

Danzas afrobrasileñas: el «Samba»

Viene de la página 5

ron. Pues se denominan *corta-a-jaca* (corta el fruto de la jaca o yaca), *separa-o-visgo* (parte la pulpa), *apanha-o-bago* (saque el bago o sea la baya), etcétera.

Una vieja expresión del género, cuyos ecos todavía palpitan en Bahía, viene a confirmar también que el *samba* primitivo, el auténtico *samba* afrobrasileño, era, originariamente, un *work song*, un canto de trabajo:

Toca fôgo na canna...

—No cannaviál

Quero vê laborá...

—No cannaviál

Cabe subrayar, por fin, que no creemos en la aseveración de Vicente Rossi, en su obra titulada *Cosas de negros*, según la cual el *samba* brasileño sería un derivado de la *semba* afrorrioplatense, que de la Argentina ascendió al Brasil. Hay aquí un profundo error en el conocimiento de la historia social del negro de América. Porque sabido es que la influencia africana fué a la inversa: del Brasil sobre el Río de la Plata, no sólo por la importación directa de esclavos provenientes de puertos de la patria de Euclides da Cunha, sino también a través de los negros cimarrones que huían de las plantaciones brasileñas y penetraban en la Argentina y el Uruguay.

La suite «Harlem» de Duke Ellington

Viene de la pág. II

nada en estilo «jungle», característica decisiva de la lírica ellingtoniana, es una sucesiva variación del primer tema, en el que intervienen en solo Paul Gonzalves con el saxo tenor, Harry Carney con el barítono y un extraordinario juego de los clarinetes, explotados tanto en solo como en conjunto.

La segunda parte, da comienzo con un ligero toque de ambiente antillano, que da paso seguidamente a la aparición de dos temas esencialmente rítmicos, finalizando con la obsesionante descripción de un tren en marcha.

El clarinete de Jimmy Hamilton enlaza con el «Finale», cantando un tema de absoluta idoneidad con el tradicional espíritu ellingtoniano, en el que destacan las intervenciones de Harry Carney con el clari-

N. de R.: Nos reiteramos, al objeto de recordarlo, de que los artículos aparecidos en nuestras páginas, en su contenido y conceptos, son de responsabilidad exclusiva de los firmantes de los mismos.

nete bajo, y Quintin Jackson con el trombón asordinado, siguiendo las huellas de «Tricky Sam».

Y con una clásica, en el más completo sentido de la palabra, recapitulación de temas, da fin Duke Ellington a esta soberbia producción, que fué impresionada el 7 de diciembre de 1951. con la siguiente formación orquestal: Harold Baker, Clark Terry, Willie Cook, Dick Vance y Francis Williams (trompetas); Quintin Jackson, Britt Woodman y Juan Tizol (trombones); Willie Smith, Russell Procope, Paul Gonzalves, Jimmy Hamilton y Harry Carney (saxos); Lou Bellson (batería); Wendell Marshall (contrabajo) y Duke Ellington al piano.

La fábula del Minton's

Viene de la pág. 9

Jazz, se podría, en rigor, comprender lo que quieren decir los «bopomanes». Pero una vez más, los hechos les dirigen hirientes mentís. Después del nacimiento del bop, el jazz continúa: aparecen artistas que crean nuevas formas de expresión desdeñando totalmente a Parker y Gillespie. Al piano, por ejemplo Milton Buckner y sus «black chords», después Errol Gardner y su estilo tan personal; en ellos inspira una multitud de jóvenes pianistas. Al saxo tenor, nuevos estilos surgen, principalmente el de Arnett Cobb. Los jóvenes saxo-tenor de gran talento que no se inspiran en absoluto del bop y que crean los estilos más diversos, desde el de Hawkins al de Lester, pasando por Byas y otros, son numerosos: Lucky Thompson, Paul Gonzalves, John Hardee, Jay Peters, Paul Quinichette, Elwyn Frazier, etc. Jóvenes que crean fuera del bop, pueden encontrarse en todos los instrumentos, por ejemplo, al trombón, de Al Grey a Benny Green; a la trompeta, de Wallace Davenport a Ruby Braff. Y que no se nos diga que estos hombres no hacen nada nuevo, bajo pretexto de

que uno ha sido influenciado por Don Byas, otro por Trummy Young, otro por Louis Armstrong. Ya que la evolución existe, el cambio no puede efectuarse más que a partir del que le ha precedido, sin esto, habría ruptura, no evolución. Puesto que habéis calificado de nuevos los estilos de Roy Eldridge y Teddy Wilson, aunque uno descende directamente de Louis Armstrong y el otro de Earl Hines, ¿cómo podréis negar la personalidad de Lucky Thompson bajo pretexto de que se ha inspirado en parte de Don Byas? Todo bopper imita de cerca a Charlie Parker y a Gillespie, todo Clifford Brown, Gigi Gryce representa la «evolución fatal, ineluctable del jazz», ¿entonces que Jay Peters se inspire libremente de Lester Young, sería «la negación de toda evolución»? Dejados reir.

Amigos del jazz, denunciad sin entibiarnos esta impostura; haced conocer a vuestro alrededor la verdad con todos vuestros medios. Es nuestra música la que se trata de matar. Ayudémos todos a salvarla.

TRADUCCIÓN: P. G.

Breve panorama europeo...

Viene de la pág. 15

aunque el momento más importante de su aceptación fué por los años 1924 y 1925.

A partir de entonces se ha escrito y discutido mucho acerca de la influencia que ha provocado en la música contemporánea. Varios compositores europeos se han basado en motivos puramente populares o folklóricos para refrescar su inspiración y crear obras de relevantes méritos. El «ballet» mencionado «La Creación del Mundo», basado en un escenario de Blaise Cendrars, presenta la creación a través de una leyenda africana.

En Francia, Alemania y Gran Bretaña, principalmente, la influencia del jazz ha sido muy marcada. Ravel escribió un «blues» lento para su *Sonata para violín* y Honegger su *Concertino* para piano y pequeña orquesta. La parte final de esta obra está escrita sobre una melodía de jazz.

Los compositores de ópera, Ernst Krenek y Kurt Weill lo apoyaron firmemente. Hay que recordar que la obra *Johnny spielt auf* de Krenek, el principal personaje es un director de jazz negro. La *Opera de los tres*

Termina en la pág. 29