

Existe definitivamente unha vangarda no jazz a día de hoxe. Un puxante grupo de mozos están comezando a utilizar non só as principais ideas da música contemporánea «formal» e, o máis significativo, novos músicos que comezan a empregar as ideas máis importantes contidas nesa sorprendente música chamada *bebop* (por suposto, doume de conta que para algúns dos meus doctos colegas practicamente todo o que xurdiu despois de 1940 é *bebop*, pero non me refiro exactamente a iso). E creo que esta última idea, o uso do *bop*, é o aspecto máis significativo da particular vangarda á que me estou a referir, xa que case calquera dos supostos músicos modernos poden contarcho todo sobre Stravinsky, Schoenberg, Bartok, etc... ou polo menos cren que poden. Digo particular vangarda porque sei que hai outra suposta «nova música» da que falan algúns outros dos meus colegas máis serios, o *Third Stream* (terceira Corrente) que busca investir no jazz tanta cantidade de música clásica coa maior insolencia posible. Pero para min, que os actuais músicos de jazz cheguen á fermosa e lóxica conclusión de que o *bebop* sexa tal vez a música máis lexitimamente complexa e emocionalmente rica que xurdiu neste país é un brillante comezo para unha «nova» música.

Agora mesmo o *bebop* é a raíz tanto coma o *blues*. A música clásica non o é. Pero a música clásica, e agora refirome á música «artística» contemporánea euroamericana, pode parecerlle ao home negro afastada, intentando existir dentro da cultura branca (artística ou non), coma se debese ser espremida para cantas máis definicións posibles, é dicir, solucións a problemas estruturais que seguramente se lle formularán á vida dun músico de jazz contemporáneo. Quero dicir, de xeito máis simple, que Ornette Coleman ten que vivir coas actitudes responsables da música de Anton Webern, coñeza esta ou non. Estas fóronlle dadas xunto coa historia completa da música occidental, e as músicas que acabaron por caracterizar ao Negro nos Estados Unidos chegaron a ser tal e como son hoxe só a través da acumulación de toda a súa historia. E de feito coñecer esa historia, e intentar relacionarse con ela culturalmente, ou con esas músicas formais euroamericanas, só engade máis ao adoutrinamento. Pero o jazz e o *blues* son

músicas occidentais; produtos dunha cultura afroamericana. Mais as definicións deben ser negras sen importar a xeografía para teren o maior significado posible para o home negro. E neste senso calquera cousa europea é irrelevante.

Somos, todos nós, modernos, gústenos ou non. O trompetista Ruby Braff ten que responder, á fin, as mesmas ideas que lle deron forma ao noso mundo que Ornette Coleman (as ideas son cousas que deben callar en todos nós, xa sexa de xeito directo ou oblicuo). A mesma historia que sucedeu no mundo para ambos os dous, e o que pasou antes asentou neles do mesmo xeito que se fosen a mesma persoa. Para Ornette Coleman, como antes para Charlie Parker ou para James Joyce, a relación entre as súas actuais vidas e o seu traballo semella directa. Para Braff ou para Charlie Parker e os imitadores Bud Powell ou o Senador Goldwater a relación, o significado de todas as ideas que a historia amoreou tan tediosamente perante eles, e algún uso nas súas propias vidas, é menos directo. Pero se unha bomba atómica caese sobre Manhattan, os figos balorentos morrerían do mesmo xeito que os modernistas, e só porque un cornetista mirase pola fiestra e dixese «*que é o que pasa?*» non significaría que a el non lle fose afectar. El tamén iría ao carallo (estou tratando de explicar a «vangarda». Homes para os que a historia existe para ser utilizada nas súas vidas, na súa arte, para facer algo por eles mesmos e non como unha memoria asoballadora de que a xente e as súas ideas viviron antes que nós). «Como tocar exactamente o que sinto» é o que me dixo un destes músicos. Como? (o que vén sendo unha consideración técnica).

Antes de continuar, queredo explicar a técnica de xeito que non se confundise coa xente que pensa que Thelonius Monk é «un bo pianista, pero tecnicamente limitado». Pero por técnica, refirome máis especificamente a ser quen de utilizar as ideas importantes contidas nos residuos da historia ou nas actuais mareas da vida. Por exemplo, ser quen de tocar pezas para piano de Liszt ao dobre de velocidade pode axudar a alguén a converterse en músico, pero non fará que ningún home se decate do feito de que Monk foi mellor compositor que Liszt. E é na conciencia, a calquera nivel, de feitos, ideas, etc... como este o que compón a parte máis importante da técnica. Saber como tocar un instrumento é a superficialidade máis vacua para alguén que estea a pensar en facerse músico. As ideas que un utiliza de xeito instintivo son as que determinan o grao de profundidade ao que chega un artista. Saber, dun certo xeito, que é mellor prestarlle atención a Duke Ellington que a Aaron Copland é parte disto (e que alguén como Oscar Peterson teña unha profundidade instintiva é exactamente o que fai que a técnica non sexa sincera. Que el sexa capaz de tocar o piano de xeito conveniente simplemente o fai máis fácil de identificar. Para nada hai un auténtico instinto funcionando)

Na miña mente, a técnica é inseparable do que finalmente se toca como contido. Un mal solo, sen importar o ben tocado que estea, segue a ser malo.

# A vangarda do jazz

**Amiri Baraka**

#### AFORISMOS:

«A forma nunca pode ser máis que unha extensión do contido» (Robert Creely)  
 «A forma ven determinada pola natureza do problema... Ben visto, a orde non é nada obxectivo; só existe de xeito relativo na mente» (Psalidas)  
 «Ninguén do quen ao cabo digamos que sexa un músico «mediocre» pode ter técnica ningunha» (Jones)

A música «formal» para o músico de jazz, debe consistir en ideas. Ideas que poidan facilitarlle ao músico moderno de jazz o alcanzar as súas raíces. E como xa dixen, as raíces máis fortes son o *blues* e o que deu en chamarse *bebop*. Ambas aséntanse de xeito autónomo. O *blues* e o *bebop* son músicas. Son comprensibles, emocionalmente, mentres se asentan: sen a máis mínima discusión sobre as súas orixes. E a razón pola que penso isto é que elas mesmas son orixes. O *blues* é un comezo. O *bebop*, un comezo. Ambas definen outras variedades musicais que chegaron despois delas. Se un home non tivera escoitado blues, non hai razóns para asumir que tería o máis mínimo interese en, por dicir alguén, Joe Oliver (excepto tal vez como curiosidade procedente dunha escura convicción social). Cannonball Adderley só é interesante por causa do *bebop*. E non porque toque *bebop*, se non porque ocasionalmente repetirá algunha idea que o *bop* representou como profunda. Unha idea que amamos, sen importar as desfiguracións subseguintes.

As raíces, o *blues* e o *bop*, son emoción. A técnica, as ideas, o xeito de manipular a emoción. E isto non deixa fóra a consideración de que certamente hai un intelecto puro que pode provir da experiencia emocional e que as emocións máis crúas poden proceder da aprehensión ideal de calquera hipótese. O punto é que ese desprazamento debe existir como instinto.

Para proceder cara unha delineación xeral dos músicos que máis adiante citarei como parte da crecente vangarda do jazz, penso que primeiro debería fornecer como mínimo dúas definicións ou distincións máis.

Usar, ou implementar unha idea ou concepto non se trata necesariamente dunha imitación e, por suposto, o oposto tampouco é certo; a imitación non é necesariamente un uso. Direi primeiro que o uso é correcto, tanto como básico. O uso significa que algunha idea ou sistema emprégase, mais co fin de alcanzar ou comprender sistemas abondo separados ou diferentes. A imitación significa a simple reprodución (dun concepto) por si mesma. Alguén que canta exactamente como Billie Holliday ou alguén que toca exactamente como Charlie Parker (ou tanto como poidan achegarse) non produce nada. Esencialmente, non se engade nada ao universo. É como se eses intérpretes estivesen nun escenario e non fixesen absolutamente nada. Ornette Coleman usa a Parker só como hipótese; as súas conclusións (de Coleman) son o suficientemente únicas e afastadas. Abofé que Sonny Rollins escoitou o suficiente de Gene Ammons, pero as conclusións son insistentemente súas, e de certo son máis profundas que as do propio Ammons. Un home que utiliza un tren subterráneo para ir ao traballo non ten por que pensar que el é un metro (e un home que pensa que el é un metro adoita estar tolo. E iso tampouco lle axudará a chegar ao traballo).

MADEIRAS: Ornette Coleman, Eric Dolphy, Wayne Shorter, Oliver Nelson, Archie Shepp.  
 METAIS: Don Cherry, Freddie Hubbard.  
 PERCUSIÓN: Billy Higgins, Ed Blackwell, Dennis Charles (batería); Earl Griffith (vibráfono).  
 BAIXO: Wilbur Ware, Charlie Haden, Scott LaFaro, Buell Neidlinger, outros.  
 PIANO: Cecil Taylor.  
 COMPOSICIÓN: Ornette Coleman, Eric Dolphy, Wayne Shorter, Cecil Taylor.

Estes son a meirande parte da xente da que este ensaio tenta abarcar baixo o nome de guerra de vangarda (penso que algúns outros como Ken McIntire, segundo os informes que recibín, tamén pertencen a este grupo, pero aínda non tiveron a ocasión de escoitalos). Os nomes en cursiva son os que tentan servir como delineación da calidade e cantidade das innovacións destes intérpretes. Así, Ornette Coleman ocupa o seu lugar na madeira, Dolphy na súa onda e Shorter, Nelson e Shepp nas que lles corresponden (hai máis baixistas que do resto simplemente porque o principal innovador dese instrumento, Wilbur Ware, leva máis tempo na escena e hai máis xente que puido aproveitalo)

Pero de feito, esta lista de nomes non pretende ser un estrito catálogo de «estilos». Cada un destes homes ten o seu propio xeito de interpretar, pero como grupo representan, como mínimo para min, unha definitiva liña de saída.

Melódica e ritmicamente cada un destes intérpretes usa amplamente o bebop. *Ramblin'*, de Coleman, posúe unha liña melódica cuxas tensións espaciais semellan firmemente arraigadas nas composicións e improvisacións dos anos 40 de Gillespie e Parker. O mesmo fio e aspereza da mesmo tecido melódico suxire a infinita necesidade dos músicos bop polo deliberado e axitado contraste rítmico, sendo a meirande parte das melodías practicamente extensións dos patróns rítmicos dominantes. A subía *Ramblin'* seguido por calquera Monk temperán, por exemplo *Four in One* ou *Humph*, ou *Cheryl* ou *Confirmation* de Bird, e as similitudes físicas básicas das liñas melódicas deberían ser inmediatamente patentes. Semella haber un cambio de dirección sen fin; paradas e comezos; variación do ímpeto; un «dentado» que chega fóra das bases rítmicas da música (paréceme que dos «tradicionalistas» *post-bop* só Jackie McLean ten tanto contraste lineal e modulación rítmica na súa composición e interpretación como os músicos de *bop*, por exemplo *Dr. Jackle*, *Condition Blue*, etc...) De feito, no bop e nas composicións de vangarda semella como se a porción rítmica da música se inserise directamente na porción melódica. A melodía de *Ramblin'* é case un padrón rítmico por si mesma. Os seus acentos son case idénticos aos apuntamentos rítmicos da música. O mesmo pasaba no *bop*. O mesmo nome de *bebop* ven dunha tentativa onomatopéica de reproducir os novos ritmos que concibiron esta música, polo tanto; *bebop*, e con el *rebop* (se ben é certo que a técnica de canto *scat* entrou en uso nos temperáns días do jazz, o *bopping*, tipo de *scat* que se fixo popular durante os anos 40 foi máis un intento de reproducir efectos rítmicos e como tal facer unha melodía deles, por exemplo *uh-shubi-dubi-uh-uh* ou *uh-bopshbam-a-queucumop*, etc... Pero mesmo nos inicios do jazz e o *blues*, algo como os cánticos e voces dos campos eran pouco máis que letras altamente rítmicas).

Un resultado desta «inserción» do ritmo dentro do tecido melódico do *bop* e a música de vangarda é a subseguinte liberdade permitida a instrumentos aos que normalmente se lles supuña levar o completo ímpeto rítmico da música. As liñas de batería e baixo saltan literalmente do simple, acaramelado 4/4 que caracterizou as músicas que viñeron inmediatamente antes e despois do *bop*. E mentres é certo que os *post-boppers* tomaron o seu ímpeto do bop, creo que o desenvolvemento da escola cool serviu para escurecer os legados realmente valiosos do *bop*. A diversidade rítmica e a liberdade foron os

legados realmente valiosos. O *cool* tendeu a regularizar os ritmos e a suavizar a liña melódica, menos «dentada», confiando máis na variación formal da liña no senso estrito do tema e a variación. Púxose máis e máis énfase nos «trazados» e as partes escritas. A música formal europea comezou a ser canonizada non só como medio, se non como certo tipo de modelo. A insistencia de Brubeck, Shorty Rogers, Mulligan, John Lewis, de que podían escribir fugas e rondós ou mesmo improvisar era un exemplo. As harmonías case lexítimas que se usaban no *cool* ou no jazz da Costa Oeste lembraban en parte unha das tradicións vocais europeas. E grupos como os Giants de Shorty Rogers unha música que soaba coma se saíse dun organillo, con variacións e improvisación tan regulares e estáticas como un rolo de pianola.

Os intérpretes de *hard bop* buscaban revitalizar o jazz, pero non foron lonxe dabondo. Dalgún xeito, perderon de vista os ítems importantes que debían tomar do *bop* e substituíron a amplitude do timbre e a recente insistencia en influencias case *gospel* por diversidade rítmica real. Os ritmos habituais do músico *hard bop post-cool* dos anos 50 son sorprendentemente estáticos e fluídos comparados co jazz dos anos 40 e 60. A liberdade rítmica dos anos 40 pérdese nos 50 só para ser redescuberta nos anos 60. Xa que o ritmo e a melodía complementáanse o un ao outro tan de cerca na «nova» música, tanto os baixistas como os baterías poden tocar tamén de xeito «melódico». Xa non precisan estar estritamente preocupados cos golpes de acompañamento, simplemente levando o ritmo. A melodía mesma contén suficientes acentos rítmicos como para propulsar e estabilizar o movemento horizontal da música, dándolle a un tempo dirección e ímpeto. Os instrumentos rítmicos poden servir para elaborar a melodía mesma. O xeito de interpretar de Wilbur Ware é un exemplo perfecto. E tamén o é o que baterías como Blackwell, Higgins e Charles poidan deambular arredor da melodía, dándolle un acento aquí e suxerindo a melodía real noutro lugar. Elvin Jones, no seu traballo recente con John Coltrane, amosa tamén que comprende a diferenza entre tocar a melodía e a elaboración «elegante» arredor dun ritmo estático.

Así que se a melodía fortemente acentuada agroma da sección rítmica, iso dálle ao resto de solistas máis espazo para oscilar. O estrito 4/4 desapareceu, e os intérpretes de ventos poden mesmo improvisar sobre os esforzos melódicos da base rítmica. Esta é unha das razóns polas que nun grupo como o de Coleman semella que tiveran volto ao concepto da improvisación colectiva. Ningún dos roles do grupo está tan fixado como nas «partes cantadas» dos anos 50. Todos teñen a oportunidade de tocar a melodía ou o ritmo. Cecil Taylor usa a man esquerda tanto como insistencia puramente rítmica como para o emprazamento de acordes melódico-harmónicos. A man esquerda varía constantemente os ritmos dos que depende a súa música. Tanto Taylor como Coleman utilizan de xeito constante variacións melódicas baseadas en figuras rítmicas. O *bebop* demostrou que os chamados «cambios», a saber, a aparición repetida de certos acordes básicos na estrutura melódica e harmónica dunha tonada, son case arbitrarios. É dicir, non precisan a súa manifestación, e dado que certos acordes infiren certos usos improvisatorios, por que non improvisar no que os acordes infiren, en troques de interpretar a propia inferencia.

A maior parte da contribución da vangarda é melódica e rítmica; só uns poucos fixeron movementos notables harmónicamente, se ben Coleman e Dolphy adoitan utilizar certas ideas que están tamén en uso na música contemporánea «europea», notoriamente, o timbre como principio harmónico. Isto é, cando o son dos ventos, en lugar de coa nota, contribúe cunha diversidade harmónica desmesurada (fixarse tamén nas voces de *hard blues*, para comezar, John Coltrane fixo tamén un traballo marabilloso nos harmónicos). Ademais Nelson, Shepp e Shorter, en menor medida, utilizan este concepto, e máis estrañamente Shorter e Nelson aprenderon a utilizar

os chamados «bucinazos» das bandas de *rhythm'n'blues* con grandes resultados. En principio non había problemas cos bucinazos, excepto que a meirande parte da xente do R&B que os utilizaba pouco máis facía.

Tamén é importante que todos os intérpretes de vento madeira que mencionei estean intrigados polo son da voz humana. E eu creo que o jazz non pode distanciarse moito da voz, xa que todo o concepto da música afroamericana depende de referencias vocais. Mencionei antes a miña crenza en que o *bebop* e o *blues* son músicas practicamente autónomas. Para engadir algo máis de peso ou como mínimo prover unha medida clarificadora, engadiría que non só o *blues* e o *bebop* son as dúas facetas da música afroamericana que utilizan o potencial rítmico de xeito máis directo, se non que tamén nas dúas é onde a tradición vocal da música africana está máis patente.

O blues puramente instrumental aínda é o máis preto que os instrumentos occidentais poden achegarse a soar como a voz humana, e os ventos de Charlie Parker, Sonny Rollins, John Coltrane e moitos dos saxofonistas da nova vangarda manteñen tamén esta tradición. Os timbres destes ventos suxiren a voz humana moito máis que os «lexítimos», isto é, os sons brancos instrumentais do *swing* ou os serios, relativamente frescos timbres que estaban como proba no *post-bop*.

Menciono estes aspectos xerais do que definín como vangarda, a saber, os seus conceptos melódicos e rítmicos e o uso de efectos tímbricos para evocar os inicios vocais do jazz, pero só para amosar unha liña de demarcación. Certamente hai unha chea de «novas» características individuais dos músicos que non lle son comúns a todo o grupo, descubrimentos e/ou idiosincrasias individuais que lle dan a cada intérprete o seu estilo identificable. Por nomear algúns: as inusuais harmonías que emprega Wayne Shorter na súa escrita e o xeito de integrar o uso do espazo sonoro de Sonny Rollins e o seu desprezo de John Coltrane (o principal problema de Shorter, semella, son os Jazz Messengers). O encantador descubrimento de Earl Griffith de que un pode tocar o vibráfono como Lester Young, no canto de continuar a imitar a apropiación que Milt Jackson fixo de Coleman Hawkins; o ton lixeiro e diáfano de Griffith e o seu emprazamento por detrás da liña rítmica apuntan cara unha orixinal achega ao vibráfono. A aproximación ao baixo que fai Charlie Haden como guitarrista, indo ás veces tan lonxe como para raspar as cordas do gran instrumento. O fantástico sentido da melodía de Don Cherry (coido que Cherry é o único innovador de verdade no seu instrumento). O rexeitamento de Archie Shepp a admitir a meirande parte do tempo que hai unha melodía e o uso de Oliver Nelson do R&B e os chamados timbres «Mickey Mouse» con belísimos resultados. Todas son facetas aparte desta nova música, unha acumulación de talento e ideas que apuntan a novos camiños para o jazz.

A primeira música que fixeron os negros neste paísivo que se africana; a subseguinte mutación no que coñecemos como blues e o desenvolvemento paralelo do jazz demostraron a abraiante flexibilidade do carácter básico da música. Pero afastarse tanto da música paterna como o *swing* popular, ou o chamado jazz da Costa Oeste, ou mesmo os artificialmente excitantes e comparativamente serios ritmos regulares do tradicionalismo *hard-bop* amosan como os elementos africanos da música poden prestarse case á neutralidade. O *blues* foi a forma inicial de música afroamericana, e o *bebop* o re-énfase na tradición non occidental. E se o segundo nos salvou dos insulsos residuos do *swing*, a nova vangarda (e John Coltrane) están a salvarnos, pola súa propia conta, dos comparativamente insípidos anos 50. E ambos utilizan os mesmos métodos xerais: levar a música de volta aos seus ímpetos rítmicos iniciais e afastalos da predicible regularidade rítmica e melódica que os 30 e os 50 botaron sobre eles.

**Fragmento de Amiri Baraka, «A vangarda do jazz» (1961) en *Black Music* (1967)**