) es quizá el mejor trabajo de esta formación: fidelidad a las músicas tradicionales judías del Este de



Europa y a las gitanas de los Balcanes. La AKB usa instrumentos típicos (trompeta, clarinete, acordeón, contrabajo ampliado a banjo) en un enfoque cómplice de la danza. Es precisamente el tono desenfadado, acompañado de los típicos coros judaicos al unísono lo que más lo acerca al klezmer. La simplificación de detalles y la colocación del centro melódico en distintas combinaciones polifónicas confieren savia nueva al repertorio de género (*Der Heisser, Kolomeika, Freilach*). En el mismo contexto aunque con un encomiable trabajo previo de ensamblaje entre dos grupos tradicionales distintos, la Klezmer Brass Band All Stars de Frank London, en *Brotherhood Brass* (Piranha, 2002), propone otro hermanamiento con la música gitana balcánica. Serio trabajo tímbrico y de material escrito con el que hila los temas tradicionales y las composiciones originales.

Entre los grupos contemporáneos cabe señalar tres. El más prestigioso es la Cracow Klezmer Band [ahora Bester Quartet]⁽⁹⁾, formación que podría encuadrarse en el formato de cámara antes reseñado, con un enfoque análogo y a la vez diferenciado (expresión melódica) respecto a las funciones definidas en el cuarteto Masada. Su procedencia polaca, su capacidad de creatividad improvisada y al hecho del liderazgo en el acordeón de Jaroslaw Bester, definen un marco que tiende en *De Profundis* (Tzadik, 2000) hacia el peso de la pérdida y la nostalgia. De entre todos los instrumentos populares, el acordeón es el que conserva más vivamente la respiración del destierro, de los momentos de celebración y de llanto, del sentimiento de los pueblos de la Diáspora. El acordeonista David Yengibarjan vive en Hungría pero nació en Armenia. *Pandoukht* (BMC) es un viaje hacia Budapest, de anhelos que son refugio. La trompeta de Frank London pone luz a los caminos de la cultura yiddish. Yengibarjan exhala melancolía de nuevo tango en el recogimiento de Dino Saluzzi, pero en el fraseo despierto y la respiración serena remite a

Guy Klucsevsek y Alan Berg (Kelpye). El viaje evoca imágenes como elegía de la soledad, entre el recuerdo y la huida.

Zakarya es uno de los grupos más interesantes y rotundos del panorama europeo. Este cuarteto francés está en la línea de los tríos de Zorn que emplean un sonido hard rock (Painkiller/The Moonchild) sobre guitarras, bajo eléctrico y batería, aunque que las melodías judías y el acordeón suavizan asperezas y proyectan figuras tornasoladas a una integración

de sensibilidades popular y urbana. El excelente trabajo de improvisación, el equilibrio entre las voces y la claridad del planteamiento crece en *The True Story Concerning Martin Behaim* (Tzadik, 2008) respecto a *413A* (Tzadik, 2006).

NOTAS

⁽¹⁾ Coetánea de otras corrientes religiosas judías esparcidas por distintos territorios (al oeste el *Maskilim* de Moshe Mendelssohn, al norte el *Misanagdim* de Eliah ben Solomon Zalman), el Jsidismo fue fundado por Baal Shem Tov (1700-1760) en los asentamientos orientales judíos a mediados del siglo XVIII. Surgió como un revulsivo contra la Ilustración francesa pidiendo el gozo antes que la tristeza en el fervor religioso.

⁽²⁾ Los términos en yiddish que sustentaban la expresión tradicional en el klezmer eran *krehts* (gemido o quejido), *kneytsh* (sollozo que conmueve) y *tshok* (ruido musical que emula a la risa). Otro elemento rítmico determinante que pretendía acercar los ritos al pueblo es el *nigun* o *nigunim* (en yiddish, del hebreo *lenagen*: tocar música), que consiste en una melodía sin letra, a menudo arrítmica como una onomatopeya, perteneciente a un rezo o una meditación religiosa.

⁽³⁾ Entre 1791 y 1835, la Rusia zarista (Caterina II "La Grande") aprobó leyes que fueron confinando a la comunidad judía a una gran área alrededor de Kiev que abarcaba zonas, sobre todo rurales, de Polonia, Lituania, Bielorrusia, Ucrania, Moldavia y Hungría.

⁽⁴⁾ El clarinetista Sam Musiker, yerno de Dave Tarras, entre otros muchos como su hermano Ray representa esta compatibilidad que recogía el término jewish jazz. Entre 1930 y 1950 grabó con Gene Krupa, Benny Goodman, Anita O'Day, Roy Eldridge y Sarah Vaughan.

⁽⁵⁾ "Simcha Time", de *sameyach*, textualmente "tiempo de gozo o alegría" jasídico. Podía funcionar como nombre propio, masculino para los askenazís y femenino para los sefardíes.

⁽⁶⁾ En *Toys* (1996), de Uri Caine, concidieron todos los citados menos Mark Feldman.

⁽⁷⁾ Título de una bienal que tuvo lugar en Alemania en 1992 y de la que Zorn era comisario.

⁽⁸⁾ Código civil y religioso, compuesto por los libros *Mishná* y *Gue-mará*, recopila las leyes tradicionales judías.

⁽⁹⁾ Ver en *CdJ* núm 109, noviembre-diciembre 2008, sección Otra Escena B. Q. antes C. K. W. por Germán Lázaro.