



ALGUNOS
CONJUNTOS DE
DIXIELAND
NO ADMITIAN
MUSICOS NEGROS:
HABRIAN
IRRITADO A
SUS SEGUIDORES

Por **CARLOS PEREZ ALVARO**
y **JESUS GARCIA DE DUEÑAS**

DEL DIXIELAND A DUKE ELLINGTON

LOS músicos blancos de Nueva Orleáns de principios de siglo, apreciaron pronto las posibilidades de la nueva música. Su esfuerzo por captar la espontaneidad y los secretos de las «marchin'bands» fue recompensado con el nacimiento de la escuela de Dixieland, el jazz blanco de Nueva Orleáns. El iniciador de este estilo fue Jack «Papas» Laine, con su Reliance Band, en 1900. Este grupo —dos cornetas, clarinete, trombón, tambor y Laine al bombo— recibió el bautismo del fuego en desfiles, caravanas publicitarias, fiestas y demás actividades callejeras, al igual que las bandas de color.

Bajo la influencia del legendario Buddy Bolden, forma «Papas» la Ragtime Band, que tiene una favorable acogida entre el público blanco. Esta banda no admitía músicos de color, pues la mezcla de razas

hubiera irritado a sus seguidores, que querían «música blanca para blancos». Este grupo no dejó discos que permitan juzgarle, pero es prueba de su calidad el que todo músico que se preciara de tocar como los negros debía «diplomarse» en la banda de Laine.

En 1914 varios integrantes de la orquesta de Jack «Papas» marchan a Chicago, donde forman nuevas bandas. De ellas es la más famosa la «Original Dixieland Jass Band», del cornetista Nick la Rocca, que se presentaba como «inventor del Jazz». Recordemos que la casa Victor ofreció a Freddie Keppard impresionar varios temas y que éste rehusó por miedo a ser plagiado. Nick la Rocca, poseedor de un mayor sentido comercial, aceptó el ofrecimiento de la Victor y grabó dos caras. Los temas fueron «Dixie Jass Band One Step» y «Livery Stable Blues». Estos son los dos primeros discos de jazz que se grabaron.



Otros grupos célebres del estilo «Dixieland» fueron «Louisiana Fives», del batería Anton Lada, y «Original Memphis Melody Boys», aunque ninguno de ellos lograra alcanzar la categoría del grupo de La Rocca.

El estilo «Dixieland» no ofrece ninguna variación fundamental respecto al New Orleans. Los instrumentos tienen iguales cometidos que en éste y los blancos respetan las reglas del juego impuestas por los negros. Es indudable que les falta el espíritu y la tradición folklórica negra, lo cual hace a su música menos profunda y matizada; pero, para juzgar su alcance, bástenos las palabras de Louis Armstrong al

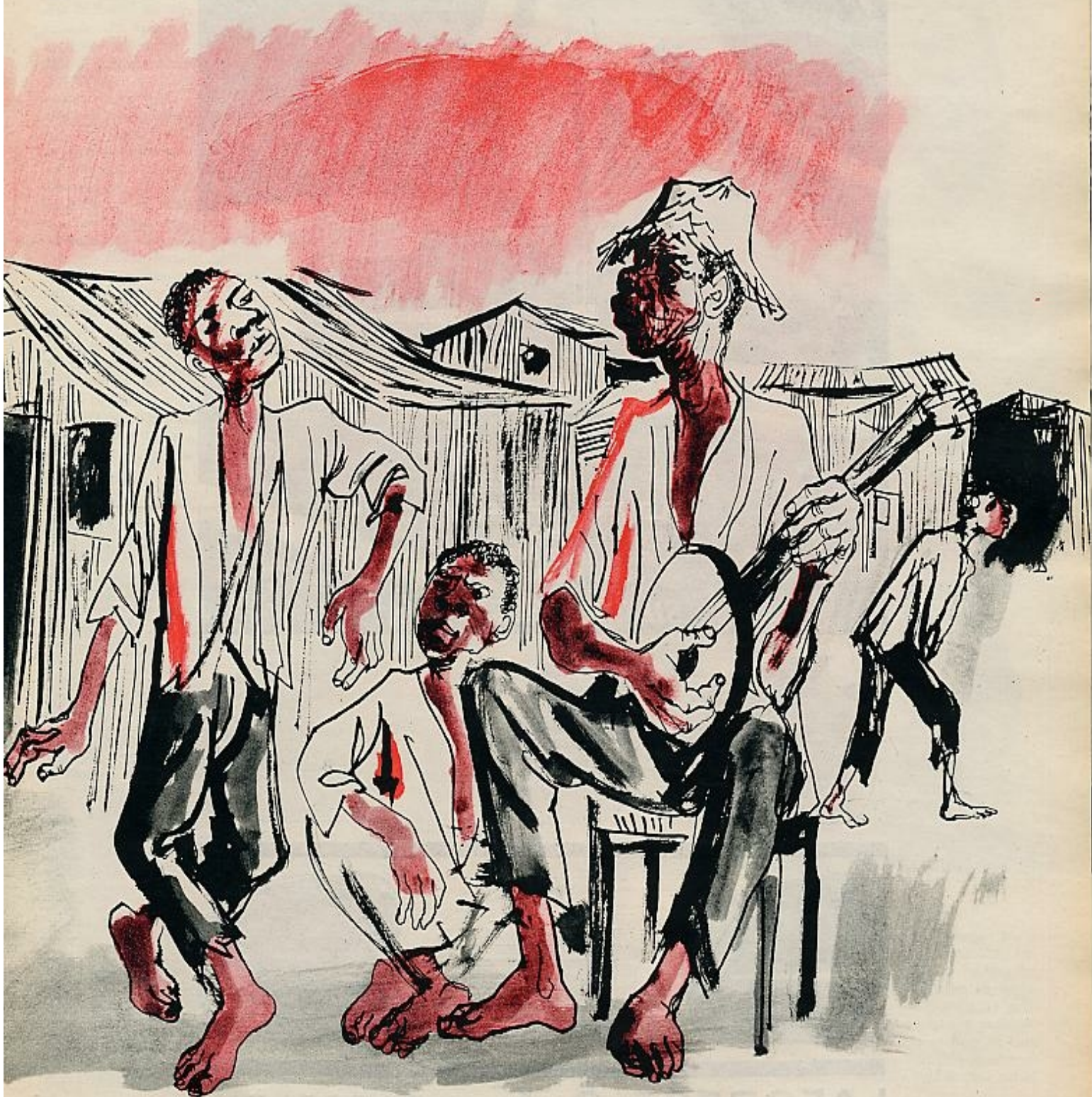
decir del Tiger Rag de Nick la Rocca: «En confianza, diré que sigue siendo el mejor».

¡Vámonos a Chicago!

En 1917, como medida de guerra, el Gobierno de Wilson da fin a los focos de vicio del país... El primero en caer es Storyville. Esta decisión deja a casi todos los músicos de jazz sin empleo. Acostumbrados a vivir cómodamente, se resisten a volver a los «ne-

gro jobs» y buscan desesperadamente una solución que les permita seguir viviendo de la música. Hasta entonces, el jazz se había desenvuelto exclusivamente en Nueva Orleans, salvo esporádicas salidas a St. Louis o Chicago, motivadas, principalmente, por actuaciones a bordo de los riverboats. Al enrarecerse el ambiente en la «ciudad del delta», los hombres del jazz pensaron emigrar a algunas de estas ciudades. Pero St. Louis fue descartada por ofrecer pocas posibilidades. Quedaba Chicago. Allí había de todo cuanto los músicos de entonces necesitaban para vivir. Chicago había hecho caso omiso de las disposicio-

SIGUE



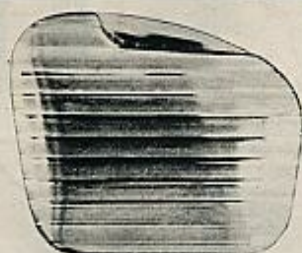
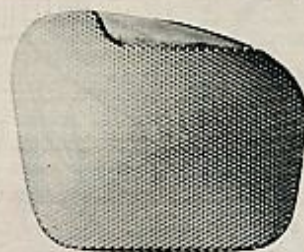
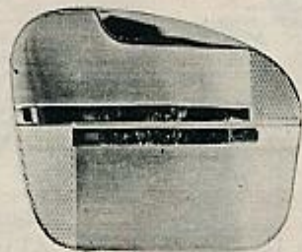


nueva
línea de
elegancia

ULTRA FLAT

nuevo
encendedor
a gas

SILVER MATCH



LAForest, S. A. - BARCELONA

nes gubernamentales. La Ley Seca había originado una potente industria alcohólica, clandestina, con que saciar las gargantas... Ningún local cerraba sus puertas, desoyendo la orden de Wilson; por el contrario, cada día surgían nuevas salas de diversión. Era el imperio de los gangsters.

El South Side recoge con los brazos abiertos a los emigrantes de Nueva Orleans y no pasa mucho tiempo sin que el jazz reine en Chicago.

Como ya vimos, King Oliver, Jelly Roll Morton, Louis Armstrong, y muchos otros, alcanzan allí sus mayores éxitos, formando los grupos más perfectos del estilo de New Orleans. Los cantantes de blues acuden también a Chicago. Hay en la ciudad tal afluencia de músicos, que los salarios descienden —salvo en lo que respecta a las vedettes—. Así sucede que cantantes de la categoría de Big Bill Broonzy o Sleepy John Estes, reciben como pago la bebida que consumen durante sus actuaciones.

Al abrigo de tan grandes maestros surge otro nuevo estilo, también cultivado por músicos blancos: es la «Chicago School». Sus iniciadores son jóvenes estudiantes de la «Austin High Schools», que forman en 1922 la orquesta «Blue Friars», integrada por

tal. Actúa en esa orquesta hasta 1926, pasando después por varias formaciones hasta 1927, que ingresa en la orquesta del deplorable Paul Whiteman, donde permanece dos años. Con la salud deshecha, abandona la música, salvo escasas apariciones, para morir en 1931.

Las interpretaciones que Bix Beiderbecke dejó grabadas demuestran ampliamente sus innegables cualidades. Poseedor de cálidos matices, no muy frecuentes en músicos blancos, autodidacta de la técnica musical y de generosa inspiración, fue el primer músico que trató de crear un jazz auténticamente blanco, traduciendo el sentimiento negro.

Revalorización del solista

Puede considerarse al estilo Chicago como una estilización del Dixieland, al que se añade el saxo —principalmente el tenor—. Este incremento orquestal ha sido censurado por los puristas, que lo consideran innecesario, e incluso perjudicial, para la improvisación colectiva. Sin embargo, estas censuras son

UNA HISTORIA DEL JAZZ

BIX BEIDERBECKE: PRIMER MUSICO QUE TRATO DE CREAR UN JAZZ AUTENTICAMENTE BLANCO, TRADUCIENDO EL SENTIMIENTO NEGRO

La «Original Dixieland Jazz Band» es una de las orquestas más famosas de ese género. La formación estaba dirigida por el cornetista Nick La Rocca, que se presentaba como «inventor del Jazz». Para la casa Victor grabó los dos primeros discos que se conservan en la historia del jazz. El estilo Dixieland no ofrece ninguna variación fundamental respecto al New Orleans, en el que se inspira; los blancos respetan las reglas del juego impuestas por los músicos negros.



Jimmy McPartland, corneta; Bud Freeman, saxo tenor; Frank Teschemacher, clarinete; Dick McPartland, banjo, y Jim Lannigan, piano.

No tarda en cobrar auge el nuevo estilo, y gracias a él la historia del jazz se enriquece con nuevos nombres, entre los que destacan los trompetistas Muggsy Spanier y Marty Marsala, el trombonista Floyd O'Brien, los clarinetistas Pee Wee Russel y Milton Mezzrow, el guitarrista Eddie Condon, los pianistas Joe Sullivan y Jess Stacy, y los baterías George Wettling y Gene Krupa. Estos músicos, a los que a veces se unen el trombonista Jack Teagarden y el batería Sidney Catlett, se reparten en los grupos más característicos del estilo Chicago, como «Jungle Kings», «Eddie Condon's Hot Shots», «Chicago Rhythm Kings», «McKenzie and Condon's Chicagoans»...

Quizá la más importante figura del estilo Chicago —aunque su iniciación fue en el Dixieland— sea la del cornetista-trompetista Bix Beiderbecke, llevada a la pantalla por Kirk Douglas en un viejo film desconocido en España. Nacido en Iowa en 1903, estudia desde muy niño el piano y la corneta. Su primer contacto importante con la música profesional es en Chicago, dentro del grupo «The Wolverines», del que es, sin duda alguna, el principal pun-

ta en extremo arriesgadas, ya que el saxo, desde su aparición, va a convertirse en uno de los instrumentos clave del jazz. Es muy posible que si el saxo no figura en la formación típica de New Orleans no sea por desprecio a ese instrumento, sino porque no surgió la ocasión —recordemos cómo se formaron las primeras bandas— o porque no hubo un artista de la talla de un Armstrong, un Jelly Roll o un Johnny Dodds que le hiciera llegar a su merecida altura.

En Chicago se revaloriza el solista. Esto se debe a la gran personalidad de ciertas figuras que eclipsaban a sus compañeros de conjunto y también al nacimiento de las «jam sessions».

Surge la «jam sessions», como todo hecho auténticamente jazzístico, de forma espontánea, motivada por el deseo de los músicos de exponer libremente sus ideas y también por el de enfrentarse a otros solistas del mismo instrumento. El músico debía adaptarse al estilo del grupo en que tocada, que, en muchas ocasiones, no era el suyo. Por eso es comprensible que, al terminar su actuación cotidiana, sintiera mayores ganas de tocar que al principio de la sesión. Con su instrumento bajo el brazo, marchaba a un local que cerraba más tarde y allí comenzaba a tocar. Todas las ideas reprimidas estallaban en intermina-

bles fascinantes solos. Corría la noticia como la pólvora y en seguida el local se llenaba de «fans», dispuestos a saborear la sesión. También se enteraban otros músicos, que acudían para comprobar si realmente tal músico era mejor que él y poseía las cualidades que se le atribuían. Y resurgían las viejas «cutting contests» de las calles de Nueva Orleans. Allí eran bandas; aquí, solistas. El público sigue dando su veredicto de aplausos. Por orden van actuando los solistas, improvisando «chorus» tras «chorus» —chorus: estribillo. Tomar un «chorus»: improvisar sobre el estribillo—. El ambiente se caldea cada vez más. Siguen acudiendo músicos y van transcurriendo las horas. Nadie tiene prisa. Los artistas que abandonan las sessions lo hacen por agotamiento físico, no por falta de deseos de seguir tocando. A este respecto cuenta la famosa pianista Mary Lou Williams que, en una ocasión, en Kansas City, fue sacada de la cama, de madrugada, para actuar en una jam session en la que todos los pianistas estaban fuera de combate y ya no había quien pudiera seguir a los cuatro saxo tenores que «soplaban» cada vez con más brio. Estos eran Coleman Hawkins, Lester Young, Ben Webster y Heschel Evan. ¡Ahí es nada!...

Muchas —casi todas— jam sessions **SIGUE**

EN LA "JAM SESSION" NADIE DESCANSA. SE TOCA HASTA EL AMANECER SIN FATIGA, SE IMPROVISA SIN CESAR, SE CREA UN JAZZ ESPONTANEO Y VERDADERO

se prolongaban hasta ya entrada la mañana. Así eran y así debían ser aún. Desgraciadamente, en la actualidad, la mayoría de ellas son organizadas y con músicos contratados, lo cual les resta espontaneidad, sin la cual pierden su auténtico carácter.

"New York, New York, a wonderful town!"

Como era de esperar, aparece el jazz en Nueva York, en Harlem, el populoso barrio negro de la ciudad de los rascacielos.

Igual que en Nueva Orleans, surge el jazz en cabarets, «honky-tonks», saloons y en las «house rent parties», fiestas cuyo coste se repartía entre los asistentes (para entenderlos, una especie de precedente negro del ibérico «guateques»). En estos locales nace y adquiere madurez un estilo pianístico, íntimamente ligado al ragtime y conocido con el nombre de «piano stride», llamado así por los grandes saltos —stride: zancada— que la mano izquierda da de los graves a los agudos. Son los grandes maestros de este estilo Willie «The Lion» Smith, James P. Johnson y, sobre todo, el insuperable «Fats» Waller. Dueños de un impetuoso swing, con un gran conocimiento de las posibilidades del piano, resistentes como demonios, y notables compositores, ganaron su puesto de

honor entre los grandes, tanto como solistas como pianistas de orquesta.

Thomas Waller, llamado «Fats» —gordo—, une a esas ya suficientes cualidades la de haber introducido el órgano entre los instrumentos con que se puede tocar jazz, y también su prodigiosa forma de cantar.

Hijo de un pastor protestante, fue iniciado por su padre en el estudio del órgano y la liturgia, pues quería éste que el joven «Fats» continuara su obra.

Pero el jazz estaba dentro de Waller y... a los quince años era pianista y, a los diecisiete, leader de un «combo» —pequeño conjunto—.

Cualquier tema era bueno en las manos de «Fats» Waller. Hasta las alimbaradas canciones de moda en aquel tiempo adquirían un vigor y una frescura insospechada por sus autores. Toda la música de este gran artista rebosa sentido del humor, pero es en sus canciones cuando más se advierte. Contrariamente a Louis Armstrong, que revaloriza las canciones conservando la intención de su autor, aunque no siempre, por cursi que ésta sea, Waller las caricaturiza logrando efectos de irresistible comicidad.

El 15 de diciembre de 1943 moría «Fats» Waller a los treinta y nueve años de edad. En la historia del jazz siempre perdurará el recuerdo de su gruesa figura: en mangas de camisa y con su eterno som-

brero hongo, sentado ante el piano, interpretando «Black and Blue» o «Ain't misbehavin'».

Tan sólo por el hecho de haber dado al mundo estos tres pianistas, la ciudad de los rascacielos merecería ocupar lugar destacado en la historia del jazz, pero no es ésta su única aportación. En Nueva York nace la gran orquesta, siendo la primera la de Fletcher Henderson, que data de 1923. La formación típica es: tres trompetas, dos trombones, tres saxos, un clarinete y sección rítmica integrada por piano, guitarra, contrabajo y batería. Por la orquesta de Henderson desfilaron gran número de músicos, lo que hace que la calidad de sus interpretaciones adolezca de irregularidad. En muchos temas se limita a lanzar, uno tras otro, a los solistas, quedando la orquesta, como tal, relegada a un segundo plano. Otras veces, sin embargo, se encuentra una auténtica labor orquestal en inteligentes arreglos en los que los riffs alcanzan una gran calidad. Por esta orquesta pasaron músicos excepcionales como Louis Armstrong, Tom Bailey, Coleman Hawkins, Kaiser Marshall...

Otras famosas formaciones de la época son la de Charlie Johnson —con Sidney de Paris, tpt., y Benny Carter, saxo alto—, la de Louis Rousell, la de Paul Whiteman, conocida por sus interpretaciones de la música de George Gershwin...

Y en Nueva York surge otra orquesta, la mejor de toda la historia del jazz, a cuyo frente está un com-



La «Chicago School» es otro estilo creado por los «jazzmen» blancos. Quizá la más importante figura de este estilo sea la del trompeta Bix Beiderbecke —que aparece en la foto junto al trombonista Tommy Dorsey—. El gran mérito de Beiderbecke reside en haber sabido aprovechar la gran enseñanza de la música negra, filtrándola a través de su poderosa inspiración. Fue discípulo de King Oliver y consiguió influenciar notablemente el estilo Chicago. La presente foto está tomada durante una grabación en los estudios Gennett, prestigiosa firma buscada por los verdaderos discóffos.



Toda interpretación de Ella Fitzgerald —«La Única»— está marcada por un prodigioso sentido rítmico. Su hermosa voz, su exquisita sensibilidad, comunican una indiscutible emoción a cualquier tema de jazz.

positor y arreglador de excepción: Edward Kennedy Ellington: ¡Duke Ellington!

Ellington: "arquitecto de sonidos"

Una mañana, al niño Eddie K. Ellington se le pegaron las sábanas. Su madre y su tía le hicieron levantarse y vestirse a toda prisa: era la hora de ir al colegio. Cuando estuvo dispuesto se dirigió a toda prisa a la escalera, pero al borde de ella se detuvo. Su mirada se hizo grave. Con majestuoso porte comenzó a descender, y ante los atónitos ojos de su madre y su tía pronunció esta imponente frase: «He aquí el grande, el magnífico duque de Ellington». Hizo una reverencia versallesca y concluyó: «Ahora, aplaudid, aplaudid».

Esto sucedía en Washington, ciudad en la que vio la luz Duke Ellington, el 29 de abril de 1899. Su infancia, al contrario que la mayoría de los grandes jazzmen, se desarrolló en el seno de una familia relativamente acomodada, gracias a que su padre logró evadirse de los denigrantes «negro jobs», obteniendo un puesto de maître en la Casa Blanca. Fue así como Ellington pudo adquirir una esmerada educación y tomar la decisión de cursar la carrera de Arquitectura. Para financiar sus estudios, entró a trabajar como barman en un night-club de la ciudad, pero al poco tiempo abandona el mostrador para sentarse ante el piano. Desde este momento comienza

la triunfal carrera del Duque, que se prolonga hasta la actualidad.

Tras un corto período en el que actúa en orquestas de baile, comienza a tocar en importantes agrupaciones como la de Doc Perry, Russel Wooding y la del banjoista Elmer Snowden, de la que adquiere el mando en 1923, convirtiéndose, según frase de Lucien Malson, en «arquitecto de sonidos». En la noche del 4 de diciembre de 1927, Duke Ellington se sienta a la cabeza de las orquestas de jazz al presentarse con la suya en el Cotton Club, el más acreditado local jazzístico de Nueva York. En ese momento el público americano se enfrenta a la auténtica concepción de la gran orquesta de jazz. Gracias al talento de Duke, la orquesta deja de ser un telón de fondo para las florituras de un solista, para manifestarse como una unidad perfecta. El arreglo adquiere dignidad y calidad, aunque no por ello desaparece el solista. Podría decirse que en la orquesta de Duke Ellington el solista no entra, sino que sale. Todo está tan estudiado, tan logrado, que el instrumentista que hace un solo es precisamente quien tiene que hacerlo, no pudiendo ser sustituido por ningún otro.

El estilo de la primera época ellingtoniana, eminentemente impresionista, y conocido con el nombre de «jungle», compone una visión colorista llena de fantasía y misterio de un mundo exótico, de una especie de paraíso selvático, que remite a una idealización del paisaje africano. Son la trompeta y el trombón con la llamada sordina «awa-awa» —Bubber Miley o Cootie Williams a la trompeta y Tricky Sam Nanton al trombón, serían los principales exponentes

UNA HISTORIA DEL JAZZ

de este estilo— los que mayormente logran el efecto «jungle», eficazmente secundados por clarinetes y saxos —sobre todo, Johnny Hodges, alto, y Harry Carney, barítono, músicos ambos perpetuos en la orquesta de Duke—.

De esta época son «Black and Tan», «Blues I love to sing» y «Creole love Call», composiciones que ya definen de forma sobrada la genialidad del Duque, su inigualable capacidad para construir una atmósfera, un climax. En la primera es de honda tragedia; en la segunda, inquieta, y melancólica en «Creole love Call». En estas dos últimas piezas se une a la orquesta la increíble voz de Adelaide Hall, que muchas veces recuerda a una trompeta con sordina... Desde aquellos momentos hasta nuestros días, recorre Duke Ellington su firme camino de aciertos ininterrumpidos. Su orquesta interpreta sus propios temas, arreglados por él mismo, siendo, además, una gran escuela de solistas. Tanto es así que músicos que en su época ellingtoniana se sitúan a la cabeza como solistas de su instrumento, al abandonar al Duque, quedan vacíos de ideas, como si su personalidad hubiera sido adquirida por la proximidad de él. Es el caso del clarinetista Barney Bigard, principalmente.

Sus composiciones y arreglos son, cada vez, más perfectos. También aborda Ellington la gran obra, y así produce «Black, Brown and Beige», «Perfume Suite», «Frankie and Johnny», «Deep South Suite», «Harlem Suite», «Liberiam Suite», «The Tattooed Brides», «Such Sweet Thunders» —inspirado en Shakespeare— y, últimamente, una audacísima versión del «Cascanueces», de Tchaikovsky.

Por no hacer interminable este retrato de Ellington, se ofrecen a continuación sus principales composiciones y arreglos, así como gran parte de los músicos que actuaron junto a él.

Composiciones y arreglos: «East St. Louis Toodle-oo», «The Mooche», «Mood Indigo», «Echoes of the Jungle», «Caravan», «Echoes of Harlem», «Sophisticated Lady», «Merry Go Rounds», «Jack the Bear», «Portrait of the Lions», «Ko-Ko», «Concerto for Cootie»... También pueden considerarse obras ellingtonianas «Perdidos», del trombonista Juan Tizol, o las composiciones de Billy Strayhorn, heredero espiritual de Duke, como «Clementine», «Take the A Train»...

Músicos: Trompetas: Bubber Miley, Cootie Williams, Arthur Whetsel, Fredy Jen-Kins, Rex Stewart, Ray Nance, Taft Jordan, Harold Baker, Francis Williams, Cat Anderson, Clark Terry...

Saxos: Otto Hardwick y Johnny Hodges (altos), Ben Webster, Al Sears y Paul Gonsalves (tenores) y Harry Carney (barítono)...

Trombones: Charlie Irvis, Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Tyree Glenn, Quentin Jackson, Michael Wood...

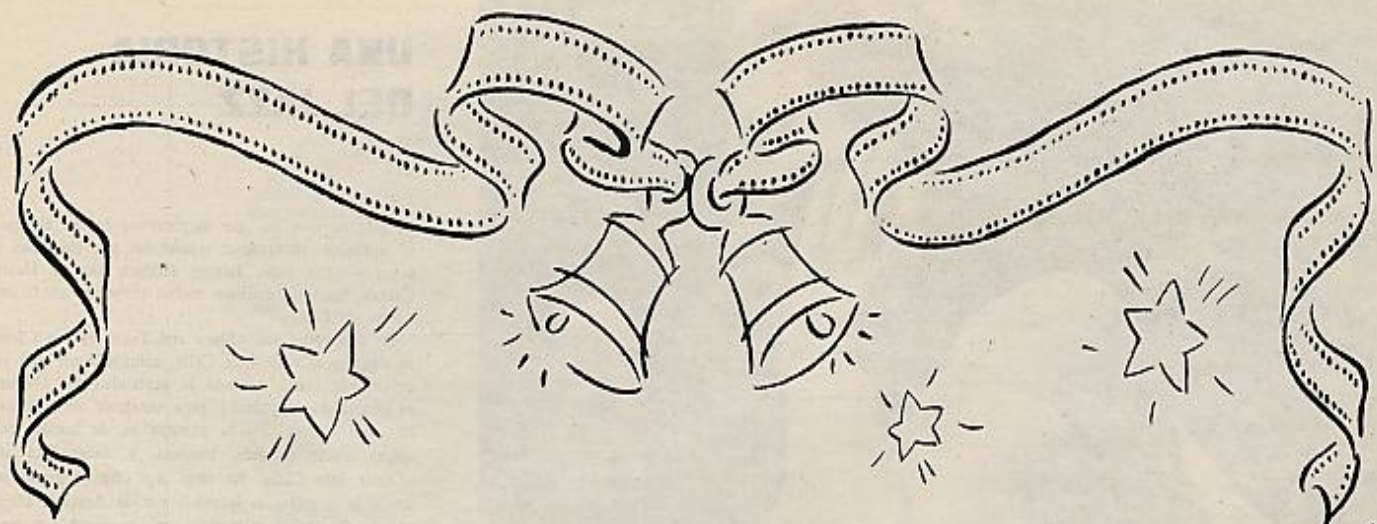
Clarinetes: Barney Bigard, Jimmy Hamilton, Russell Procope...

Contrabajos: «Bass» Edwards, Wellman Braud, Billy Taylor, Jimmy Blanton, Oscar Pettiford, Wendell Marshall...

Baterías: Sonny Greer, Sam Woodyard, Jimmy Johnson...

¿Hacia dónde se dirige el jazz?, se preguntaba Ellington en un artículo publicado en «Club de Ritmo». Y también debería añadirse: «¿Hacia dónde se dirige Ellington?». Sus últimas páginas están a muchos pasos de aquellas inolvidables de «Black and Tan» o «Creole Love Call». Es cierto que con el tiempo las obras ellingtonianas se revisitan de una mayor soltura armónica y riqueza instrumental, y también es cierto que el espíritu de Duke —esa fascinante mezcla de nostalgia, fantasía y asombro— se conserva en sus más recientes composiciones. Pero el matiz hot existente en aquellas obras se ha apagado, restando calidad jazzística. Y una afirmación queda en el aire: la de Leonard Feather al decir que Duke Ellington será consi-

SIGUE



FOTOFILM MADRID, S.A.

PILAR DE ZARAGOZA, 30 y 32
TELÉFONO, 255.36.07
MADRID, - 2

FOTOFILM, S. A. E.

TRAVESERA DE DALT, 117 y 119
TELÉFONO, 213.17.00
BARCELONA - 12

ESPECIALMENTE AUTORIZADOS POR **TECHNICOLOR**
PARA UTILIZAR SU PATENTE **TECHNISCOPE**

*Desean a todos sus
amigos, Felices Navidades
y Próspero Año
1965*



UNA HISTORIA DEL JAZZ



Duke Ellington, sensacional pianista, ocupará un puesto decisivo en la historia del jazz por haber sido el primero capaz de crear la gran orquesta, con una concepción completamente distinta a la que hasta entonces se estilaba. Ellington consigue que la orquesta sea una unidad compacta, en la que los arreglos adquieren una dignidad y calidad inmejorables. Alguien llamó a Duke Ellington, por su perfección orquestal, «arquitecto de sonidos».

derado por las generaciones futuras como el más grande compositor del siglo XX...

"Después del crack"

En 1929, un violento crack financiero hace tambalearse las estructuras económicas norteamericanas. Una de sus consecuencias es el cierre de muchos locales de diversión, lo que —otra vez más— está a punto de anular la vida del jazz. Muchos músicos quedan sin trabajo y han de aceptar la humillación de los «negro jobs».

Pero el pueblo americano está asustado. El crack ha llegado a muchos hogares y soplan malos vientos por el «Paralelo 38». La confianza en el «american way of life» se derrumba estrepitosamente. El pueblo siente la necesidad de edificar su vida sobre nuevos presupuestos, tanto sociales como económicos. Ante tan imperiosas exigencias reivindicatorias, el astuto Tío Sam decide tomar urgentes medidas. Entre otras, la de hacer olvidar al pueblo sus necesidades: forzarle a la evasión y anularle, así, políticamente. Se infunde optimismo al americano medio; tiene que dejar de pensar en el socialismo y demás ideas subversivas... Hay que buscar algo que sustituya a los viejos «circenses». Y allí está el jazz. El jazz con su generosa dosis de optimismo de evasión ciega, de delirante renuncia... Las emisoras de radio se llenan de jazz. Y la «hot music» vuelve, gracias a motivos ajenos a ella, a recuperar su puesto en primer término.

En ese momento surge la idea de que el «New Orleans» está pasado de moda. Hay que evolucionar, que transformarse, que progresar. Muchos músicos renuncian a su estilo y se adaptan a nuevos modos menos auténticos para no tener que pasar a un ascensor, un almacén o una conserjería. Otros, como Sidney Bechet, se vienen a Europa. Y algunos hacen

caso omiso de las nuevas ideas, conservando su fidelidad a la tradición, como Tommy Ladnier y el gran Louis Armstrong.

También surgen nuevos valores, como Art Tatum, Coleman Hawkins, Chick Webb...

Art Tatum, pianista casi ciego, no pudo, por ello, aprender a leer música, pero poseía una memoria tan extraordinaria que con oír una vez un tema lo aprendía perfectamente, por complicado que fuera. Poseedor de una agilidad prodigiosa, dominador, completo de la técnica pianística e inteligente y sensible improvisador, Tatum se situó en primerísimo lugar desde sus primeras actuaciones. Muchos críticos dijeron de él que, de haberse dedicado a la música clásica, hubiera sido el mejor pianista de todos los tiempos. Con su muerte, en 1956, el jazz perdió uno de los hombres que más podían haber hecho por su evolución.

Coleman Hawkins, saxo tenor de Fletcher Henderson durante doce años, abandona esta orquesta en 1934. Al independizarse y poder expresar libremente su inspiración, «The Hawk» recibe el sobrenombre de «inventor del saxo tenor», pues, efectivamente, gracias a él, dicho instrumento logró alcanzar el puesto de honor que antes sólo estaba reservado a la trompeta, el clarinete y el trombón. Hawkins consigue con el saxo lo que Armstrong o King Oliver consiguieron con la trompeta. Y es su enorme personalidad lo que le impulsa a arrebatar el solo a otro compañero dando la impresión al auditor que lo hace irritado por una idea desaprovechada, Surge Hawkins, como Armstrong, en el solo, vibrante, rotundo, casi agresivo, con un sonido lleno, redondo. Quien haya oído alguna de sus numerosas versiones de «Body and Soul» podrá atestiguar la veracidad de este juicio.

Hace apenas dos meses, Hawkins ha actuado en España. Barcelona y Madrid y TVE fueron escenarios del desmoronamiento del veterano maestro, Me-

dio consumido, sin fuerzas apenas, Coleman Hawkins defraudó a los aficionados que esperaban encontrar, si no el mejor Hawkins, al menos un Hawkins digno.

Chick Webb: enano, deforme, raquítico, es uno de los más grandes baterías de la historia del jazz. Su orquesta, una de las más ricas en «swing» que haya habido, compitió en las célebres «cutting contests» del Savoy, frente a las de Duke Ellington o Fletcher Henderson, consiguiendo, gracias a la intervención de Chick, quedar victoriosos en muchas ocasiones.

En esta orquesta, y descubierta por Webb, alcanza sus primeros éxitos Ella Fitzgerald, la inigualable cantante de jazz; aunque Ella, «La Unica», como la llamaba Alberto Llorach, contribuyó de forma notable al éxito de la orquesta. Esta cantante también alcanza la cumbre desde sus comienzos, manteniéndose firme en la actualidad. Tanto en el canto a boca cerrada, como en la difícil modalidad del «scats», como en la interpretación de temas comerciales —«Ella sings Gershwin», «Ella and Louis», etc.—, es un prodigio de sentido rítmico, sensibilidad y hermosa voz...

C. P. A. y J. G. D.

(Ilustración de ZAMORANO)

(Copyright "TRUNFO" 1964)

EN EL PROXIMO NUMERO:

y IV LAS MODERNAS TENDENCIAS