

CONTRA EL JAZZ FUSION - LOS INSTRUMENTOS ELECTRONICOS ABREN NUEVAS VIAS

VICTOR UCEDA

En 1939 Sy Oliver escribió para la orquesta de Jimmy Lunceford una canción (T'ain't what you do) que recogía en su título una idea del gran pianista Fats Waller: en el jazz no es importante el «qué», sino el «cómo». El jazz, pues, no es tanto una clase de música, como una «manera» de interpretar música.

Esta manera de tocar se define por algunas características peculiares, a saber:

1. Una especial relación con el ritmo que llamamos «swing».

2. Una formación del sonido privativa de cada intérprete. Mientras en la música europea cada instrumento debe sonar conforme a un canon estético determinado, en el jazz el músico posee un timbre que le caracteriza. «Todo me podrán quitar salvo mi sonido» decía Lester Young.

3. Una manera de frasear específicamente «jazzística».

4. La improvisación a partir de las armonías de una melodía dada. Es evidente que el improvisador es compositor e intérprete a la vez, hecho que no se da en la música europea. La vitalidad y espontaneidad obtenidas de este modo aclaran la afirmación de Tete Montoliu, según la cual tocar aquello que otro ha escrito respetándolo escrupulosamente equivale a trabajar en un banco.

5. La calidad. Ningún tipo de creación artística es aquello que pretende ser si el resultado estético no es aceptable.

Todo esto viene a cuento para aclarar algún cabo suelto de la mal trenzada cuerda musical que llaman «fusión» o incluso «contemporary jazz».

Todo este movimiento empezó en los años 1969 y 1970, en los que Miles Davis firmó dos discos ya históricos: «In a Silent Way» y «Bitches Brew». Con estas grabaciones Miles conmocionó al mundo del jazz. La adopción de ritmos de influencia rock, y sobre todo la utilización de instrumentos electrónicos abrió nuevos derroteros a la música de jazz. Hasta cierto punto, nadie debería haberse sorprendido. El universo sonoro cotidiano estaba repleto de sonidos electrónicos, y era inevitable que el jazz incorporara esos sonidos si quería seguir evolucionando. El resultado estético fue espléndido. Miles se rodeó de excelentes músicos que desarrollaron esas ideas más tarde. Así, Josef Zawinul y Wayne Shorter fundaron Weather Report, John McLaughlin creó la Mahavishnu Orchestra, Chick Corea Return to Forever, etc., etc., etc.

En otros momentos de la historia del jazz se produjeron rupturas ante las cuales la crítica, o al menos una parte de ella, se escandalizó. Ello ocurrió a mediados de los años cuarenta con la irrupción del «bebop», movimiento que dirigieron Charlie Parker y Dizzy Gillespie. Los presupuestos ideológicos, rítmicos y armónicos su-

fricaron importantes cambios, lo que llevó a Hugues Panassié, crítico francés de esa época, a proclamar la desaparición del jazz. Panassié no era músico ni era de raza negra, asuntos ambos que parecen tener bastante importancia en esta historia. Los músicos negros no le hicieron mucho caso: hay que decir que hoy el «bebop» es la fuente de la que brota la corriente principal de la música de jazz.

Otro tanto ocurrió en 1960. Ornette Coleman y John Coltrane señalaron con sus ideas otros caminos por los que el jazz podría discurrir. Así, ya no era obvio que hubiera que improvisar sobre los cambios de acorde del tema; armonía y melodía, como ocurría en la música atonal europea propendían a independizarse. Además ya no había una tonalidad general (p. ej. Do Mayor) a la cual hubiera que someterse. Todo lo más hablaban de «centros tonales». Había nacido el «free jazz», que otros llamaron jazz de vanguardia.

Y como antes sucediera, algunos críticos manifestaron que, ahora sí... «estos chicos se han pasado, este sí que es el fin del jazz». Pero los músicos siguen evolucionando al margen de la crítica.

Y en este momento retomamos el hilo de la exposición definitoria que planteábamos al principio. Los estudiosos más puristas criticaron duramente el paso dado por Miles Davis y sus adláteres en los años '70: que si el tema melódico no está expuesto con claridad, que si aquello tiene «swing» que venga Dios y lo oiga, que si la electricidad oculta o transforma el sonido de los instrumentos acústicos, que si patatán, que si patatán.

Temo que olvidaron el asunto crucial: la calidad. Aquella música era excelente, con electricidad o sin ella. Los bateristas y bajistas eléctricos cogían produciendo gran cantidad de «swing»: oigase si no a Billy Cobham, Alphonse Mouzon, Jaco Pastorius, Tony Williams, Alphonso Johnson... Los mencionados discos de Miles Davis y algunos (pocos) de los de sus discípulos lograron altísimas cotas estéticas.

Pero, es preciso decirlo, el jazz eléctrico supuso en último término una regresión en lo que se refiere a la evolución estructural del jazz. McLaughlin, Corea, Herbie Hancock, Tony Williams... no supieron dar salida a sus ideas. Se hicieron muy famosos, ganaron mucho dinero, pero el marchamo de creatividad que el jazz siempre llevó consigo se difuminó. La «fusión» resultó finalmente ser confusión.

Y consiguieron algo insospechado. Si usted, aficionado al jazz, entra en una buena tienda de discos y pide unas cuantas grabaciones representativas de una década cualquiera, el aplicado dependiente se aprestará a recomendarle, si es que usted le habló de los 50 (p. ej.), un centenar largo de

discos impresionables. Usted, probablemente abrumado por el presupuesto, elegirá tan sólo ocho o diez. Pues bien, si el decenio que usted propone es el de los años '70, el avezado tendero tendrá dificultades en encontrar una docena de discos de calidad.

Pero he aquí que, con gran alborozo por parte de todos, esos mismos músicos que en el transcurso de esa década habían perdido el rumbo, hurgaron un poco en sus orígenes sin renunciar necesariamente a los avances producidos, y empiezan a grabar espléndidos discos. Así, Chick Corea rinde homenaje al gran maestro Thelonious Monk en una magnífica grabación con piano acústico. Tony Williams funda un quinteto con jóvenes «jazzmen» que hace una música extraordinaria. Hancock firma la partitura de la excelente película «Round Midnight». Keith Jarrett ya no se pierde en dudosas elucubraciones y funda el trio «Standards». La lista es interminable.

Jack de Johnette crea su grupo Special Edition; surge una gran figura como Wynton Marsalis, el Art Ensemble of Chicago realiza tal vez sus mejores grabaciones, el World Saxophone Quartet hace maravillas, hasta el albarado Pat Metheny graba un disco excepcional junto a Ornette Coleman.

El jazz revive. Y además, revive como nunca. Hasta los años '80, la vanguardia estaba representada por una sola corriente: en los '40, el «bop»; en los '50, el «cool»; en los '60, el «free jazz»; en los '70 el jazz eléctrico. Ahora, sin embargo, el universo «jazzístico» se ha diversificado en numerosas tendencias: la música esteticista del sello ECM; la corriente principal proveniente del «bop» y «free jazz»; la música eléctrica, que a pesar de todo y siguiendo su camino todavía rinde espléndidos frutos (el propio Miles, Zawinul, etc.); el «free funk», hipereléctricado y atonal; incluso un renacimiento de antiguos estilos: han aparecido docenas de «marching bands» en New Orleans que recuerdan a aquellas otras de principios de siglo.

Los músicos no se adhieren a una tendencia determinada, sino que fluctúan de una a otra, lo que enriquece todavía más el panorama.

Pues bien, es en este momento de esplendor y riqueza de estilos, cuando alguien se inventa la pretenciosa etiqueta de «contemporary jazz», que no es otra cosa que el resabio más comercial del brillante, aunque estéril, estilo eléctrico de los años '70. Así, nos colocan a David Sanborn, Spyro Gyra, Yellowjackets y otros músicos de segunda (o tercera) fila en la vanguardia del jazz. Y además llaman tradicionalistas a quienes no comparten sus ideas. Charlie Parker, Bix Beiderbecke, Ornette Coleman... que me visitan mucho en sueños... y yo mismo nos hemos reído mucho.

“INDEPENDIENTE” AGOST '88