

La música de Jazz

Por Javier Coma

(Continuación)

Los blues

Coetáneamente al desarrollo de los demás aspectos del folklore negro, los «blues» —palabra que carece de forma singular— surgieron con un mensaje de frustración radicalmente opuesto al propio de los «spirituals». Al mismo tiempo, se caracterizaban por su rigurosa individualización, contraponiéndose también en este aspecto a todo el folklore precedente. Estos cantos —que, a pesar de su origen remoto, adquirieron su importancia y fisonomía decisivas en el último tercio del siglo pasado— cuentan por estrofa, con doce compases de extensión a cada uno de los cuales corresponde de acuerdo con un esquema fijo, uno de tres acordes (tónica, subdominante y séptima dominante). Cada «blues» tiene tres versos; la letra del primero es casi idéntica a la del segundo, y la del tercero —que rima con los dos anteriores— asevera el sentido de aquéllos.

He aquí, expresada esquemáticamente, la estructura de los «blues». Por A, B y C, represento los acordes tónica, subdominante y séptima dominante. Cada letra es un compás:

A	B	A	A
B	B	A	A
C	B	A	A

En la ejecución de los «blues» era característica la alteración de la tercera y séptima notas de la escala que eran rebajadas por medio de «glissandos» ordinariamente un semitono. Estas notas se llamaron «blue notes».

Asimismo, el cantante de «blues» efectuaba pausas de un compás y medio de duración en las que improvisaba —con el instrumento con que se acompañaba o con la propia voz— frases cortas denominadas «breaks».

Otro elemento importante aportado por los «blues», era, finalmente, los «riffs», frases de corta duración repetidas insistentemente —a veces con alguna ligera variante armónica— con el fin de crear una alta atmósfera de «swing».

La temática de los «blues» tiene como punto de partida la fatalidad. Esta podía estribar tanto en la miseria, la pobreza o la injusticia social como en la muerte y, especialmente, en la infidelidad amorosa. En la narración de estos acontecimientos —objetiva o subjetiva según los casos—

los «blues» no se limitaban a un tono dramático, sino que, a menudo, tendían a la sátira, al humor triste de la frustración. El lenguaje era realista sin llegar al naturalismo; la tendencia simbólica de los negros introducía matices no por crudos y lóbregos menos bellos e impresionantes.

Creo interesante transcribir el texto de un «blues» inmortalizado por la cantante Ma Rainey en una grabación del año 1925. Se trata de «See See Rider»¹. Respecto al mismo, he de hacer notar que las palabras «Lawd, lawd, lawd» corresponden a «breaks» improvisados en la versión gramofónica de Ma Rainey.

See See Rider, see what you done done!

Lawd, Lawd, Lawd.

You made me love you, now your gal's done come.

You made me love you, now your gal's done come.

I'm goin' away, Baby, won't be back 'till Fall

Lawd, Lawd, Lawd.

Goin' away, Baby, won't be back 'till Fall

If I find me a good man, I won't be back at all

I'm gonna buy me a pistol as long as I am tall

Lawd, Lawd, Lawd.

Gonna kill my man and catch the Cannon Ball².

If he don't have me, he won't have no gal a tall.

Los músicos de jazz tomaron los «blues» como principal elemento temático y como estructura armónica fundamental para las improvisaciones. Al mismo tiempo, se infiltraron de su significado. Los «blues» pasaron, así, en toda su plenitud, al campo del jazz, para constituir, si no su esencia —si nos atenemos al concepto husserrliano de la misma—, sí su nervio, su fuerza interna.

New Orleans

El jazz surgió de la instrumentalización que comenzó a cobrar apogeo frente al canto vocal. Con el fin de la esclavitud, muchos negros, racialmente dotados para estos menesteres, se agruparon en orquestas. En principio, empleaban instrumentos de poco coste, como la guitarra o el banjo; o de fabricación casera, como el «kazoo» —especie de caña con una membrana interior—, o de misión comúnmente no musical, como el «jug» —cántaro por uno de cuyos agujeros cantaban los negros, extrayendo una sonoridad peculiar— y la «washboard» —tabla de lavar a la que se daba un cometido rítmico—. La progresiva mejoría de condiciones de vida permitió adquirir los instrumentos usados por los blancos —trompetas, trom-

bones, clarinetes— y ya entonces estas orquestas, ejecutando empero sin otro fin ni preocupación que el de la danza, adquirieron un aspecto cercano al de los futuros conjuntos de jazz.

New Orleans, capital de Lousiana, en la desembocadura del Mississipi, fue el lugar donde el paso de estas primitivas orquestas folklóricas a la ejecución jazzística se efectuó de modo singularmente concreto, y donde el origen del jazz tuvo una importancia excepcional. En el último tercio del siglo pasado existían en aquella ciudad numerosas orquestas negras con abundante trabajo en los carnavales, desfiles, elecciones, mitines, etc. En los entierros, asumían, una misión peculiar. Acompañaban el cortejo mortuorio hasta el cementerio, interpretando un himno en tiempo lento del cariz de «Nearer my God to Thee» o «Flee as a bird in a mountain». Una vez se había dado sepultura al cadáver y emprendido el camino de regreso, atacaban con impetu extraordinario, a un ritmo rapidísimo, temas tradicionales de marcha. Estas orquestas, cuya principal característica era el desfile por las calles interpretando una música alegre y triunfal, recibieron el nombre de «marchin' bands». Se componían, por lo común, de uno o dos cornetas, un trombón, un clarinete, una tuba, un banjo o guitarra y un tambor. Los tres últimos instrumentos acentuaban los tiempos del compás, produciendo un ritmo firme y constante. El corneta ejecutaba la línea melódica fundamental a la que el clarinete improvisaba continuos contracantos. El trombón tenía un típico cometido: llenaba las pausas del corneta con frases cortas, a menudo en glissando, provistas de gran vigor rítmico, que impelían al corneta a seguir tocando con gran empuje. Este estilo trombonístico se conocía con el nombre de «Tailgate», palabra proveniente de que cuando la orquesta iba sobre un carro, el trombón se sentaba en la parte de atrás a fin de poder maniobrar libremente con la vara. Los músicos de estas orquestas eran todos autodidactos. No sabían leer las partituras, tocaban de oído e improvisaban sin tregua. Parece ser que su música estaba repleta de «swing». Todos los que recuerdan aquellos lejanos días de New Orleans, así lo manifiestan.

La situación geográfica de New Orleans, abierta a importantes líneas férreas y ma-