

los tocadores de «blues» de la vieja época, algunos de ellos famosos desde los años 30, han vuelto a tener públicos mucho más numerosos como exponentes del «rock-and-roll». Joe Turner, B. B. King y Wynonie Harris, que consideraban imposible cantar de una manera no auténtica, han obtenido grandes éxitos. A ellos se han unido cantores de «blues» más recientes, como Bo Diddley, Howling Wolf y Big Maybelle, que son también productos directos de la tradición folklórica afro-americana.

En un sentido muy genuino, los cantores de «blues» constituyen la médula de toda la pasión por el «rock-and-roll». La vitalidad de estos músicos proporciona el modelo para muchos de los imitadores de menos categoría pero con más éxito, que admiten francamente cuál es su fuente de inspiración. Dentro del mismo «rock-and-roll» se encuentran líneas continuas y cruciales de influencia, en las cuales (como en todo el dominio del jazz) el producto tosco pero poderoso del artista folklórico es pulido y preparado por imitadores menos dotados. Pero a medida que pasa el tiempo, esta remora cultural disminuye sensiblemente y los originales cantores de «blues» adquieren una popularidad como no habían tenido nunca.

Por último, los experimentalistas. En esta zona crucial en que se está produciendo una nueva síntesis, la influencia de la música clásica es sumamente evidente y el problema resultante sumamente agudo, pues la creciente complejidad de la armonía, ayudada por la insistencia en las adaptaciones escritas, hace cada vez más difícil una integración con la libre improvisación y el ritmo fluido. «Ahondando en esos cambios fantásticos», o sea, modulaciones difíciles, dicen los partidarios de lo viejo, más asombrados que indignados. Por consiguiente, muchas composiciones nuevas fracasan simplemente porque no crean una mezcla sostenida.

Como era de esperar, varios pianistas se pusieron en cabeza de esta nueva dirección explorando armonías más complejas en el teclado. En 1949, Lennie Tristano grabó «Intuición», audaz intento de música atonal libremente improvisada, aunque le faltaba fuego. Más recientemente, el pianista Cecil Taylor ha explotado energicamente la misma veta. «Mi concepción —dice— es enteramente tonal», pero es imposible oír la menor tonalidad en muchas de sus improvisaciones.

El pionero que sin duda aventaja en mucho a todos los demás es Thelonius Monk, que afirma que antaño había tocado con un conjunto de música evangélica. Desde 1940 hasta la

fecha ha tratado de mantenerse cerca de la corriente principal, pero improvisando rítmicamente en armonías complejas. «Me gusta trabajar en los «blues» de vez en cuando», dice. Además, su influencia no se ha limitado a otros pianistas: el trompetista Miles Davis y el saxofonista Sonny Rollins, dos de los «jazzmen» contemporáneos más importantes, declaran que Monk ha sido la principal influencia que en ellos se ejerció:

Pequeños grupos se apresuraron a adaptar y arreglar las nuevas ideas de estos y otros innovadores poniéndolas al gusto de un público más amplio. «Los pianistas y adaptadores», dice Dizzy Gillespie, «fueron siempre los primeros en hacerse con nuestras ideas». Los grupos de George Shearing, Dave Brubeck y Ahmad Jamal se hicieron populares —por este orden— a la vez que manteniendo no poca cantidad de improvisación influida por el nuevo estilo; de modo análogo, el «Modern Jazz Quartet» y sus imitadores del Mastersounds lograron éxito empleando una música más arreglada que adoptaba formas de modelos clásicos tales como la fuga. (John Lewis, director del «Modern Jazz Quartet», ha compuesto algunas piezas notables de mucho éxito, como «Django», que combina una forma clásica piramidal con el lenguaje del jazz).

Pero la nueva síntesis fué producto del adaptador-compositor que mezcló tradiciones afro-americanas y clásicas. Una vez más estamos ante notorias etapas de integración. La «Ciudad de Vidrio» de Robert Graettinger, como el «Concierto de Ebano» de Stravinsky, poco o nada tiene que ver con el jazz. En cambio, «All Set» de Milton Babbitt y «En la montaña Verde» de Harold Shapero son lo que el crítico John Wilson del *Times* de Nueva York denomina «algo de jazz», es decir, una música que emplea el idioma del jazz, pero no con todo éxito.

Una solución mecánica de este problema encontramos en el «Concierto para banda de Jazz y Orquesta Sinfónica» de Rolf Liebermann, que puso una banda de jazz en medio de una orquesta sinfónica y dió a cada grupo intervenciones sucesivas y también partes de conjunto. Los «jazzmen» modernos miraron con desdén ese procedimiento. Por desgracia, la música de cada grupo era harto artificiosa. Este procedimiento recuerda el uso que Paul Whiteman hizo en su orquesta de concierto de «jazzmen» como Bix Beiderbecke, a quienes se llamaba para que de vez en cuando tocaran unos cuantos compases de verdadero jazz).

Sin embargo, tuvieron no poco éxi-

to compositores de preparación clásica que se habían interesado mucho por el jazz, como Norman Symonds, William O. Smith y especialmente Gunther Schuller, cuya «Sinfonía para Instrumentos de Metal y Percusión» es una excelente síntesis. (Una tendencia muy en boga en los años 20, las piezas de compositores clásicos orientados hacia el jazz, desapareció hace dos décadas y ahora vuelve a aparecer). Estas obras tienden a ser más robustas de forma que de ritmo. «El jazz y la música clásica se fusionarán completamente un día», dice Schuller.

El éxito más brillante ha sido obtenido por adaptadores de jazz que se decidieron a componer. Sin embargo, a veces parece que les falta la disciplina clásica necesaria para crear composiciones sostenidas e integradas. Charlie Mingus, Teo Macero y Teddy Charles han reunido cosas apasionantes pero incongruentes, que tienen un gran ímpetu pero carecen de forma. Con todo, estos músicos se percatan muy sagazmente de la tradición en que trabajan. Como ultramodernista, Mingus exclamó cuando por vez primera oyó al pianista pionero de los acentos irregulares Willie («León») Smith: «Ya tengo las raíces» No cabe duda de que sus esfuerzos acabarán triunfando.

Los mejores entre estos compositores son Robert Prince, Andre Hodeir y George Russell, quienes han creado un equilibrio viable que ha dado lugar a una nueva música. La música de ballet de Robert Price para «N. Y. Export: op. Jazz» tiene sus momentos superficiales, pero «On a Blues» de Andre Hodeir y «Lydian M-1» de George Russell —para citar sólo unas obras de este grupo— establecen un nuevo género. Acaso esas piezas no deberían calificarse de jazz —desde luego, no se amoldan a ninguna categoría conocida—, pero deben mucho a la música clásica moderna y su «swing» sostenido.

Por consiguiente, tenemos una música nueva totalmente integrada con hondas raíces en antecedentes de largo alcance. A través de toda la historia de la música académica, los compositores han acudido de vez en cuando a la música popular para su inspiración. La orientación que sigue actualmente el jazz no carece de precedentes. El jazz, con su refinado uso de la improvisación y el empleo de ritmos secos, está dando nuevo vigor a un gran arte. En una forma que apenas comienza a cristalizar, el jazz puede ser la clave para el arte musical del porvenir.

(Reproducción autorizada)

Copyright 1959 by Yale University Press