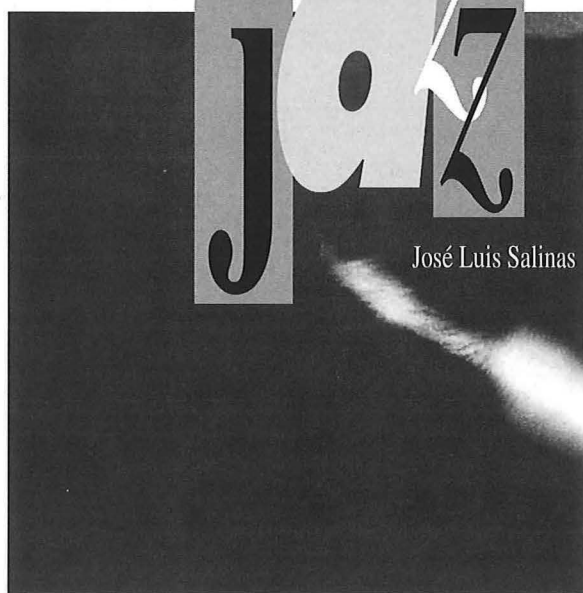
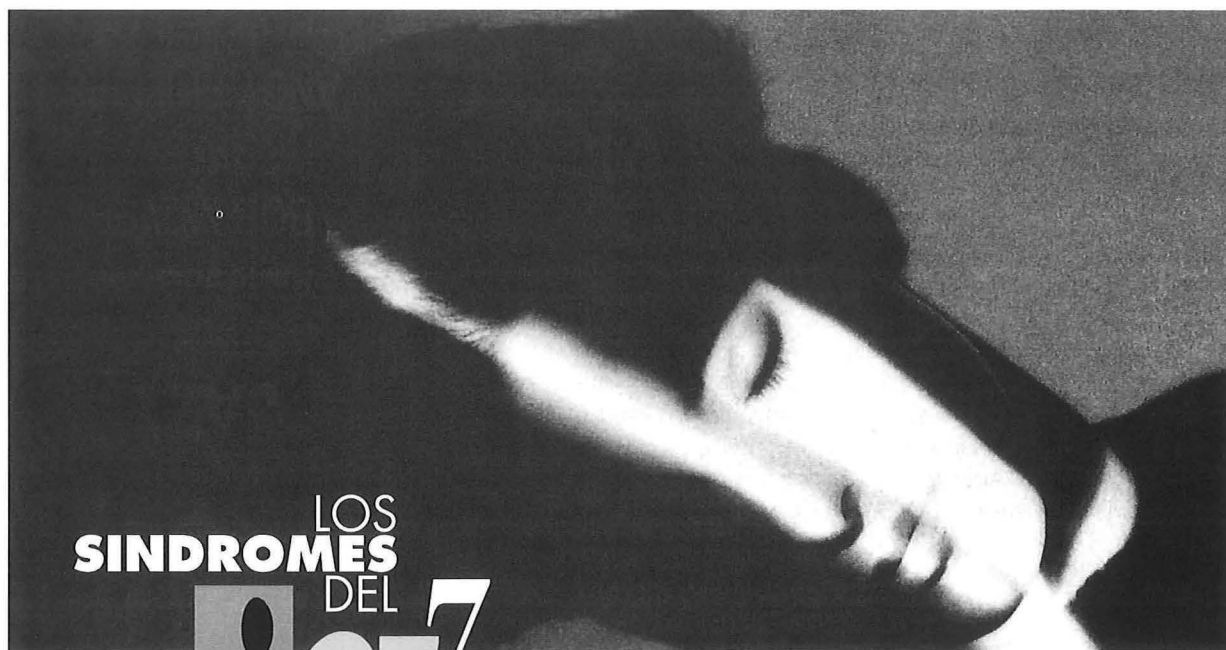
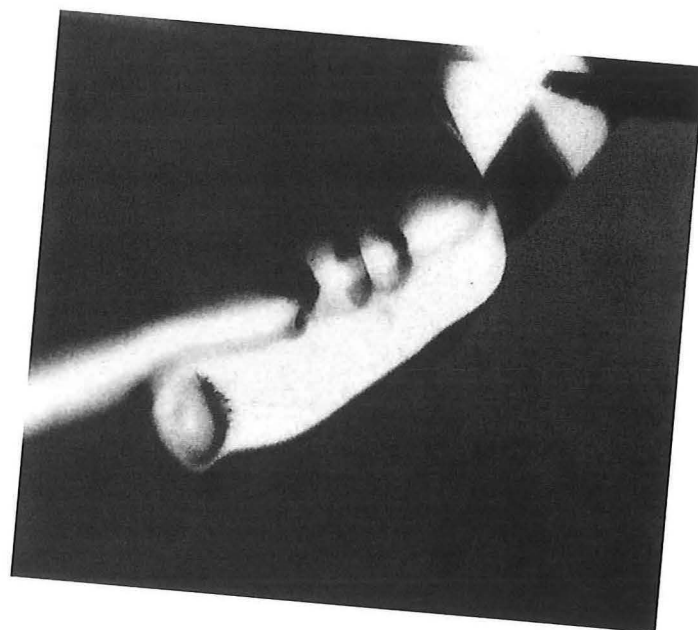




José Luis Salinas



EL JAZZ COMO DROGA...

Un día de julio de 1946, en el transcurso de uno de los sets de grabación más dramáticos que se recuerden, Charlie Parker hacía con su saxo una patética confesión del síndrome de abstinencia que lo consumía. El *Lover Man* registrado por *Bird* en esa sesión sustancia una declaración íntima y veraz que nos sobrecoge cada vez que volvemos a escucharla; su infierno interior impregnó la música de sonidos conmovedores, y por ello tiene capacidad para inquietar nuestro ánimo. No se trata de un caso aislado. El jazz, imantado por la fuerza interior que le da vida, es capaz de perturbar emocionalmente. Puede, en sí mismo, convertirse en agente psicoactivo; y como tal llegar a crear, puede decirse, adicción. Tal vez por ello, jazz y droga han venido cohabitando, no tanto como algunos desearían creer (la condena del jazz como “arte degenerado” es hoy un mal recuerdo histórico), pero sí lo suficiente como para que no se pueda ignorar.

Que la música puede desbordar la mera gratificación intelectual y concitar estados de ánimo es sabido desde antiguo. Sus valores terapéuticos, relajadores o estimulantes, están presentes en todas las culturas musicales. “Nuestro estado de ánimo cambia cuando escuchamos música”, observa el musicólogo Pío Tur (*Reflexiones sobre educación musical*). Acaso no por azar, en el jazz coexisten una música vigorosa y extrovertida, entroncada con las bandas de desfile, y una música íntima y melancólica, procedente del blues. No debe extrañar por ello que pueda suscitar climas emocionales tan variados.

Como espécimen musical, el jazz puede ser catártico. Porque la catarsis consiste en la canalización de estados emocionales a través de la imitación de los estados morales que producen esos mismos sentimientos, y, en palabras de Pío Tur, “la música, por medio de los ritmos y las melodías, realiza dichas imitaciones”. Por consiguiente, la música actúa de catalizador emocional, y por ello el intérprete -incluso el oyente que se identifica con lo que éste hace- puede transferir a ella su estado anímico, purgándose de tensiones interiores.

La música, materia inerte en el pentagrama, adquiere pulso vital en la interpretación; de la energía que el músico sea capaz de imprimirle dependerá la fuerza que irradie. Si se entrega en la ejecución, si la acomete embargado por una “pasión interpretativa”, dotará a la música de un elevado voltaje, capaz de descargar en el oyente como una sensación electrizante. Con el movimiento ondulatorio generado por los sonidos se transmiten también vibraciones emocionales de quien los produce. Por ello es que en el *Lover Man* de Parker, más allá de la envolvente música, nos asedia el estado anímico de *Bird*. Del mismo modo, mucha de la música de John Coltrane trasluce la vivencia mística de su creador, y por este motivo comulgar con ella implica consentir en la misma ascensión mística. Vivencia humana y búsqueda espiritual son dos experiencias vitales, polos opuestos del mundo emocional, que el jazz puede, pues, reflejar.

La posibilidad de transmitir emociones tan dispares señala, por tanto, la capacidad que tiene el jazz de acceder a ellas por medio de la imitación de los estados morales de las que emanan. Esa versatilidad hace que este género musical pueda también acoger muy diversos climas sociales. Afir-

ma el sociólogo Francis Newton: “El jazz ha contribuido, más que cualquier otro arte, a romper las barreras sociales” (*Une sociologie du jazz*). En efecto, esta manifestación artística de raíz popular compatibiliza estratos raciales, lingüísticos y culturales muy heterogéneos. El jazz hace posible, por citar dos ejemplos, que el presidente de Estados Unidos comparta su saxo con músicos forjados en el comunismo, o que un profesor de universidad pueda degustar un concierto con la misma intensidad que un aficionado carente de formación académica. Esta música no excluye a nadie, y ahí radica gran parte del secreto de su éxito universal; aunque su compromiso con la vanguardia haya hecho de algunas de sus formas expresivas, no pocas veces transitoriamente, reductos de minorías.

En cuanto manifestación artística (esto es, poseedora de valores estéticos), el jazz tiene sus propios elementos y códigos; posee una estética particular, poblada de rasgos diferenciados. Para valorarlo como forma de arte, es preciso establecer una base racional que permita fundamentar la crítica, y que lleve a distinguir, por ejemplo, lo que es creatividad de simple técnica de ejecución. Sin embargo, hay otros componentes en el jazz que no pueden ser abordados desde, digamos, una teoría del arte; partiendo de un análisis de la belleza y sus formas.

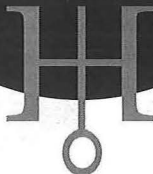
La dimensión sociológica impregna el jazz y lo catapulta a otra esfera del conocimiento. Para comprender el jazz no sólo hay que abstraer sus elementos artísticos, sino que también es necesario retener sus ingredientes sociales.

El jazz forma parte de los cultos de las sociedades contemporáneas. En *Jazz, Myth and Religion*, Neil Leonard, presidente del Department of American Civilization de la Universidad de Pensilvania, mantiene que, en unos tiempos en que las religiones convencionales están en proceso de transformación o en declive, el jazz provee un enfoque para impulsos espirituales atemperados por la atonía, la ansiedad y las alienaciones del siglo veinte. A partir de esa concepción, el jazz deja de ser mera forma de trabajo, un medio de subsistencia, y se

convierte en una razón de existir. Examinando música y religión en un sentido amplio Leonard concuerda con la tesis del antropólogo Max Weber, al considerar que los aficionados han mirado el jazz como algo sagrado o mágico, alrededor del cual han creado mitos y rituales para llevar a cabo y sustanciar su creencia. Mitos y rituales son los que hacen del jazz un culto, al vertebrarlos como una liturgia.

En opinión de Leonard, y aunque la liturgia del jazz se deba esencialmente a aquellos intérpretes cuya música y forma de comportarse se han tomado como modelos, “una parte importante fue sancionada por algunos de sus seguidores: críticos, aficionados, expertos, intérpretes y bailarines”. Este consenso es posible porque los jazzmen convertidos en personajes míticos no son equiparables a ídolos irreales, en los que la dimensión humana no es sino una máscara que nos permite vernos reflejados en ellos. En realidad, al ídolo contemporáneo no es preciso disfrazarlo con naturaleza humana: es tan hombre como nosotros mismos. Su vida no tiene nada de sobrenatural, por lo que su fuerza reside únicamente en el impulso que recibe de cuantos desearían emularlo. Esta “humanización” del ídolo conlleva una cierta participación de sus forjadores en su propia vida y herencia. La liturgia del jazz, emanada fundamentalmente de los rituales suscritos por sus personajes míticos, está consensuada por sus ofi- ciantes, y por ello sometida a permanente revisión.

Más allá de combatir dolores físicos o existenciales, el gran argumento de los jazzmen drogadictos ha sido afinar la capacidad para entregar y recibir música.



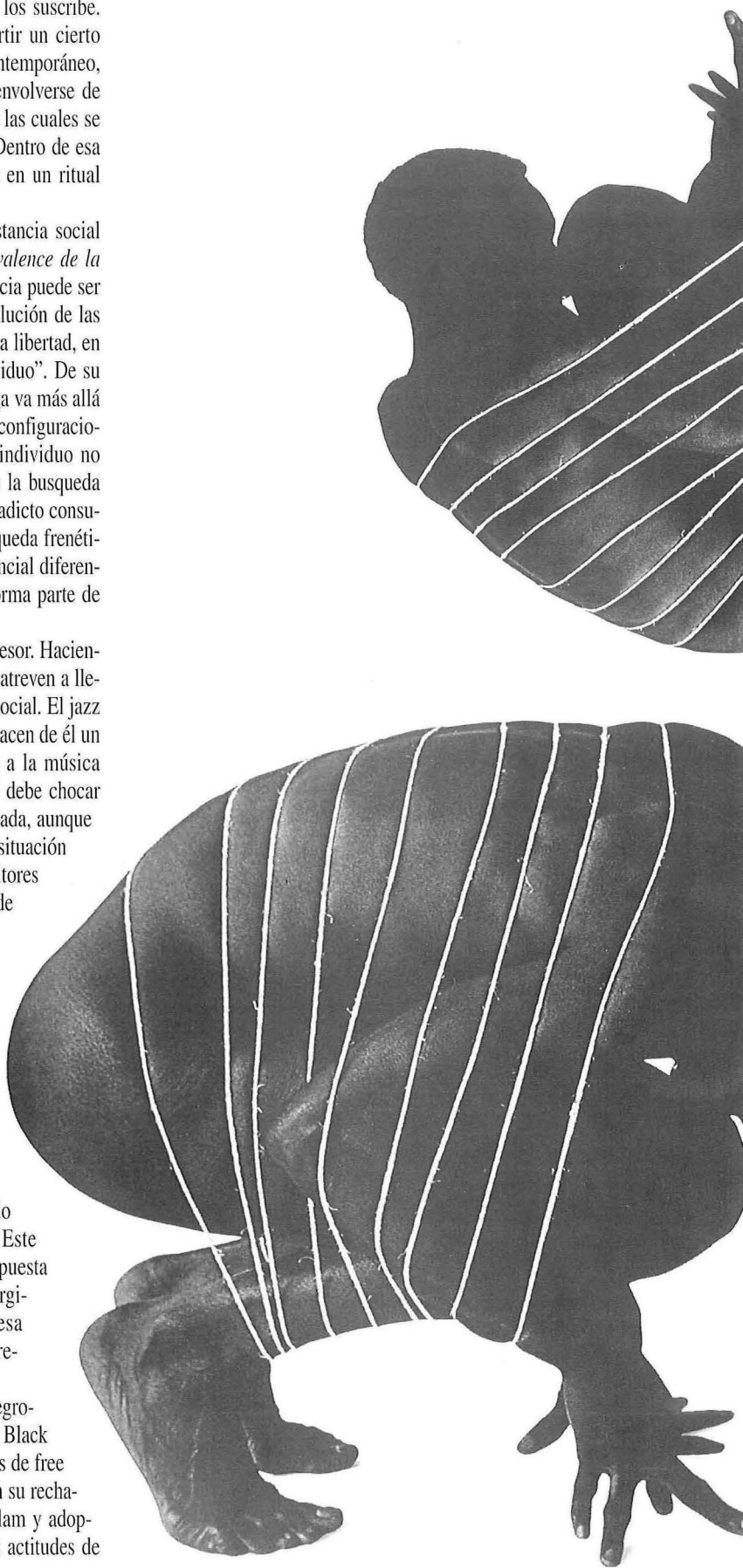
Los modelos de comportamiento asociados al jazz son pues cambiantes y dependientes de las circunstancias históricas y sociales en las que esta música se desenvuelve. Pero presentan unas características específicas que hacen de ellos seña de identidad del colectivo que los suscribe. Un colectivo, dicho de otro modo, al que aglutina compartir un cierto modo de vida. En el contexto de las libertades del mundo contemporáneo, el jazz delimita un círculo en cuyo interior es posible desenvolverse de acuerdo con unas normas concretas de conducta, a través de las cuales se busca dar consistencia a una manera determinada de vivir. Dentro de esa liturgia, el consumo de estupefacientes llega a convertirse en un ritual más.

El psicólogo João Fatela valora lúcidamente la circunstancia social que confluye en el “yo” del toxicómano (*Drogues et ambivalence de la subjetivité*, en *Individus sous influence*): “La drogodependencia puede ser interpretada antropológicamente como una tentativa de resolución de las tensiones y de las paradojas unidas al ejercicio de la moderna libertad, en tanto que fuente a la vez de creación y alienación del individuo”. De su análisis nos interesa en especial su conclusión de que la droga va más allá de la mera sustancia psicoactiva: “Cualquiera que sean sus configuraciones, ella constituye un acto de sujeción voluntaria de un individuo no tanto a un producto como a un modo de vida alrededor de la búsqueda frenética de productos. Más que productos químicos, el drogadicto consume productos imaginarios”. Es el hermanamiento en la búsqueda frenética de un tipo de productos el que configura un marco existencial diferenciado para el músico de jazz, en el que la propia música forma parte de los “productos imaginarios”.

Pero la droga tiene también en su haber un papel transgresor. Haciendo uso de placeres prohibidos, sólo al alcance de quienes se atreven a llegar hasta ellos, se consume al mismo tiempo una venganza social. El jazz se convierte igualmente en transgresor cuando sus usuarios hacen de él un “producto imaginario”, y en condición de tal se enfrenta a la música socialmente asumida. Es por ello que para cumplir este rol debe chocar frontalmente con ella, en cuanto forma de cultura estandarizada, aunque proceda de la tradición musical del propio intérprete. Esta situación se hace muy evidente durante la etapa del bebop, cuyos cultores no comulgan con un supuesto jazz/espectáculo, expresión de un lenguaje vulgarizado por el uso, y se comprometen en rupturas musicales como una forma más de otros rechazos personales y sociales.

No deja de ser sorprendente que este cambio de actitud no implicara una toma de conciencia política, como medio de combatir una realidad social poco gratificante para los músicos de color y para la población norteamericana negra en general. La declaración que hiciera en los años treinta la Internacional Comunista, proclamando que el jazz era una música “proletaria”, había sido ignorada desde el propio mundo del jazz, y por la población de color que lo sustentaba. Este hecho, sin duda paradójico, constata la férrea disciplina impuesta por el adoctrinamiento capitalista, ya que por su propia marginación social, de miseria franca no infrecuentemente, esa clase social se convertía en terreno abonado para que florecieran tesis izquierdistas.

Las posturas maximalistas no aflorarían en el ámbito negro-norteamericano hasta los años sesenta, con el nacimiento del Black Power, movimiento sociopolítico tan querido por los músicos de free jazz. Con anterioridad, no pocos hombres de color derivarían su rechazo ideológico a los valores del sistema convirtiéndose al Islam y adoptando nombres musulmanes. Paradójicamente, y aunque las actitudes de



los boppers representaban un choque frontal con el "american way of life", muchos de ellos contribuirían a que el jazz continuara siendo una embajada cultural de esa supuesta manera "americana" de entender la vida (fundamentada, como es sabido, y entre otras cosas, en el respeto a los "valores" tradicionales). Pero para entonces la cultura musical más representativa de las nuevas generaciones negras estadounidenses había dejado de ser el jazz, aunque rhythm and blues, rock o soul estén más o menos emparentados con él.

Es verdad que los músicos de jazz perseveraban en su propia percepción de la vida, y en su mayor parte permanecían indiferentes ante la utilización que se hacía de su música, o si se sentían manipulados mostraban su rechazo aferrándose aún más a una liturgia que, como se ha señalado, daba sentido a su modo de vivir. Evadirse de la realidad social contribuiría a hacer del jazz una droga, un producto al que asirse para ascender a lo más alto, o simplemente para no caer.

...Y LAS DROGAS EN EL JAZZ

El abuso del alcohol y el consumo de estupefacientes ha venido formando parte de los rituales del jazz. A pesar de esta circunstancia, no han surgido exégetas que hicieran de ello dogma del estilo de vida por el jazz encauzado. En este sentido el jazz se diferencia de otras corrientes musicales, en concreto de las surgidas en la Norteamérica blanca y negra a partir de los años cincuenta, o de algunos movimientos contraculturales que adoptaron la música como una de sus señas de identidad, y que sí hicieron de la droga un símbolo. Los cronistas que se convirtieron en espejo de una generación ansiosa de sensaciones nuevas, tales como Kerouac, Burroughs o Ginsberg, no pertenecen al mundo del jazz, aunque alguno de ellos haya incursionado en él.

El universo del jazz es poco propicio para ciertos hedonismos que subyacen en muchas de las actitudes sustentadas por la generación *beat* y sus profetas. Los consumidores nunca se han planteado, como pretendía Baudelaire, que la droga "llena el alma por encima de su capacidad", o han compartido las premoniciones del visionario Blake, ese "tener el infinito en la palma de la mano, y la eternidad en una hora" tan querido por los *beatniks*. Este tipo de evaluaciones requiere otros ambientes y otros presupuestos vitales. No caben dentro del jazz autojustificaciones de la clase que preconizaba el opiómano Jean Cocteau, cuando se mostraba de acuerdo con que la droga procuraba paraísos artificiales: "¿Acaso es preferible un infierno natural?", se preguntaba.

El consumo de productos psicoactivos libera sustancias en el cerebro (endorfinas) que se segregan naturalmente para aliviar el dolor, "para activar lo que se llama el centro del placer/recompensa del sistema límbico, el centro emocional del cerebro", en diagnosis de Inaba y Cohen (*Drogas: Estimulantes, depresores y alucinógenos*). Si se tiene éxito en la tarea, explican estos autores, "sentimos un impulso extra de placer porque nuestro centro de recompensa se activa y nos dice: ¡bien hecho!".

Más allá de combatir dolores físicos o existenciales, el gran argumento de los jazzmen drogadictos ha sido afinar la capacidad para entretejer y recibir música, entendiendo que el jazz es una experiencia compartida. Por ello, el camino que conduce al consumo de drogas queda expedito si alguien al que se toma como modelo tiene ese hábito. Porque tratando de imitar la música no resulta difícil acabar copiando también los comportamientos, con mayor motivo si se tiene la creencia de que son precisamente estos los que la hacen posible. El resultado final es una colectivización de los hábitos de conducta de quien impone su manera de entender



Plaza del Angel, 10
28012 Madrid
Tel. 369 41 43

**Los mejores músicos
de Europa y América
en el mejor marco**

14 Aniversario

Próximas actuaciones

**Screamin' Mimis
(Duendes Chillones)**

(30 de octubre al 5 de noviembre)

Moreiras Jazztet
(6 al 12 de noviembre)

Boston Art Quartet
(13 al 19 de noviembre)

EMC Jazz Orquesta
(20 al 26 de noviembre)

Pedro Iturralde Cuarteto
(27 noviembre al 3 de diciembre)

Big Mama Quintet
(4 al 10 de diciembre)



la música. Enquistada en la liturgia del jazz, la droga llega incluso a convertirse en moneda de transacción para el colectivo, y puede ser utilizada como pago de servicios (una práctica arcaica que ha llegado a ser utilizada hasta por compañías discográficas).

En resumen, la droga encuentra al jazz porque forma parte de los hábitos de vida de quienes lo tocan, y el jazz encuentra a la droga porque ésta facilita un medio para ascender y permanecer en lo más alto. Ambos pretenden romper límites, sobrevolar los horizontes de la libertad, explorar lo que queda más allá de lo posible; por eso pueden caminar tan de la mano. Pero, por otra parte, al ser asumida la experiencia musical como experiencia sensorial, la droga llega también a formar parte del *bolo*. Al hacerlo adquiere la categoría de “droga de trabajo”, y de algún modo se convierte en una sustancia medicinal que se toma, simplemente, para disfrazar la angustia y los malestares físicos que impiden desenvolverse con normalidad. Desde esta última perspectiva, la droga, sencillamente, formaría parte del arsenal farmacéutico del músico preocupado por hacer bien su trabajo.

Con finalidad ciertamente más evasiva que “medicinal” (esta última concepción implica una utilización consciente con este propósito), las sustancias psicoactivas aparecen de modo recurrente en la historia del jazz. Más exactamente puede decirse que el jazz ha ocupado, desde que existe, un espacio lúdico en el cual ha convivido con alguna forma de droga. La más persistente y extendida de ellas ha sido sin duda el alcohol, el “desinhibidor” por excelencia, un producto cuyo consenso social no lo redime de su condición de adictivo. No resulta difícil comprender su éxito. A un músico que aguarda el momento de intervenir le viene bien porque distorsiona el tiempo y el espacio. Se trata de acumular calor dentro de uno, e impedir después que se volatilice (evidentemente bebiendo más). Con el alcohol las sensaciones se concentran y el tiempo se dilata. Para el jazzman, además, la bebida suele ser gratuita; si no es el patrón, siempre habrá alguien dispuesto a invitarlo. Y no está bien visto rechazar invitaciones de este tipo.

La historia del jazz está llena de consumados bebedores. Y ello a pesar de existir un amplio consenso entre los jazzmen de que no es bueno para el músico beber (una crítica que no se ha reproducido tan insistentemente con el consumo de marihuana). El alcohol no sólo ha afectado la vida de numerosos músicos, sino que ha incidido en el propio desenvolvimiento del jazz. La clausura del barrio de Storyville en Nueva Orleans, consecuencia de una conflictividad derivada muy especialmente del consumo masivo de bebidas alcohólicas, y la implantación de la Ley Seca afectaron al paisaje geográfico y social en el que el primer jazz se manifestaba.

La otra droga habitual hasta los años cuarenta fue la marihuana. Esta sustancia psicotropa encontró en Mezz Mezzrow, un saxo-clarinetista blanco procedente de Chicago, un lúcido cronista de sus efectos y de su trayectoria en el mundo que él conoció. En su regocijante libro autobiográfico *La rabia de vivir* describe así las sensaciones que su consumo le proporcionaba: “Descubrí que ligaba las notas mucho mejor y que daba a las frases el sentimiento justo; que, en definitiva, la música fluía. Los

sonidos salían del saxo con soltura, como si hubieran estado dispuestos, aceitados y almacenados en el tubo, de modo que bastaba soplar para que fueran saliendo uno tras otro, sin error posible, sin perder el ritmo, sin el menor esfuerzo. (...) Habría podido tocar horas y horas sin que se agotaran las ideas ni el vigor”.

La hierba alcanzó una dilatada fama en el mundo del jazz, y su nombre disfrazado se incorporó a la jerga “jive” y llegó a las canciones. Louis Armstrong la llama “muggles”, Cab Calloway, “reefer”, Dizzy Gillespie, “manteca”, Mario Bauzá, “tanga”, Clark Terry, “mumbles”, un sinnúmero de músicos “tea”,...

Mezzrow fue asimismo consumidor de opio, y ocasionalmente de cocaína. Dos sustancias con no demasiada demanda entre los jazzmen, y ello quizás por motivos opuestos: la primera adormece, la segunda enerva; dos estados poco deseables para un músico que se precie, que no debe sentirse agarrotado ni crispado, sino con una capacidad plena para hacer bien su trabajo. A pesar de ello, la cocaína llegó a ponerse de moda en el jazz, y se hizo igualmente uso de anfetaminas cuando éstas aparecieron en el mercado, durante los años treinta.

Pero sería en la siguiente década cuando las convulsiones personales y sociales de la Norteamérica negra llegaron al jazz, punta de lanza de los movimientos contraculturales asociados a ellas. Frente a un jazz anclado en el pasado, con sus connotaciones de gueto personal y social, en cierto modo “domesticado”, la propuesta del bebop implicó una quiebra del modelo, “una reivindicación de la exigencia artística, en un contexto de incertidumbre sobre el empleo y por consiguiente sobre la identidad social de los músicos”, en palabras del sociólogo Patrick Mignon (*La démocratisation de la bohème*, en *Individus sous influence*). Es en este contexto en el que se produce la difusión de la heroína entre los jazzmen. “Esta droga aparece como medio de poner orden en la incertidumbre

social y estética característica de los nuevos músicos de jazz”, concluye Mignon.

Esta incertidumbre coincide con el desarrollo y desenlace de la Segunda Guerra Mundial. Las expectativas surgidas a su conclusión de un cambio social, emanado del nuevo orden mundial, se verían pronto defraudadas. Simultáneamente, la emigración de la población negra estadounidense a los grandes núcleos urbanos incrementó la conflictividad social. Los boppers, que habían proclamado con voz apasionada un nuevo modelo musical, pero también personal y social, continuaron afinados en el gueto. Pronto la “guerra fría” haría comprender a todos que las situaciones bélicas no tenían que ser necesariamente calientes, aunque eventualmente, como en el caso de Corea, estallaran.

Sustituir el estado de beligerancia puntual por otro de beligerancia diferida acaba propiciando tibieza en las actitudes, tanto personales como sociales. En este contexto de distanciamiento de la realidad, de indiferencia generalizada, el jazzman encontraría en el cool una forma más sosegada de expresarse, menos comprometida emocionalmente. El resultado fue un estilo musical más pulido en la forma y menos visceral en el fondo. Pero aunque, una vez más, algunos rituales del jazz habían cambiado, el consumo de droga permaneció. Fundamentalmente, porque el estatus

El universo del jazz es poco propicio para ciertos hedonismos que subyacen en muchas de las actitudes sustentadas por la generación “beat” y sus profetas.



social del músico continuaba sin modificarse, fuera blanco o de color (numerosos jazzmen blancos acabaron adoptando las premisas musicales y existenciales de los de color).

Si el libro de Mezzrow da testimonio de la presencia de la droga en el jazz hasta el advenimiento del bebop, *To be or not to bop*, la autobiografía de Dizzy Gillespie, retoma la crónica y da fe de la situación cuando se produce la llegada del trompetista a Nueva York, en 1937: "Casi todos los jazzmen, jóvenes o viejos, fumaban marihuana", anota. Aunque de inmediato Dizzy manifiesta su punto de vista, aclarando que "esto no es lo que yo llamaría droga". Para Gillespie, "la droga, digamos el abrazo de la heroína, se vuelve un problema mayor durante la era del bebop, sobre todo a finales de los años cuarenta, y ha matado a muchos de sus usuarios". Y encuentra la siguiente explicación a este hecho: "Quizás el modo de vida evolucionaba demasiado deprisa y la gente se debatía de un modo u otro para mantenerse a flote". Esta inadaptación puede asimismo explicar que los boppers adoptaran una forma propia de ir por la vida, que se

reflejó en una cierta excentricidad en el modo de vestir y de extravagancia en el comportamiento. Pero también es indudable que la personalidad y los hábitos de Parker tuvieron bastante que ver en la adicción a las drogas de muchos que, como Budd Johnson, deslumbrados por su música, se preguntaron: "Si es capaz de hacer eso, lo que él hace tiene algo que ver en ello".

Así pues, la droga dura accede al jazz en los años cuarenta. La heroína es la sustancia de elección, no sólo por la sensaciones que procura, sino también porque no impide al intérprete concentrarse en el sonido. Pero el acceso a ella requiere de un intermediario, la aguja, con la que se termina estableciendo un vínculo tan importante como con la droga en sí. El "chute" deviene un ritual que se consuma a medida que va creciendo la tensión interior, como un juego amoroso que prepara el orgasmo final. "El "flash" consiste ante todo en la interrupción de un desasosiego", apunta Escobedo en *Para una fenomenología de las drogas*. El problema sobreviene cuando vivir significa estar pendiente de ese momento; transformado el heroinómano en un nuevo Sísifo, cada viaje se convierte en un perpetuo retorno. Y para acometer el viaje necesita ante todo un vehículo: la aguja. "Smack", "junk" o "horse" son el carburante, pero la aguja constituye el vehículo irremplazable, y por eso tiene lugar propio en el maletín del músico, junto al saxo o la trompeta.

Y ese equipaje existencial tal vez sea el que más ha contribuido a forjar una imagen diferenciada del heroinómano del de otros consumidores de droga. Aunque también es indudable que se trata de la adicción más conflictiva. Ciertamente, la historia del jazz recoge crónicas de sucesos en las que aparecen involucrados apellidos de reconocidos heroinómanos: Holiday, Pepper, Baker, Davis, Getz y, como arquetipo de todos sus hechos y omisiones, Parker. No pocos de ellos decidieron que era una simplicidad limitarse a un único tipo de droga: muchos hicieron gala de ser, sobre todo, grandes bebedores. Como lo fueron, hasta sus últimas consecuencias, Beiderbecke, Waller, Young, Powell, Gordon y tantos otros.

Pero para entonces la cultura musical más representativa de las nuevas generaciones negras estadounidenses había dejado de ser el jazz, aunque rhythm and blues, rock o soul estén más o menos emparentados con él.



JAZZ

en vivo

Programación

BOB MOVER

(2/3 Noviembre)

ANDY PHILLIPS

(23/24 Noviembre)

GARY BARTZ

(14/15 Diciembre)

LA DIRECCION DEL

CAFÉ ESPAÑA

SALUDA A

CUADERNOS DE JAZZ

EN SU

QUINTO ANIVERSARIO

¡Felicidades!

Pza. Fuente Dorada, 8

47001 VALLADOLID

Tel.: (983) 27 70 87

Fax: (983) 37 17 64

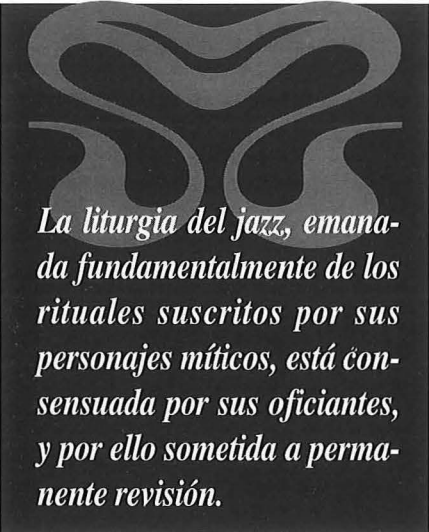
En una ocasión en que preguntábamos a Dexter Gordon su opinión sobre el flamenco, el saxofonista, a quien media botella de whisky parecía haber llevado a un estado de especial lucidez, nos dio una respuesta que nos parece toda una explicación de causas y remedios: "Flamenco... blues... son la misma cosa: ella no me quiere". En esta reflexión está implícito un senti-

miento de soledad como sustrato emocional del intérprete de determinados géneros musicales, que al mismo tiempo se convierten en catalizadores para poderlo superar. La música de jazz permite no sentirse solos. Es un refugio sustentado por la solidaridad de cuantos la hacen suya, creándola o simplemente escuchándola. Porque acaso no pocos de estos últimos se hayan acercado también a ella huyendo de los demás, puede que de sí mismos. ■

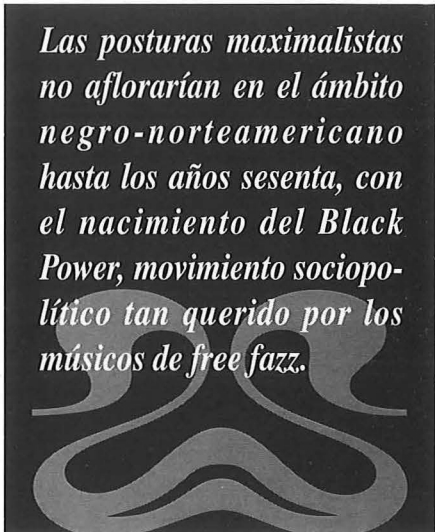
POSTDATA

Hoy día la droga anda por tantos lugares que apenas si llama la atención; la costumbre insensibiliza. Pero dentro del jazz, el músico que marca la pauta (el que dicta los nuevos rituales) se ha transformado en un profesional que cuida la imagen. Los

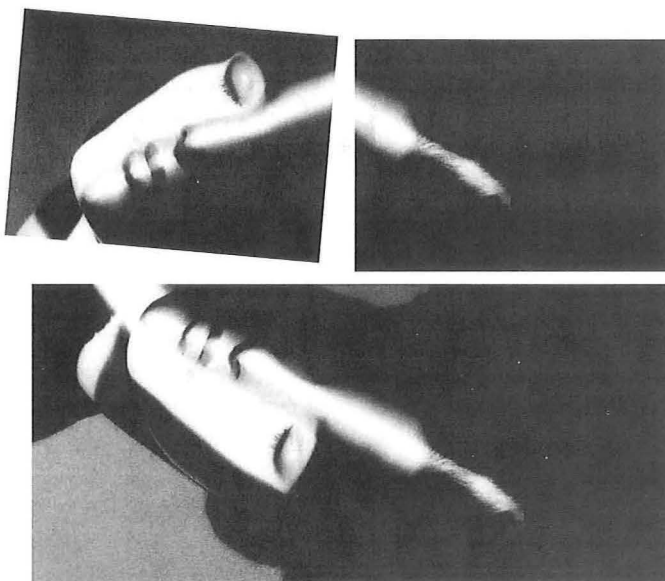
Jarrett y los Marsalis de hoy están probablemente más cerca del *aerobic* que de cualquier tentación prohibida. El negocio es el negocio. Eso sí, y felizmente, el jazz continúa creando adicción.



La liturgia del jazz, emanada fundamentalmente de los rituales suscritos por sus personajes míticos, está consensuada por sus oficiantes, y por ello sometida a permanente revisión.



Las posturas maximalistas no aflorarían en el ámbito negro-norteamericano hasta los años sesenta, con el nacimiento del Black Power, movimiento sociopolítico tan querido por los músicos de free jazz.



LECTURAS COMPLEMENTARIAS

- Billard, François: *La vie quotidienne des jazzmen américaines*. Hachette, Paris, 1989.
- Davis, Miles; Troupe, Quincy: *Miles*. Ediciones B, Barcelona, 1991.
- Ehrenberg, Alain (compilador): *Individus sous influence*. Editions Esprit, Paris, 1991.
- Escotado, Antonio: *Para una fenomenología de las drogas*. Mondadori, Madrid, 1992.
- Gillespie, Dizzy; Fraser, Al: *To be or not to bop*. Presses de la Renaissance, Paris, 1981.
- Holiday, Billie: *Lady Sings the Blues*. Tusquets, Barcelona, 1988.
- Inaba, Darryl; Cohen, William: *Drogas: estimulantes, depresores, alucinógenos*. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1992.
- Leonard, Neil: *Jazz, Myth and Religion*. Oxford University Press, Nueva York, 1987.
- Mezzrow, Mezz; Wolfe, Bernard: *La rabia de vivir*. Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1992.
- Newton, Francis: *Une sociologie du jazz*. Flammarion, Paris, 1966.
- Priestley, Brian: *Charlie Parker*. Garancière, Paris, 1986.
- Simpkins, Cuthbert: *Coltrane*. Júcar, Madrid, 1985.
- Russell, Ross: *Bird*. Ediciones B, Barcelona, 1988.
- Tirro, Frank: *Jazz: A History*. Norton, Nueva York, 1977.
- Tur, Pío: *Reflexiones sobre educación musical*. Universitat de Barcelona, 1992.

XVI FESTIVAL JAZZ MADRID



Octubre 1995

The Jazz Crusaders

Miércoles 25 / Sala Riviera

Eddie Palmieri Octet

Martes 31 / Sala Riviera

Noviembre 1995

Bill Frisell Quartet & Joey Baron

"Solo Drums"

Viernes 3

Círculo de Bellas Artes

Joe Henderson

"Double Rainbow Quartet"

La música de Tom Jobim

Sábado 4 / Sala Riviera

Wayne Shorter Quintet

Viernes 10 / Sala Riviera

Joe Louis Walker & Boss Talkers

Domingo 12 / Sala Riviera

Joao Bosco e Grupo

Lunes 13 / Sala Riviera

Roy Haynes Quartet

Jueves 16 / Sala Pachá

Steve Coleman & Metrics

Martes 21 / Sala Pachá

Paul Motian

& "Electric Be-Bop Band"

Miércoles 29 / Sala Pachá

Venta anticipada en

Fnac, Madrid Rock y en el
Tel.538 33 33 (Tele-Entradas
Caja de Cataluña)

teatro **C**entral

SEVILLA

Consejería de Cultura
JUNTA DE ANDALUCÍA

Jazz en el Teatro Central

Del 8 al 11 de noviembre 1995, 21.00 h.

Día 8: Joe Henderson "Double Rainbow Quartet"

Día 9: Jimmy Scott

Día 10: Ornette Coleman and Prime Time "The Tone Dialing Tour"

Día 11: Wayne Shorter

Entrada: 3.000 ptas

Venta de entradas:

TEATRO CENTRAL

Isla de la Cartuja, s/n

Teléfono de información: 95-4460780

VIRGIN MEGASTORE

Sierpes, 81. Sevilla

Teléfono: 95-4212111

