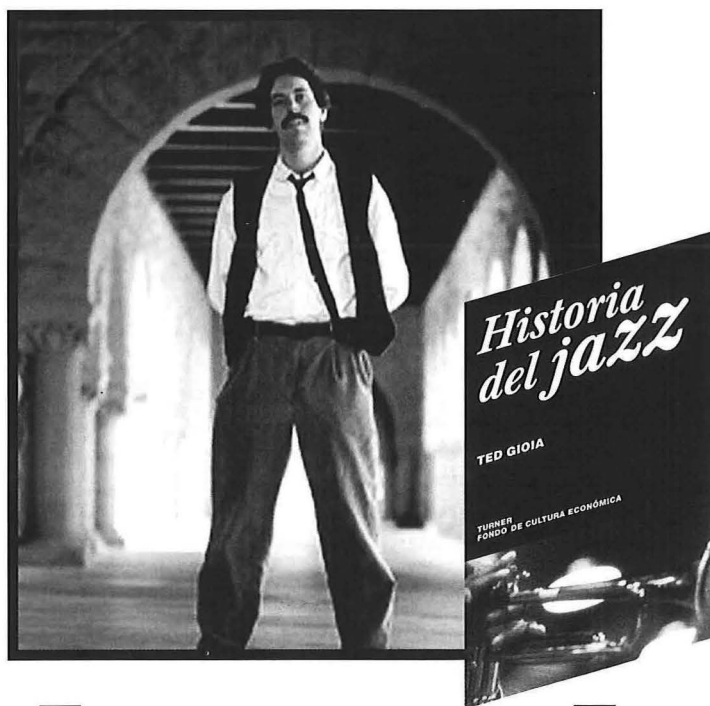


PIANISTA, COMPOSITOR, HISTORIADOR, CRÍTICO Y PRODUCTOR DISCOGRÁFICO, TED GIOIA (HAWHTORNE, CALIFORNIA) ES AUTOR DEL LIBRO *HISTORIA DEL JAZZ*, PUBLICADO RECIENTEMENTE EN ESPAÑA POR TURNER/FONDO DE CULTURA ECONÓMICA. SU PRIMER LIBRO, *THE IMPERFECT ART: REFLECTIONS ON JAZZ AND MODERN CULTURE* (OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1988) RECIBIÓ EL PREMIO ASCAP-DEEMS TAYLOR. EL SEGUNDO, *WEST COAST JAZZ*, FUE EL RESULTADO DE UNA METICULOSA INVESTIGACIÓN QUE RECOGÍA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL JAZZ EN LA COSTA OESTE ENTRE 1945 Y 1960, REEDITADO EL PASADO AÑO POR

UNIVERSITY OF CALIFORNIA PRESS. ADEMÁS, COMO PIANISTA, HA GRABADO *THE END OF THE OPEN ROAD* JUNTO A LARRY GRENADIER Y EDDIE MOORE. *HISTORIA DEL JAZZ* FUE SELECCIONADO COMO UNO DE LOS VEINTE MEJORES LIBROS DEL AÑO POR EL CRÍTICO JONATHAN YARDLEY DEL *WASHINGTON POST*. EL TEXTO QUE SE RECOGE A CONTINUACIÓN, PERTENECIENTE A ESTA OBRA, ES TRANSCRIPCIÓN LITERAL DE *LOS NUEVOS Y VIEJOS TRADICIONALISTAS*, INCLUIDO EN EL CAPÍTULO *MÁS ALLÁ DE LA LIBERTAD* Y CEDIDO POR LOS EDITORES PARA SU PUBLICACIÓN EN *CUADERNOS DE JAZZ*.



Historia del Jazz

Los nuevos y viejos tradicionalistas

El resurgimiento de los estilos de jazz acústicos tradicionales en el mainstream bajo los auspicios de Wynton Marsalis figuraría como la evolución más publicitada -y acaloradamente contestada- del mundo del jazz en los ochenta y noventa.

Pero estos estilos nunca habían desaparecido realmente. Durante el ascenso del free jazz y la fusión, los artistas mayoritarios habían continuado siguiendo a su musa, aunque rara vez gozaban de la atención de la prensa, el tiempo en antena o las ventas de discos de los artistas rompedores. Además, la intensa comprensión de la historia del jazz llevó a una vertiginosa yuxtaposición de tradiciones y estilos. A finales de los sesenta, los aficionados al jazz seguían los estilos contemporáneos, pero asistían igualmente a los conciertos de Louis Armstrong, Earl Hines, Duke Ellington, Benny Goodman, Count Basie, Roy Eldridge, Dizzy Gillespie, Art Blakey, Charles Mingus, Dave Brubeck y Gerry Mulligan, por citar sólo a algunos. Incluso a mediados de los noventa, muchos de los anteriores pioneros del jazz estaban aún en activo, como Stéphane Grappelli, que ya figuraba en la primera encuesta *Down Beat* en 1936, y sesenta años después, en la edición de 1996, estaba el primero en su categoría; o Benny Carter, que seguía demostrando su inmenso talento como solista y compositor sesenta y cinco años después de que se forjara su reputación escribiendo arreglos para Fletcher Henderson y los McKinney's Cotton Pickers.

El sonido mayoritario del jazz de los setenta continuó confiando mucho en los estilos del swing y del bebop. Los principales festivales de jazz a menudo hacían resaltar este estilo, con un gran número de sellos discográficos que lo promocionaban. Norman Granz, que había dejado su huella como promotor de conciertos y productor de discos durante los años de la posguerra, volvió a involucrarse activamente en la música con la fundación del sello Pablo en 1973. Granz rápidamente reunió una lista de algunos de los artistas tradicionales líderes del jazz, como Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Count Basie, Dizzy Gillespie, Sarah Vaughan, Ray Brown, Milt Jackson, Zoot Sims y otros. La disponibilidad de estas leyendas del jazz era un signo llamativo del poco interés que estaban mostrando los principales sellos discográficos por el jazz de toda la vida después de unos años sesenta dominados por el rock. Sin embargo, el convencimiento de Granz en la viabilidad comercial de esta música demostró ser clarividente. Los discos de Pablo se vendieron bien, y los diversos artistas asociados con el sello demostraron que todavía podían llenar los locales nocturnos y salas de conciertos.

Granz puso especial énfasis en exhibir el talento de Ella Fitzgerald en los escenarios de jazz más selectos. Se había convertido en *manager* de Fitzgerald en 1953 y poco después aseguró la salida de esta de Decca para presentarla en su propio sello. Fitzgerald era una cantante popular de éxito en aquella época, habiendo vendido más de veinte millones de discos desde que entró en la banda de Chick Webb en 1939. Sin embargo, la relación con Granz vio cómo la música de Fitzgerald al-

canzaba un nuevo grado de arte, especialmente en inolvidables grabaciones en directo en Berlín y Roma y en una serie de publicaciones *song book* en las que realizaba interpretaciones de los más selectos autores de melodías populares del siglo, incluyendo a Cole Porter, George Gershwin, Harold Arlen, Duke Ellington e Irving Berlin. [...]

Pablo no era un ejemplo aislado. Otros sellos prosperaron centrándose en sonidos del jazz mayoritario. Nils Winther fundó el sello SteepleChase en Copenhague en 1972 y grabó más de doscientos discos durante los quince años siguientes, incluyendo importantes proyectos de Dexter Gordon, Jackie McLean y otros músicos americanos, así como estrellas europeas que estaban emergiendo como el bajista Niels-Henning Ørsted Pedersen y el pianista Tete Montoliu. Al año siguiente, Carl Jefferson inauguró su sello Concord en California, que empezó grabando a una amplia selección de músicos asociados con el swing, el bop y los estilos de jazz de la Costa Oeste. [...] El contralto Phil Woods llevó varios vibrantes combos en los setenta, incluyendo su *European Rhythm Machine*, y en los ochenta estuvo acompañado por algún tiempo por el trompetista estelar Tom Harrell. Dexter Gordon volvió del extranjero, grabando su famoso disco *Homecoming* para CBS. Stan Getz renovó su lealtad al jazz puro después de su historia de amor con la bossa nova y su breve coqueteo con la fusión. Incluso los líderes de la fusión, más concretamente Herbie Hancock, dejó a un lado sus instrumentos eléctricos por algún tiempo para evaluar el mercado creciente del jazz acústico. El "regreso" del jazz era ahora proclamado en las portadas de las revistas y en los medios.

Los nuevos artistas dominantes empezaron a ganar notoriedad junto con los veteranos, y casi todos los estilos encontraron fervientes defensores. En 1977, el saxofonista de veintitrés años Scott Hamilton escandalizó el panorama neoyorquino con su sonido tenor "retro" que recordaba a Coleman Hawkins y Ben Webster. A diferencia de los posmodernos, que estaban resucitando estos estilos con un humor medio en broma, Hamilton era muy serio con lo que estaba haciendo, fomentando estos estilos porque pensaba que *sonaban bien* -parecía en aquella época la más anacrónica de las defensas-. Aunque algunos críticos menospreciaron o ignoraron sus trabajos, los que le escuchaban con los oídos bien atentos se veían obligados a reconocer el raro don de Hamilton para la improvisación. Y aunque Hamilton era un caso extremo, esta concienciación histórica demostraría ser precursora de las cosas que estaban por venir. Hacia el final de los ochenta, parecía que todos los estilos y sonidos serían ahora bienvenidos, fomentados, comercializados. [...]

La tradición vocal del jazz dominante era especialmente vibrante durante este período. Aunque la atonalidad y otras técnicas experimentales habían, a veces, realizado avances en este terreno, la mayoría de los vocalistas de jazz preferían trabajar con el repertorio y la instrumentación tradicional. Muchos de

los artistas principales que habían emergido en décadas anteriores continuaron dominando el mundo del jazz cantando en los setenta y los ochenta. Carmen McRae y Betty Carter, que habían grabado primero como líderes en los cincuenta, dejaron claro que la tradición de Billie Holiday todavía podía sonar fresca y nueva décadas después. Ningún cantante desde Holiday había sido más diestro cantando detrás del compás que McRae, o más hábil moviéndose desde una íntima entrega coloquial hasta reconfiguraciones en tono duro de la melodía y la letra. Carter se tomó también extremas libertades rítmicas con su material, a veces ofreciendo misteriosas reinterpretaciones de standards que casi se pueden incluir en la vanguardia del jazz.[...] Sheila Jordan adoptó un enfoque similar, evitando las lecturas convencionales de los standards en beneficio de una actitud más profundamente personal, que se puede observar con claridad en sus colaboraciones con el pianista Steve Kuhn y el bajista Harvie Swartz. [...] Sea como sea, el arte vocal destacó como la faceta más comprometida con la tradición del panorama jazzístico durante los setenta y ochenta. La mayor parte de los jóvenes cantantes que iniciaban sus carreras durante estos años reflejaron esta misma inmersión en la historia del jazz; y aunque los menos inspirados de ellos hubieron de conformarse con una superficial elegancia de club selecto, los mejores de la nueva generación –Bobby McFerrin, Diane Schuur, Ian Shaw, Cassandra Wilson– supieron cómo revitalizar la tradición.

La nostalgia por el pasado de la música era especialmente evidente entre los practicantes del vocalese –un estilo en el que se añadía letra a melodías y solos de jazz–. Al haber ganado este estilo una gran popularidad bajo la influencia de cantantes como Jon Hendricks y Eddie Jefferson, que había ayudado a crear el estilo unas dos décadas antes, o por medio de artistas populares como Joni Mitchell o Manhattan Transfer, se hizo práctica cada vez más común en las letras del vocalese que fueran sobre músicos de jazz –escúchese, por ejemplo, cómo Jefferson canta con elocuencia sobre Coleman Hawkins, Miles Davis y Charlie Parker; o la letra de Hendrick para *Birdland*; o, en un formato transgresor, Joni Mitchell usa a Charles Mingus como tema de su *Goodbye Pork Pie Hat*. En este revelador giro histórico, el cantante de jazz se convirtió en algo parecido al equivalente de la época moderna del griot africano, que utilizaba la música no sólo para continuar la tradición del jazz, sino también para relatar su historia.

[...]

Dados estos precedentes, sería erróneo decir que la tradición del jazz acústico mainstream estaba aletargada antes de la llegada de Wynton Marsalis a principios de los ochenta. Más que ser su causa, el éxito de Marsalis era sobre todo un producto de este despertar de la conciencia histórica. Pero Marsalis debe ser visto como la figura clave que, más que nadie, afirmó con vehemencia la necesidad de centrarse en esta tradición ante los estilos de fusión y free, y se dedicó a ser su guardián, propagador, promotor y publicista todo ello en una misma persona. Sus tra-

bajos a menudo provocaron la controversia, si bien las acaloradas disputas que se han inflamado alrededor de él pueden ser interpretadas como signos del papel crucial que desempeñaba la tradición de la música en el mundo del jazz. A veces las cuestiones ideológicas y estéticas se confundieron en estos debates, y se puede pensar que pasarán muchos años antes de que Marsalis el músico pueda ser evaluado sin apasionamientos, sin perderse en discusiones sobre los símbolos personales y políticos que conllevaba su arte.

El ascenso a la fama de Marsalis cuando apenas había cumplido los veinte años era un acontecimiento sin precedentes en el mundo del jazz. Ninguna de las figuras principales del jazz –ni Ellington o Armstrong, Goodman o Gillespie– habían llegado a ser tan famosos tan rápidamente.[...]

La sabiduría de este paso pronto fue demostrada: en el espacio de dos años, Marsalis había ganado los premios Grammy en ambos campos. Hasta los oyentes más superficiales estaban ahora seguros de su reputación. En la imaginaria popular, él era a la trompeta lo que Segovia era a la guitarra y Van Cliburn al piano. Marsalis tenía una profunda mina de talento para respaldar esta oleada de atención. Su grabación del *Concierto para trompeta* de Haydn era impresionista, especialmente en la cadencia, que era una exposición sin descanso de la imaginación melódica y rítmica del joven trompetista. Sus interpretaciones con Blakey habían causado rápidamente sensación entre los músicos de jazz. Desde los días de Clifford Brown ningún joven trompetista de jazz había mostrado semejante control tonal o ejecución fluida. Escuchando su solo en *How Deep Is the Ocean*, grabado con los Jazz Messengers en el Keystone Korner en junio de 1981, uno puede imaginarse fácilmente un futuro espectacular para este joven virtuoso. Su sonido cálido y pastoso era expuesto durante la lenta introducción, y mantenía la diáfana claridad incluso en las escalas más rápidas durante la sección en double-time de la pieza. Pocos meses después, Blakey contrató al hermano de Wynton, Branford, para que tocara el saxofón con los Messengers, y una grabación posterior ayudó a amplificar las reputaciones cada vez mejores de los dos.

Los dos hermanos fueron muy anunciados en el debut jazzístico de Wynton con la CBS. Este proyecto tenía más de mezo-

Fotos: José Horna



lanza que de una afirmación artística unificada, pero muchos de sus momentos individuales eran convincentes: en *Hesitation* los hermanos Marsalis evocaron el estilo anterior de Ornette Coleman en una divertida reelaboración sobre cambios de *I Got Rhythm*; los cambiantes ambientes rítmicos de la pieza de Wynton *Father Time* prefiguraron la inquietud del trompetista (que saldría a la luz en grabaciones posteriores) con complejas estructuras compositivas; en *Sister Cheryl* Branford dejó su sello con un ingenioso solo de saxo soprano que incluso eclipsó la formidable aportación de su hermano; el solo de Wynton en *Who Can I Turn To* era un tema simple, pero el sonido de su trompeta fascinaba por su profundidad y pureza. Sus grabaciones siguientes *Think of One* y *Hot House Flowers* eran eclécticas de manera similar, e iban desde los variados ambientes de combo del primero hasta el melodismo con orquesta *sweet* de cuerda del último.

Para otro joven trompetista, estos habrían sido logros loables. Pero la intensa publicidad y atención dirigidas a Marsalis habían elevado las expectativas hasta un nivel febril que estos trabajos no podían llegar a satisfacer. Los oyentes y críticos de jazz que se habían acostumbrado a una historia de figuras sobresalientes –Armstrong, Ellington, Parker, Gillespie, Davis, Coltrane, Coleman– cada una de las cuales habían rehecho la música a su propia imagen y semejanza, esperaban algo más revolucionario del joven trompetista. Sus dos grabaciones siguientes, *Black Codes from the Underground* y *J Mood*, intentaban abrir nuevos caminos. El conjunto era más interactivo que los discos anteriores de Marsalis, y cada vez más la sección rítmica estaba retando al trompetista. Las composiciones de Marsalis se estaban haciendo mucho más complicadas. *J Mood*, por ejemplo, es un blues de doce compases, pero la melodía principal emplea doce compases muy inusuales: el metro cambia prácticamente en cada uno de ellos, completando un total de treinta y seis partes partidas (según el oído de quien esto escribe) en el patrón 4/2/1/3/3/4/1/4/4/3. *Phryzzian Man* de *Black Codes* toma una ruta de circuito similar, que empieza con un patrón de la extensión de un compás 4/4/2/4/4/2/3/2/4/4/4/4. La banda vuelve al 4/4 durante los solos –que es una pequeña decepción después de las complicadas afirmaciones melódicas– sin embargo, las ambiciones de las composiciones mostraban el rumbo en el que Marsalis se estaba ahora moviendo.

Las dos grabaciones siguientes del trompetista, *Marsalis Standard Time, Volume I* y *Live at Blues Alley*, cumplen las promesas de estos proyectos previos y son los dos ejemplos más impresionantes de interpretación combo moderno en la obra de Marsalis. Después de ellos, Marsalis renunció abiertamente a este enfoque en favor de un espíritu tradicionalista. Por el contrario, estos dos proyectos a mitad de su carrera no revelan el más leve aroma a viejo de las piezas de museo, sino que son obras vibrantes y progresistas. En el primero, *Marsalis Standard Time*, la banda está en su altura más elegante, e incorpora la métrica experimental de *J Mood* [...]: en *A Foggy Day* Marsalis superpone 6/8, 12/8, 5/4 y otros metros en el ci-

miento básico de la canción; durante parte de *Autumn Leaves* la banda cambia de metro cada compás; *Caravan* está reelaborada magistralmente, una vez más con ritmos cruzados virtuosísticos. Mucho del crédito por esta hazaña fue debido a la sección rítmica de Marsalis. El pianista Marcus Roberts destacó como un avanzado pensador estructural al estilo de Monk, Tristano y Hancock y claramente disfrutaba retando a Marsalis, que a su tiempo mostró lo mucho que había crecido su fraseo desde sus primeras grabaciones. Jeff "Tain" Watts y Robert Hurst, en la batería y el bajo respectivamente, también demostraron su facilidad en estos juegos de tiempo simultáneo, pero también su destreza para mantener el impulso y el swing de la música. *Live at Blues Alley* se movía en esta misma dirección, pero con más intensidad aún. Esta grabación contiene los solos más agresivos de la carrera del trompetista. La sección rítmica toca a un nivel febril durante largos intervalos. La música se mueve con seguridad desde las estructuras modales hasta las de acordes y en diferentes concepciones del tiempo, pero con un trasfondo ardiente e implacable. En total, estos dos discos representan el intento de más éxito y más plenamente realizado de Marsalis de ampliar el vocabulario de la interpretación combo expuesta en las grabaciones de los sesenta de Miles Davis, John Coltrane, Bill Evans y Ornette Coleman.

Pero en la cima de este período progresista, Marsalis recomendaba cada vez más cautela. "Sabía cuando hice ese álbum en *Blues Alley* que no iba a hacer ningún otro disco en esa clase de estilo –todos esos ritmos realmente complejos, tocando rápido, de forma agresiva", explicó. "Ahora estoy tratando de formar realmente un enfoque mediante el cual pueda crear una imagen tonal más exacta de mis experiencias, del mundo del que procedo, de las cosas en mi vida que tienen el significado más profundo para mí". Para Marsalis, *este mundo del que procedo* significa los sonidos de este músico natural de Nueva Orleans y las raíces afroamericanas del jazz. En retrospectiva, podemos ver que el álbum resultante, *The Majesty of the Blues*, inició un nuevo período en la carrera de Marsalis. En algunos aspectos, el nuevo estilo marcaba una extensión de referencias anteriores –pero en otros sentidos, Marsalis estaba distanciándose espectacularmente de su enfoque previo–. El trompetista que, como joven menor de veinte años, había maravillado al público con su sonido puro y limpio, estaba ahora explorando los sonidos "más sucios" a los que habían dado preferencia los músicos del jazz anterior al bop, distorsionando cada vez más su sonido con una sordina. En lugar de estar a la altura de su temprana reputación como el nuevo Clifford Brown, o de su etiqueta de mitad de carrera como el líder de banda que se inspiraba en la obra de Miles de los sesenta, Marsalis parecía ahora dispuesto a revivir la estética de Bubber Miley.[...] Las texturas de conjunto eran más abiertas y despejadas. En el tema del título Marsalis adoptó un espacioso metro 6/4 que daba a la progresión del blues subyacente una sensación de tranquilidad, sin prisas. Sobre todo, Marsalis estaba intentando conscientemente volver a conectar con la tradición del jazz premoderna de su

tierra natal. Para alguno de sus temas, Marsalis confió en avezados músicos de Nueva Orleans, incluyendo a Danny Barker, de ochenta años de edad. Esta misma "vuelta a las raíces" era evidente en *Resolution of Romance* de Marsalis, una grabación posterior de standards, en el que el piano polirrítmico ardiente de Marcus Roberts era reemplazado por el enfoque más tradicional de su padre, Ellis Marsalis.

El blues estaba ahora emergiendo como un asunto central para Marsalis. Se sospecha que la influencia del crítico y mentor Stanley Crouch fue decisiva en este sentido, como era la visión estética subrayada por Albert Murray en su libro *Stomping the Blues*. Crouch alabó a este último, en sus notas discográficas de *The Majesty of the Blues*, como una obra que "todos los músicos de mi generación deberían leer". Claramente Marsalis se había tomado en serio la celebración de Murray de la tonalidad del blues como la esencia de la música afroamericana. Las progresiones del blues habían desempeñado un papel muy modesto en las primeras obras de Marsalis, pero ahora su música estaba llena de acordes de tónica, subdominante y dominante, ampliamente demostrados en los tres volúmenes de *Soul Gestures in Southern Blues* y la posterior publicación *Blue Interlude*. Sólo unos pocos años antes, la visión de Murray del jazz había parecido un ejercicio de nostalgia, sin estar en contacto con las corrientes de la fusión, el free y las vetas clásicas europeas en el mundo del jazz. Pero ahora el joven músico de jazz más famoso de la época estaba defendiendo la misma causa. El futuro del jazz, en manos de Marsalis, estaba llegando a parecerse a su pasado.

Estaba claro que este cambio iba a dejar perplejos a los que querían que Marsalis extendiera los avances de anteriores figuras líderes del jazz. La nueva sección rítmica de Marsalis era sin duda más reverente que sus anteriores acompañantes, y rara vez empujaban al trompetista de la manera que lo habían hecho Marcus Roberts o Kenny Kirkland en bandas anteriores. La crítica venía más estimulada por las actitudes directas de Marsalis. En las entrevistas, el trompetista solía ser franco, lo que no era muy común, sin dudar en ridiculizar a otros músicos, incluso a algunos de los más famosos, dando giros polémicos a las cuestiones, y mostrando con frecuencia que no necesitaba tener una trompeta a mano para explayarse. "La primera vez que fui a Nueva York, en 1979 [...], las figuras consolidadas que deberían haber estado dando ejemplo estaban toreando, vistiendo trajes y tratando de actuar como estrellas del rock", había confesado en una ocasión al escritor de jazz Francis Davis. "Así que cuando la gente me oía, sabían que ya era hora de volver a atender los negocios de nuevo". Marsalis era especialmente crítico con Miles Davis, llegando a decir a un entrevistador que "Bird se revolvería en su tumba si supiese lo que está ocurriendo". Algún tiempo después, cuando Marsalis intentó tocar con el grupo de Davis en un festival de jazz, Miles paró a la banda en seco a mitad de la canción y se negó a continuar hasta que Wynton había dejado el escenario.

Este gusto por la controversia podía haber sido pasado por alto si se hubiera restringido a los comentarios ocasionales de fuera de los escenarios. Pero a diferencia de Davis, que sería igualmente cuestionado por la opinión pública pero rara vez concedía entrevistas, Marsalis hablaba frecuentemente con los periodistas, e incluso escribió artículos personalmente (más tarde serían libros), redactaba cartas al editor y daba conferencias. Marsalis se consideraba a sí mismo un embajador del jazz, y sus muchas visitas a escuelas y su accesibilidad a los jóvenes músicos llenaron un verdadero vacío —además, ningún músico de su generación ha hecho más que Marsalis por animar y motivar a los músicos de jazz con futuro—. Pero también se espera de los embajadores que actúen con diplomacia y tacto, rasgos que no salían de manera natural de Marsalis. Cuando aceptó el cargo de director artístico del programa de jazz en el Lincoln Center, las duras condiciones económicas entraron también en juego. Algunos críticos se quejaron del tono excluyente de los procedimientos del Lincoln Center, en el que era muy bien recibida la visión de la tradición del jazz de Marsalis, mientras que los músicos cuya estética era demasiado progresista o demasiado europea eran rechazados. Ciertamente Marsalis parecía compartir cada vez más el interés de Crouch en limpiar el vocabulario del jazz de muchos de sus elementos de influencia europea. Algunos vieron un sesgo racial que subyacía en estas opiniones y se notaba la relativa escasez de músicos blancos que participaban en los conciertos del Lincoln Center. Y había otro cierto sesgo relativo a la edad, que explotó cuando se hizo un intento de excluir a los músicos de más de treinta años de la Lincoln Center Jazz Orchestra. Al mismo tiempo, las becas de composiciones para el programa del Lincoln Center eran dadas de manera notoria a los amigos de Marsalis, incluso al propio trompetista. El resultado de estas diversas maquinaciones fue que Marsalis, que a los veinte años era el joven gran líder del mundo del jazz, a los treinta pasó a ser una figura polarizante, que incluso cuando conquistaba, lo hacía dividiendo.

La música de Marsalis en los 90 fue realzando progresivamente su papel como compositor y músico de sección en contextos en los que a menudo había expuesto sus habilidades como solista. Su banda fue aumentada a un septeto, pero en algunos casos Marsalis añadía aún más gente, como en su pieza de 1994

Fotos: José Horna



Blood on the Fields (por la que después le sería concedido el premio Pulitzer) para una orquesta de jazz de quince miembros. Al mismo tiempo, su interés en las tradiciones anteriores de la música afroamericana continuaba siendo un tema dominante en su obra, casi ocultando la veta más progresista de los años pasados. Por ejemplo, su extensa composición *In this House, On this Morning*, que se estrena en mayo de 1992 en la sala Avery Fisher del Lincoln Center, demostró que la visión estética de Marsalis se había acercado llamativamente al enfoque pastiche de los posmodernos. Un surtido curioso de estilos musicales desfila por el escenario: los sonidos gospel de la iglesia santificada; blues de doce compases; el escandaloso contrapunto de Nueva Orleans; el compás de vals y los rotundos compases binarios; incluso una moderada dosis de atonalidad en un momento memorable en el que Marsalis usa su instrumento para imitar un rumor misterioso, como de lenguas no entendidas. La única diferencia que ahora separaba a Marsalis de los estrafalarios enfoques de "cortar y pegar" de Zorn y compañía era, al parecer, la absoluta seriedad de tono e intención que sustentaban los trabajos del trompetista.

La carrera en evolución de Branford Marsalis reflejaba un descuidado desprecio a las rígidas jerarquías defendidas por su hermano. Si Wynton abogaba por el jazz dominante, Branford tocaba con bandas de rock; si la música de Wynton se fue haciendo más estructurada, Branford disfrutaba cada vez más con actuaciones más sueltas y volátiles; cuando Wynton frecuentaba el Lincoln Center, Branford tocaba un prominente concierto en televisión en el Tonight Show; mientras Wynton se centraba en los sonidos tradicionales del gospel y el blues, Branford experimentaba con los sonidos contemporáneos del funk y el hip-hop. Pero bajo la superficial laxitud de Branford Marsalis descansa una mente musical capaz de la lógica más rigurosa. Sus líneas melódicas se despliegan con una elegancia estructural que a veces recuerda a Sonny Rollins, y se desarrollan con claridad y precisión, pero no sin incorporar sorprendentes giros y vueltas a lo largo del camino. Aunque su despreocupada elección de compromisos a veces suscitaba polémica sobre si valoraba más el arte o la mera fama, el talento de Branford Marsalis no se podía poner en duda. En sus mejores momentos, siempre en combos pequeños, demostraba su potencial para estar entre los tres o cuatro mejores saxofonistas de su generación.

Como pronto quedó claro, el nuevo tradicionalismo de Wynton Marsalis era mucho más que la obra de un individuo aislado. Como se apuntó anteriormente, el propio Marsalis ejerció un impacto decisivo en muchas carreras en ciernes. Quizás aún más influyentes, sin embargo, eran los trabajos de las compañías discográficas que esperaban duplicar la historia de Wynton Marsalis. Estos movimientos, especialmente los del sello CBS, pronto adquirieron carácter de fórmula. Branford Marsalis no tardó en sumarse a la plantilla de la CBS, emulando a su hermano al grabar tanto en los proyectos de jazz como clásicos. CBS también fichó a Terence Blanchard, un trompetista de Nueva Orleans que aún no había cumplido los veinte

años, que había sustituido a Marsalis en la banda de Blakey y que había colaborado con frecuencia con otro hombre del jazz de Nueva Orleans, el saxofonista Donald Harrison. El pianista y vocalista Harry Connick Jr., también de esta ciudad, firmó con CBS cuando apenas tenía veinte años. Connick demostró un verdadero talento, especialmente como cantante, y rezumaba un infrecuente grado de presencia escénica para un músico tan joven, pero estos dones fueron promocionados más allá de lo razonable cuando la maquinaria de publicidad intentó lanzarlo como "el nuevo Frank Sinatra" sobre la base de unas pocas, aunque prometedoras, grabaciones. El trompetista Marlon Jordan también firmó con el sello cuando era sumamente joven –su ciudad natal, cómo no, era Nueva Orleans–. Los discos de estos artistas eran a menudo producidos por Delfeayo Marsalis, que también se convirtió en un importante participante en la expansión de los tercios de Nueva Orleans en el imperio del jazz CBS. Otros sellos se unieron a la locura de Nueva Orleans, con MCA/Impulse! promocionando a Henry Butler, un emocionante pianista y vocalista con un estilo dinámico y sentido, el sello Verve contratando a Nicholas Payton, un trompetista de sonido dulce que apenas tendría unos dieciocho años en aquella época, y Novus grabando a Delfeayo Marsalis, que demostraba su habilidad con el trombón de una manera que recordaba a J. J. Johnson.

En su mayor parte, los músicos que formaban parte de esta fiebre de Nueva Orleans eran auténticos talentos. Pero la publicidad y las expectativas puestas en ellos desde el principio eran un nuevo giro en el mundo del jazz. Muchas de las mayores figuras del jazz de épocas anteriores *nunca* disfrutaron de un contrato con uno de los sellos principales, y otros lo hicieron sólo después de haber demostrado su fuerza de manera lenta como hombres de banda en segundo plano y en actuaciones como líderes con presupuestos limitados para discográficas menores. Algunos críticos temían que la búsqueda de la industria de sangre nueva creara una generación de instrumentistas con un talento sin madurar o careciendo de un compromiso profundo con una serie de valores musicales que sólo solían producirse con pagos precarios. Otros lamentaban cómo muchos artistas brillantes a mitad de sus carreras, músicos del jazz dominante nacidos entre 1940 y 1955 –los pianistas Jessica Williams, Kenny Barron, Steve Kuhn y Adam Makowicz; los trompetistas Tom Harrell, Valery Ponomarev y Bobby Shew; los saxofonistas Bobby Watson, Eric Kloss, Ricky Ford y Jane Ira Bloom; el trombonista Steve Turre (por citar a unos pocos)– parecían formar parte de una "generación perdida" mayoritariamente olvidada por discográficas y publicaciones especializadas, al ser considerada demasiado veterana para participar en el joven movimiento, pero demasiado joven para ser respetada como veteranos de la "primera época" del jazz.

No todas las jóvenes estrellas del mundo del jazz durante este período procedían de Nueva Orleans. El saxofonista tenor Joshua Redman siguió una ruta muy diferente, educándose en la costa oeste, formándose académicamente –era valedor

de su clase del instituto y asistió a la Universidad de Harvard, en la que se graduó *summa cum laude* y considerando la idea de convertirse en médico o abogado. Pero como su padre Dewey Redman, que había alcanzado la mayoría de edad junto a Ornette Coleman y después fue miembro del Keith Jarrett Quartet, Joshua empezó a forjarse una carrera tocando el saxo tenor. Asombró a los oyentes en el concurso Thelonious Monk de 1991 y consiguió un contrato de grabación con Warner Brothers. Su música ha estado cerca de la tradición del jazz (más de lo que había estado la de su padre, lo que merece la pena destacar –otro giro revelador de esta generación, también apuntado en la obra evocadora de la tradición del bajista Charnett Moffett, hijo del compañero de Coleman, Charles Moffett-). Pero estas incursiones en la historia del jazz suelen estar personificadas en las habilidades excepcionales de Redman como solista. Casi desde el principio, sus discos se vendieron muy bien para tratarse de trabajos de jazz –más de un cuarto de millón de copias de sus dos primeras publicaciones fueron adquiridas por un público en su mayoría joven y entusiasta-. Sus talentos como solista estaban bien expuestos en el doble disco *Spur of the Moment*, grabado en el Village Vanguard, mientras que en el excelente proyecto *MoodSwing* aparecía un enfoque compositivo más desenvuelto.

Un gran número de jóvenes trompetistas adornaron el panorama jazzístico, abriéndose paso por el camino que había abierto Wynton Marsalis. Como se mencionó anteriormente, tanto Terence Blanchard como Marlon Jordan siguieron directamente las huellas de Marsalis, desplazándose de Nueva Orleans a los estudios de la CBS. Blanchard destacó con especial eficacia en la creación de un enfoque pulido, virtuoso, reminiscencia a veces de los primeros trabajos del propio Marsalis. Roy Hargrove demostró ser especialmente impresionante en el desarrollo de un sólido estilo de trompeta en la tradición convencional. Wallace Roney probó las cosas de manera diferente, refinando un enfoque menos denso, más taciturno, que a veces hacía pensar en el estilo de mediados de la carrera de Miles Davis. Roney se convirtió en una especie de protegido de Davis en sus últimos años, y trabajó junto a él en el famoso concierto retrospectivo de Montreux que coronó la carrera de Davis. Aunque Roney había sido criticado por estar demasiado cerca del modelo de Davis, se ha ganado merecidos elogios por sus solos evocativos y controlados.

El vocalista Bobby McFerrin, uno de los artistas de jazz de más talento que aparecieron en los ochenta, es más difícil de catalogar. Mientras otros de su generación buscaron la recreación de estilos anteriores, McFerrin siguió proyectos *sui generis*, desde conciertos de solo vocal hasta imitación de metales (escúchese su inusual imitación de la trompeta en la banda sonora de la película *'Round Midnight*) para dirigir orquestas sinfónicas. Su entonación, registro y técnica improvisatoria rápidamente obtuvieron críticas sumamente favorables, pero su presencia en el escenario pronto demostró ser tan fuerte co-

mo sus cuerdas vocales. Con el tiempo, McFerrin sorprendía y a veces irritaba a los oyentes –aunque gustaba a otros– con los impredecibles zigzags que iba tomando su carrera. Logró un tremendo éxito con su *Don't Worry, Be Happy*, influido por el reggae –aunque sospecho que pocos de los radioyentes que escuchaban las listas de éxitos se dieran cuenta de que era una faceta de un ambicioso proyecto en el que todas las "partituras" eran mezclas con la voz de McFerrin-. Pero McFerrin dio muestras de muy poco interés en capitalizar su creciente renombre, escogiendo tomarse un tiempo sabático justo en el momento en el que habría podido llenar salas de conciertos y ser número uno en las listas de éxitos con sus siguientes temas. Su obra en general, a medida que iba evolucionando, demostró una tendencia a estar fuera de toda escuela o tradición. Por esta razón, es a menudo rechazado en discusiones sobre las diversas tendencias y estilos en el mundo del jazz. Pero su curiosidad casi infantil por las posibilidades del sonido y su negativa a ser capturado en los clichés de otra época estaría muy bien que fueran imitados por otros músicos prometedores.

Los citados hasta ahora cubren sólo una pequeña muestra representativa de los numerosos jóvenes músicos de jazz convencional que empezaron a grabar, a menudo bajo el auspicio de un sello importante, en los ochenta y noventa. Además, se perciben las carreras nacientes de los pianistas Benny Green, Geoff Keezer, Cyrus Chestnut, Renee Rosnes y Jacky Terrasson; los saxofonistas James Carter, Antonio Hart, Kenny Garrett, Christopher Hollyday, Vincent Herring; los bajistas Christian McBride y Bob Hurst; y los baterías Ralph Peterson Jr., Marvin "Smitty" Smith y Jeff "Tain" Watts. Muchos de estos músicos tendían a trabajar y a grabar unos con otros, formando una red de artistas de jazz convencional comparable al elenco de Blue Note de los cincuenta y sesenta. La única diferencia es que todos ellos habían nacido después de la época del tema de Ornette Coleman *The Shape of Jazz to Come*, demostrando que el contralto de vanguardia, con todo su impacto revolucionario, anticipaba mal la verdadera forma del jazz a finales del siglo XX. En lugar de música de libertad, son las convenciones del hard bop sobre todo las que predominan en la obra de estos músicos, a menudo empleadas con verdadera inspiración, pero otras veces tomando un carácter de fórmula que di-

Fotos: José Horna



ferencia a este grupo de todas las generaciones anteriores de "jóvenes cachorros" surgidos en el mundo del jazz. [...]

Algunos rechazarían este neotradicionalismo por considerarlo un pseudo-movimiento, resultado de las maquinaciones de los departamentos de publicidad de las discográficas principales, más que una expresión artística válida de la época. Pero cuestiones más profundas están aquí en juego, y uno está obligado a llegar a la conclusión de que el enfrentamiento con la tradición del jazz –bien con respeto, como Marsalis y compañía, o de manera irreverente como Zorn y su equipo– es un dilema del que no puede escapar el improvisador del presente. Es la tarea más grande a la que se ha de enfrentar cualquier artista del jazz que llega a la escena en este avanzado estadio en la evolución de la música. Como los que llegan tarde a una fiesta después de que ya se hayan comido la mejor comida y bebida, tienen que conformarse con las migajas. Construir un revolucionario nuevo estilo a partir de estos pedazos y piezas puede ser una tarea demasiado grande hasta para los de más talento de entre ellos.

¿Pero debemos exigir esta revolución permanente? ¿Es el mundo del jazz el que no va bien, o sólo nuestra perspectiva? ¿Es válida nuestra arraigada expectativa de que la música debe ser siempre progresista, siempre mirando hacia delante, siempre haciendo cosas nuevas? ¿No es suficiente con que la música sea buena? Por otra parte, si los músicos jóvenes se contentan con trabajar dentro del marco de los estilos anteriores, ¿por qué tenemos que escucharlos a ellos y no a Armstrong, Parker, Ellington y demás? ¿Por qué escuchar al imitador, cuando el original está –gracias al milagro de la tecnología discográfica– casi igual de accesible? Estas son cuestiones profundas, más allá del alcance de esta obra, que este autor espera recoger en una futura ocasión. Son cuestiones, además, que son relevantes para muchas artes y géneros más allá del mundo del jazz. Es suficiente con apuntar que después de mil años de una visión estética dominante, la propia noción de las artes de seguir una evolución progresista y semicientífica en sus continuos avances, ahora está tambaleándose en sus cimientos. Diversos estilos de arte minimalista new age, con todas sus limitaciones –y aunque sus sustentos estéticos aún no están formados en esta fase– proponen la posibilidad de un estilo de "grado cero" (tomando prestada la terminología del teórico Roland Barthes), que no tiene relación con el salto en el tiempo de las técnicas en evolución. En una vena complementaria, otras teorías estéticas han postulado el "fin" de la historia del arte –una visión que, para algunos, representa un "vivieron felices eternamente" de la creatividad sin límites; pero, para otros, implica el aterrador abandono de nuestros anteriores presupuestos y puntos de referencia–.

La historia del jazz está en un punto crítico en el que estas cuestiones se hacen cada vez más importantes. El pasado de la música amenaza con eclipsar su presente. Sólo en los últimos años, los visitantes de las tiendas de discos de jazz han encontrado una nueva situación en la que la mayoría de la música en ven-

ta es de artistas que ya no están vivos. La radio del jazz dominante está moviéndose en una dirección similar. El ascenso de movimientos que propaguen el repertorio del jazz; el nacimiento de una generación de neotradicionalistas; incluso el interés en los estudios históricos del jazz, que valore la obra que tienes en tus manos: todos estos son síntomas del mismo movimiento tectónico que subyace a la estructura del mundo del jazz. Como resultado, cualquier artista nuevo que intente hacerse un hueco en el ambiente de hoy en día tiene que competir no sólo con otros jóvenes talentos, sino con toda la historia de la música. Y esta es una pesada carga, sin duda.

Pero quedan signos esperanzadores de que no se han consumido todas las posibilidades de esta emocionante música. Las diversas "fusiones" del jazz y las técnicas de improvisación con géneros musicales de estilo como lo étnico o lo popular, entre otros, están probablemente todavía en su infancia. El papel de la extensa composición en el jazz aún necesita ser desarrollada y clarificada, y esta empresa podría ser tremendamente apasionante si la afronta un talento de las debidas proporciones. El mandato Third Stream del jazz emergente y la música clásica apenas ha empezado, y aún mantiene un gran encanto. Quizás quedan armonías todavía no descubiertas dentro de nuestro sistema de doce notas, pero puede haber otros marcos. Puede haber otros instrumentos o nuevas combinaciones de los viejos –se puede escuchar con interés, por ejemplo, las diversas obras del intérprete y compositor de saxofón y clarinete Henry Threadgill con su exploración radical de texturas, desde las tubas múltiples hasta la pipa china–. Y sobre todo, están las tecnologías de la música que evolucionan rápidamente, y que, como cualquier tecnología, tienen el poder de destruir así como de construir, pero que, en las manos correctas, pueden abrir excitantes nuevas vistas al improvisador.

De ahí que el jazz, después de una explosión de cien años de creatividad, pueda todavía ser alabado –en palabras de Whitney Balliett– como el "sonido de la sorpresa". Cualquier historia de él es, por lo tanto, siempre una obra en progreso. Ningún capítulo final puede ser escrito sobre el jazz con toda seguridad. No pueden emitirse juicios solemnes y categóricos que "terminen" esta historia. Es un arte camaleónico, que nos hace disfrutar por la facilidad con la que cambia de colores y la rapidez de sus movimientos. ¿Quién puede negar que el jazz, junto con el cine, ha sido la forma de arte más vibrante de la era moderna? Desde los tiempos de Nueva Orleans, primero conquistó Norteamérica, convirtiéndose en el proceso en nada más y nada menos que un crisol musical, logrando una visión de culturas emergentes que realizó, si bien sólo a un nivel simbólico, la imagen de que Norteamérica tenía su propio destino social. Pero lo que fue primero la música de un pueblo y después de una nación es hoy un fenómeno mundial, y su historia promete convertirse en muchas historias, muchos sonidos y muchos cuentos todavía por revelar.

© Turner/Fondo de Cultura Económica