

El Jazz

i la música programàtica

En el horizonte del **jazz**, no escasean los músicos que, al conquistar cierto grado de madurez artística, se evaden de los estrictos moldes de esa especie y tientan fortuna en la ruleta de la ópera, del concierto, del **ballet** o de cualquier otra forma de la música "seria".

Elabora el **jazz** su adrenalina en las suprarrenales de la improvisación. Además, se funda sobre el principio del isocronismo, del ritmo que fluye sin obstáculos y sólo se quiebra en los **breaks** o rupturas rítmicomelódicas. Si el músico se lleva por delante estos principios, todo el edificio artístico se desploma irremisiblemente. Porque muy difícil se torna la plena adaptación del **jazz** a las exigencias de música de programa o programática. De ahí que los experimentos labrados en esta órbita distan mucho de haberse visto coronados por el éxito.

Uno de los artistas que abrieron el fuego en esta trinchera fue el pianista filipino Fred Elizalde. En sus comienzos, militó en la escuela **jazzística** de los músicos "blancos" de Nueva York. Pero no tardó en intentar vuelos mas "elevados". Para ello, estudió orquestación nada menos que con Ravel.

Como resultado de esta invalorable práctica, compuso una obra de programa, una **suite** edificada sobre los cimientos del lenguaje del **jazz**, en connubio con el de la "otra música". Titulada **The Heart of a Nigger** (El corazón de un negro), en ella traza un panorama del desarrollo espiritual de los afronorteamericanos. A pesar de la sólida formación técnica de su autor, el ensayo resultó un rotundo fracaso, pues el idioma impresionista de Elizalde se opuso agudamente a los fundamentos del **jazz**.

Fue el saxofonista soprano Sidney Bechet una de las mentalidades más brillantes germinadas en el campo de la improvisación **jazzística**. Podía adoptar como base un simple tema de **blues** y construir sobre su andamiaje una obra plena de lirismo, de originalidad y **élan**. En determinado período de su carrera, se vio atraído por la "composición seria". Dio a luz un **ballet** rotulado **La nuit est unne sorciere** (La noche es una bruja). Su argumento, firmado por André Cogrart, se eslabona en torno de un sonámbulo que, dominado por un espíritu adverso encarnado en un bailarín negro, se convierte en homicida.

Con la partitura de su **ballet**, Bechet demostró la profunda veracidad que encierran las palabras de Jelly Morton acerca de ese artista, en el sentido

de que tocaba más música de la que puede recoger el papel pautado... Porque el lenguaje de **La nuit...** resulta artificioso y carente de espontaneidad.

Duke Ellington estaba llamado a brindarnos la "obra maestra" en este territorio. Desde sus primeros conatos **jazzísticos**, exhibió su interés en distintas manifestaciones de la música. Su libro de cabecera fue siempre el **Tratado de orquestación**, de Rimsky-Kórsakov. Además, compuso una ópera de ambiente africano, **Boola**, lamentablemente inconclusa.

Dentro de esta estética, su obra capital es **Black, Brown and Beige** (Negro, marrón y marfil), en la que pinta un cuadro de la vida de los negros, desde su introducción "oficial" en los Estados Unidos, en 1619. Para su textura utilizó fibras de las canciones de labor (**Work Song**, canto de trabajo, se titula su primer movimiento). **Come Sunday** (Llega el domingo), el segundo, presenta a los negros en sus expansiones religiosas. Titulado **The Blues**, el tercer movimiento nos lleva al instante en que, finalizada la guerra hispanonorteamericana, los soldados negros retornan a sus hogares. El movimiento final, **Three Dances** (Tres danzas), enfoca tres bailes afroamericanos. El primero, escrito dentro del estilo de la música afroantillana, rinde homenaje a los soldados haitianos que colaboraron en la Guerra de la independencia norteamericana. En la segunda danza, rotulada **Emancipation Celebration**, describe el optimismo de los jóvenes negros ante la liberación de los esclavos, así como la perplejidad de los ancianos convertidos de súbito en ciudadanos jurídicamente libres. Con la danza titulada **Sugar Hill Penthouse** (La casita de Sugar Hill), en que dibuja la atmósfera de un tramo del barrio Harlem, de Nueva York, la obra tañe su acorde final.

No logró Ellington sortear los escollos que presentan las concepciones realizadas en este territorio. Imposible le fue conservar la fluidez y la homogeneidad del estilo, a lo largo de una obra de dimensiones y miras distintas y distantes de aquellas a las que estaba acostumbrado. Grandilocuente por momentos, vacilante en otros, su discurso languidece y demuestra, una vez más, que la mentalidad del **jazzman** no se adapta a la del músico "académico", por más que esté apuntalada por enseñanzas de Ravel o de Rimsky-Kórsakov. Ellington que no tenía un ardite de estulto, retiró la obra de cartel...

Néstor Ortiz Oderigo