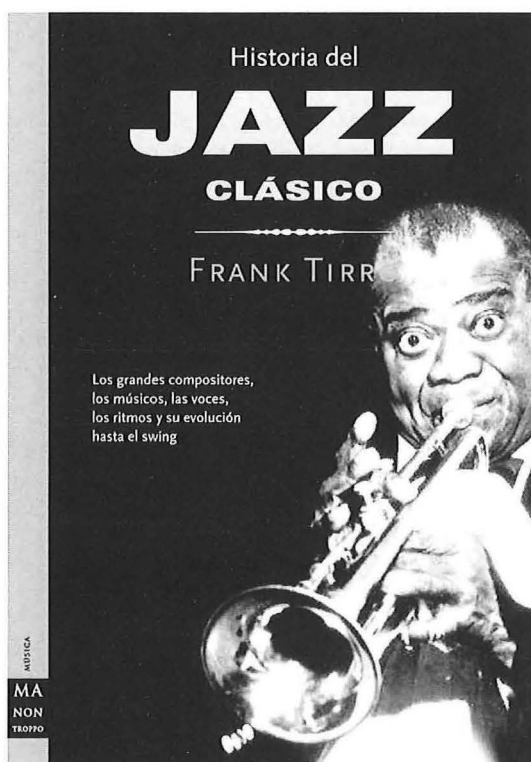


LIBROS

FRANK TIRRO

HISTORIA DEL JAZZ CLÁSICO

OBRA DE CULTO PARA TODO AMANTE DEL JAZZ, EL LIBRO DE FRANK TIRRO -COMPOSITOR, MUSICÓLOGO, CLARINETISTA Y PROFESOR DE LA ESCUELA DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD DE YALE- SE PUBLICA POR FIN EN ESPAÑOL POR MANONTROPPO (EDICIONES ROBINBOOK), EN EDICIÓN ACTUALIZADA. LA OBRA ABARCA DESDE LOS ELEMENTOS PRECURSORES (EL PRE-JAZZ) HASTA LA ERA DEL SWING Y ANALIZA DE FORMA SISTEMÁTICA TODOS LOS COMPOSITORES, INTÉRPRETES, ÉPOCAS, RITMOS, ESTILOS, TENDENCIAS Y EVOLUCIÓN QUE CONFORMARON SU DESARROLLO, SERVIDO TODO ELLO CON PROFUSIÓN DE EJEMPLOS. LOS EXTRACTOS QUE SE PUBLICAN A CONTINUACIÓN CORRESPONDEN AL CAPÍTULO DEDICADO A LOUIS ARMSTRONG DESDE EL MOMENTO DE SU LLEGADA A CHICAGO PARA TOCAR EN LA CREOLE JAZZ BAND DE "KING" OLIVER.



HISTORIA DEL Jazz CLÁSICO

ARMSTRONG EN CHICAGO

En 1922, Joe Oliver le llamó desde Chicago, ofreciéndole el puesto de segundo cornetista en su orquesta. Los años junto a la Creole Jazz Band de Oliver señalaron el inicio de la celebridad e influencia de *Satchmo*. Es legendaria la fama de la que gozó entre los jazzmen de Chicago, a quienes la anécdota describe como ansiosos de verle actuar en toda ocasión, con el fin de iniciarse en los secretos del hot jazz. El papel secundario desempeñado por Armstrong en las grabaciones realizadas por la Creole Jazz Band en 1923 (SCCJ 6) no tardó en desaparecer: a fines de 1924 *Satchmo* era ya el solista más poderoso y creativo en las grabaciones promovidas por el pianista Clarence Williams.

Clarence Williams fue un pianista más que aceptable del jazz de aquellos años, líder de su propio combo, que en 1923 asumió la dirección musical de las grabaciones de músicos negros para el sello Okeh, a cuyo frente estaría hasta 1928. El listado de jazzmen que grabaron para Okeh durante ese período resulta impresionante. A la vez, el registro de *Cakewalking Babies* efectuado para Gennett con Louis Armstrong y Sidney Bechet en diciembre de 1924, simboliza a la perfección las ultimísimas ideas musicales en el pop-jazz del momento.

El regreso de *Satchmo* a Chicago en el verano de 1925, momento en que se unió a la banda de Lil en el Dreamland Ballroom, señala el inicio de su meteórica ascensión a la cúspide del jazz. Muy poco tiempo más tarde, con el beneplácito de Clarence Williams, comenzó a registrar discos bajo su propio nombre para el sello Okeh, precisamente los mismos discos que cimentarían su reputación. El tiempo ha convertido en clásicas estas grabaciones. La serie de discos Okeh se inicia con *Gut Bucket Blues*,⁴⁵ pieza introductoria en dos sentidos: en primer lugar, Louis presenta en ella a todos los miembros del grupo por su propio nombre; en segundo lugar, la música sigue recordando mucho al sonido característico de la banda de King Oliver. En ese mismo año se editaron tres nuevas grabaciones de jazz representativas del estado de ebullición en que se encontraba el género: Bennie Moten, líder de la banda de Kansas City que con el tiempo se convertiría en la orquesta de Count Basie, grabó *18th Street Blues* y *South Street Blues* para Okeh;⁴⁶ Fletcher Henderson registró *Money Blues*, *Sugar Foot Stomp* y *Carolina Stomp*;⁴⁷ a la vez que Bix Beiderbecke, veinteañero de raza blanca, estrella de los Wolverines, agrupación basada en Chicago, grabó un lamento inspirado por su ciudad de origen, *Davenport Blues*.⁴⁸

El año 1925, asimismo, señaló la publicación de la composición de Hoagy Carmichael *Washboard Blues*, con letra de Mitchell Parrish y Fred Callahan. Visto el panorama, la publicación de los primeros discos de los Hot Five de Louis Armstrong no debe ser considerada como un oasis en el desierto, sino como la avanzadilla de un ejército imparable. En 1925 era posible oír música de jazz en casi cualquier lugar, y eran numerosos los artistas de ambas razas que efectuaban una grabación tras otra.

Los Hot Five fueron un grupo que marcó época, entre otras razones porque su primera línea instrumental estaba formada por los mejores músicos representativos del estilo de Nueva Orleans. Así, el clarinetista Johnny Dodds no tenía parangón como solista y músico de respaldo. Otro miembro del conjunto, Kid Ory, había sido un importante director de orquesta en Nueva Orleans antes del cierre de Storyville (de hecho, el propio Armstrong había llegado a tocar en la Brownskin Band liderada por Ory). Y, con todo, a pesar de su brillantez como músicos, Ory y Dodds jamás llegaron a hacer sombra a Armstrong. Cuando *Satchmo* por fin dio rienda suelta a su capacidad como solista en *Cornet Chop Suey*⁵⁸ (NAJ 2), demostró que no había un solo instrumentista de viento que estuviera a su altura.

El lanzamiento en 1926 de *Heebie Jeebies*⁵⁹ señala la primera muestra de un estilo vocal que Louis Armstrong convertiría en famoso: el «scat singing», solo instrumental cantado mediante sonidos o palabras sin ningún sentido. En 1926, año en que se editó *Heebie Jeebies* y *Cornet Chop Suey*, Okeh también publicó una tercera grabación que haría época, *Big Butter and Egg Man* (SCCJ 14),⁶⁰ pieza que incluye uno de los solos de corneta más inventivos que se han registrado. La consistencia, calidad y cantidad de discos grabados por los Hot Five y los Hot Seven están en la base de la consideración histórica otorgada a Louis Armstrong. A la vez que Bix Beiderbecke fue una figura, en general, poco conocida por el gran público, *Satchmo* se convirtió en una verdadera celebridad, incluso entre los no aficionados, y un nombre que suscitaba el respeto unánime de los profesionales. Martin Williams lo ha definido a la perfección: «Los discos grabados por Armstrong entre 1923 y 1932 hablan de un progreso asombroso e ininterrumpido, frecuentemente marcado por momentos de auténtica excelencia artística».⁶¹

Struttin' With Some Barbecue (SCCJ 17) ofrece una interesante combinación de elementos tomados del hot jazz y el sonido sofisticado de las orquestas de salón. Al final un tanto convencional de la pieza sólo le faltan los platillos típicos del final «a lo Mickey» popularizado por Guy Lombardo, patrón estereotipado basado en la música de los dibujos animados de Mickey Mouse:

Banda

Platillos

Los acordes de respaldo de los choruses de break en tiempo débil, que comienzan durante el solo de Kid Ory y continúan durante el solo de Armstrong, son típicos del arreglo orquestal, sea éste escrito o memorizado. El ritmo de *Struttin'* es de dos tiempos; a la vez, la ambigüedad dos tiempos/cuatro tiempos característica del jazz de Nueva Orleans no aparece por ningún lado. Compuesta por Lil Hardin, esposa de *Satchmo*, la pieza muestra una sorprendente conformación melódica en su inicio. La octava en ascenso que dibuja el acorde de séptima mayor es verdaderamente innovadora en el contexto jazzístico del momento. Los solos de Dodds y Ory, magníficos por derecho propio, quedan por completo eclipsados por el poderoso solo de corneta, dibujado a la perfección, que recorre la completa escala tonal del instrumento a partir de una idea bosquejada en el tema inicial (véase «Transcripción 2»). La agrupación de estilo ragtime de octavas en patrones de tres, que Armstrong inserta en la última frase de su solo, pone a prueba la solidez rítmica de sus acompañantes, que fallan en los tiempos fuertes. Estamos ante una interpretación que epitomiza lo viejo y lo nuevo; a la vez, en lo nuevo encontramos elementos provenientes del hot jazz tanto como el sonido «dulce» característico de las orquestas blancas de salón.

A pesar de su título, *Potato Head Blues* (SCCJ 16) no es un blues, sino una estructura de 32 compases. Aquí, los acordes del magnífico solo en break de Armstrong no aparecen ejecutados en tiempo débil —como sucedía en *Struttin' With Some Barbecue*—, sino que se sitúan en el primer tiempo de cada compás. En otras palabras, siete de cada ocho espacios temporales aparecen vacíos de otra cosa que no sea la línea solista de la corneta. De nuevo, el patrón melódico empleado por Armstrong es más que virtuoso: lo que hace es desarrollar una progresión melódica conducente al clímax en el glissando superior de Re sobre Do agudo. La naturaleza cuidadosamente estructurada del solo resulta evidente en el tratamiento rítmico, pues los dos primeros compases, que reciben tratamiento acentual regular, encuentran compensación rítmica en los dos compases siguientes, cuando *Satchmo* sitúa el acento en el tiempo débil. Gunther Schuller ha apuntado como probable que Hoagy Carmichael estuviera familiarizado con este solo, pues la apertura de su *Stardust*, escrita en 1927, es casi una réplica del solo de Louis en el compás 25. Si tenemos en cuenta la relación existente entre Carmichael y Beiderbecke, que era discípulo de Armstrong, las similitudes entre *Potato Head Blues* y *Stardust* son todavía más llamativas. Una vez más, el tema concluye con el insidioso final prestado de las orquestas de salón. Si Beiderbecke buscó su inspiración en Armstrong, *Satchmo*, por extraño que pueda parecer, en este caso recurrió a Lombardo.

Escrita por Lil Hardin, *Hotter Than That* (SCCJ 18) es una composición basada en un patrón armónico de 32 compases dividido en dos mitades, cada una de las cuales recibe un primer o segundo final en dos compases. El refrán de 32 compases se repite tres veces antes de ser interrumpido por un dueto de llamada y respuesta establecido entre voz y guitarra, antes de acabar con un chorus final de 32 compases. Un vamp de piano de cuatro compases vuelve a establecer el ritmo al final del dueto guitarra-voz, a la vez que una introducción de ocho compases precede a la pieza. Las armonías de la introducción derivan de los ocho últimos compases del número. Al final de todo, corneta y guitarra establecen sendas cadenzas de dos compases, que se constituyen en coda de cierre. Cada primer y segundo final cuenta con un break instrumental (y aquí hablamos de la vocalización estilo scat como de un recurso instrumental).

Hotter Than That

Introducción

1er chorus

2º chorus

3er chorus

4º chorus (parcial)

Último chorus

Coda

El estudio de estas pocas frases [los últimos ocho compases de la melodía en cada una de sus cinco apariciones] no sólo pone de relieve los detalles característicos de la síncope y el fraseo [...] sino que también subraya la irresistible progresión musical que aporta enorme significado final a la labor de Armstrong. El motivo entre corchetes dotado de notas repetidas constituye la idea central de la introducción, donde aporta un sutil acento inesperado que engarza la totalidad de la frase, como lo sugieren los signos métricos establecidos sobre las notas; a la vez, gracias a una ligera variación, el motivo sirve para elaborar la cadencia. En el primer chorus completo, Armstrong transforma este motivo de forma muy sutil, anticipándolo y consolidándolo a un tiempo. En el chorus vocal, Armstrong simplifica el motivo para, a continuación, alterar drásticamente la cadencia a fin de engazarla con el interludio gracias a la blue note más expresiva de toda la pieza. En el chorus final, Armstrong somete el motivo a un auténtico desarrollo, empezando cuatro compases más allá, alzándose hasta alcanzar la nota más elevada de la pieza y cabalgando sobre la cesura que ha precedido al motivo en cada chorus anterior, de modo que la esperada aparición final del motivo resulta tardía a la vez que la cadencia se convierte en un amasijo de blue notes. El aficionado tiene ocasión de disfrutar de tan intrincada iniciativa melódica sin necesidad de recurrir a análisis gráficos o verbales, del mismo modo que Armstrong la construyó enteramente en su imaginación; con todo, el análisis puede aportar nuevos elementos para el disfrute de los entendidos, a quienes acaso se les hubiera escapado tamaño intrincamiento melódico por obra de la sencillez armónico-rítmica del acompañamiento. El acompañamiento simplemente realza esta clase de melodía, a la que también aporta libertad. Tales melodías sólo parecen apuntarse cuando el acompañamiento ofrece el apoyo necesario. Es más, probablemente se generen a partir de la experiencia musical contrapuntística; la línea melódica de Armstrong parece incorporar fragmentarias respuestas antífónicas a sus propias concepciones generales. En todo caso, es la riqueza de la melodía la que se convierte en foco de interés.

Armstrong: *Hotter Than That*, variantes de la última frase

The image shows a musical score for a song. It begins with a section titled 'Introduction' in 4/4 time, featuring a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The introduction ends with a repeat sign. Following the introduction is 'Chorus 1', which is in 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are written below the melody. The chorus includes a bridge section marked with a double bar line and a repeat sign. The score concludes with a final measure in the bass clef.

Introduction

O: - - - etc.

Chorus 1

Rip da da da dat - a bat - a dip da

da dap'm dat-l di. Ba - pa da dip - pi



West End Blues es otra muestra de la creatividad musical que muestra las extraordinarias improvisaciones de Louis Armstrong (véase «Transcripción 3»). Aquí, el solo de trombón de Fred Robinson carece de vida; a la vez, el acompañamiento que Zutty Singleton hace a la batería de ese mismo solo de trombón debe ser calificado de estrepitoso. Con todo, el solo de piano ofrece un estilo recién desarrollado que comienza a perder sus raíces ancladas en el ragtime. En el cuarto chorus completo (SCCJ 19), *Fatha* Hines despliega un solo cuya ejecución con la mano derecha sustituye las anticuadas síncopas del rag por pasajes más rápidos y fluidos. Si bien comienza valiéndose de un estilo oom-pah, el acompañamiento de la mano izquierda pronto desarrolla unos paralelos a medio tiempo que proyectan un metro de 4/4 en cuartas no diferenciadas. La introducción improvisada por Armstrong rápidamente descende una octava y una tercera en los dos primeros compases para al momento ascender con idéntica rapidez a uno climático Re agudo sobre Do agudo. A continuación, la introducción descende con elegancia a una segunda nota baja climática, exhibiendo una facilidad y un instinto para la selección de la nota adecuada que deja al oyente anonadado. La actividad rítmica del solo no es ya regular, pues se incorpora una mezcla de figuras binarias, tresillos, cuatresillos, quintillos y demás valores irracionales cuya estructuración resulta de un asombroso ingenio lógico. El final del primer solo de 12 compases aparece, casi nota a nota, en el tercer y cuarto compás de la introducción. En la introducción, el descenso desde la nota aguda climática va un paso más allá al cernirse desde la sostenida nota aguda de apertura que hallamos en el último chorus.⁶⁵

West End Blues

Intro (improvisada)	
9	
Solo de trompeta	Solo de trombón
12	12
Cantante solista con clarinete	Solo de piano
12	12
Solo de trompeta Piano	Coda
12 (8 más 4)	2

NOTAS

- 45- OKeh 8261, reeditado en Columbia CL-851.
- 46- OKeh 8242 y 8255.
- 47- Columbia 383-D, 395-D y 509-D.
- 48- Gennett 5654.
- 58- OKeh 8320.
- 59- OKeh 8300.
- 60- OKeh 8423.
- 61- Notas en SCCJ, p. 20.
- 62- En las notas de SCCJ, *Potato Head Blues* precede a *S.O.L. Blues*. El orden correcto es el contrario, como aparece en la etiqueta del disco.
- 63- Ambas versiones, completas, están disponibles en Columbia CL-852.
- 64- William Austin, *Music in the 20th Century*, p. 281 y ss.
- 65- En John Mehegan, *Jazz Improvisation*, 2, Nueva York, Watson-Guptill, 1962, pp. 64-65, aparece una transcripción del solo de Armstrong a la trompeta. Una transcripción similar con una anotación rítmica más compleja, si bien en clave errónea, Si^b en lugar de Mi^b, aparece en Schuller, *Early Jazz*, pp. 116-119. La transcripción de Schuller resulta instructiva, en el sentido de que muestra la dificultad de anotar los ritmos jazzísticos con precisión, aunque el error en la clave dificulta la comprensión de las sutilezas armónicas del solo de Armstrong.