COLIA DE

10 MARZO-ABRIL '87 •

A3.-

Exterior u\$s 2.50







EVIUSA



Importa:

Tettosa.
VENEZUELA 1433 (1095)
38-3998 CAPITAL

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Marzo Abril

Contenido

- **Editorial**
- Blues de ojos azules: el impacto del blues en la cultura popular europea
- 13 Jorge Navarro: ser cada día meior
- 20 Introducción al Free
- 22 Porov and Bess va pasó el medio siglo
- 24 La Batería
- 26 Stop Time
- 28 Mono Villegas. . . El último blues
- 31 Así nació
- 32 Compartiendo una tarde
- 34 Fl saxo
- 36 Ecos
- 41 Armonías del jazz
- AA Discus 56 Audio
- 57 Cab Calloway
- 58 Cine
- 60 Jazz en video
- 62 Bibliográficas

Nuestra tapa: Wynton Marsalis (gentileza CBS Columbia)

Director Alberto Consiglio

Jefa de Redacción Marcela Malagrino

Diagramación Artis

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización de la editorial

Año 3 - Nº 10 Marzo-Abril '87 Aparición bimestral

Ediciones "Jazz-Band" Yerbal 2291, 3ro. "62" 1406 - Buenos Aires Argentina

Registro de la Propiedad Intelectual No 296609



WALTER MALOSETTI

Está abierta la inscripción (con turnos limitados) para les clases individuales dictades personalmente por los profesionales:

WALTER MALOSETTI guitarra JORGE NAVARRO piano

ANDRES BOIARSKY saxo-clarinete OSVALDO LOPEZ JAVIER MALOSETTI bateria

Virrey Cevallos 557 - 38 - 3566 - de 14 a 21 Hs.

Editorial

Sabemos muy bien que en estos momentos a nadie le es fácil nada. todo cuesta muchos sacrificios y aquel que tiene objetivos "un poquito" distintos a los demás, debe luchar contra todas, pero en fin, las cosas son así. Nuevamente entonces en este camino difícil, les ofrecemos GUIA DE JAZZ No 10, con mucho por leer: una entrevista amena v muv sincera con Jorge Navarro. nuevas secciones como "Audio", "Jazz en

video", "Bibliográficas" (extensa enumeración de libros publicados en el extranjero, lamentablemente); un sentido adiós-homenaje a nuestro "Mono" Villegas. Creemos que les va a parecer todo material muy provechoso.

En este renovado intento y luego de un paréntesis de seis meses, pedimos primeramente, disculpas a nuestros amigos lectores y, en especial, a los suscriptores. A su vez les decimos que aquel que pueda suscribirse o colaborar con un aviso o adhesión, lo haga, todo será bien recibido. Recuerden que, por el momento, GUIA DE JAZZ es la única revista de jazz que hay en esta Argentina '87.

PARA SUSCRIBIRSE (entre el 1/3 y el 30/4/87):

Enviar cheque o giro a nombre de ALBERTO MIGUEL CONSIGLIO, Yerbal 2291, 3ro. "62", 1406, Buenos Aires, Argentina.

Suscripción (4 números): A 12.-

Suscripción de apoyo (4 números): A 15.-Suscripción exterior (4 números): u\$s 10.-

Adjuntar, escritos con letra clara, nombre y dirección postal del solicitante.

NOVEDADES RICORDI

Joseph F. Lamb SENSATION a rag

Scott Joplin THE STRENUOUS LIFE a rag-time two step

Scott Joplin y Louis Chauvin HELIOTROPE BOUQUET a slow drag two step

Transcripciones de Gabriel Pérsico

Para conjunto de flautas dulces y piano con acompañamientos y/o reemplazos por guitarra, bajo eléctrico, violoncelo, flauta travesera, percusión o batería

RICORDI

ediciones musicales

Métodos y partituras nacionales e importados instrumentos de viento y percusión pianos-guitarras-flautas dulces-cuerdas-accesorios

Salones de venta BUENOS AIRES Florida 677 - Tte. Gral. Juan D. Perón 1560 ROSARIO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

TEORIA: Simbolos y Lenguaje

CONOCIMIENTOS DE LECTURA

CONSTRUCCION DE ACORDES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONOCIMIENTOS GENERALES SOBRE LOS DI-FERENTES GENEROS DE LA MUSICA. REPERTORIO DE TEMAS

PRACTICA GRUPAL

Grupos de 3 a 8 estudiantes, bajo la dirección de un Con la participación de profesores y músicos profe-CONCIERTOS DIDACTICOS sionales invitados. profesor.

CHARLAS DIRIGIDAS POR MUSICOS PROFE. SIONALES

ORIENTACION ARTISTICA

Comportamiento ante el público. MANEJO PROFESIONAL

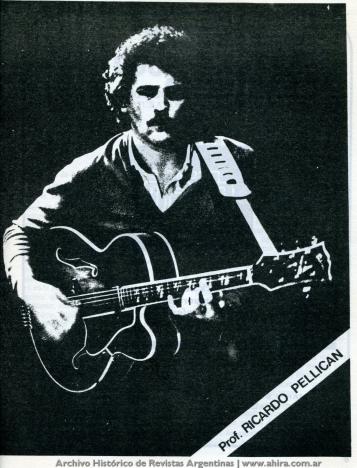
Los estudiantes podrán combinar la tendencia estilística del curso entre los siguientes géneros: Clásico, Folklore, Tango, Jazz, Blues, Rock, Bossa, Fusión y Flamenco Nuestra entidad cuenta con los instrumentos necesarios para las prácticas de los alumnos en clase

- Abierta la inscripción
- desde el 10 de marzo de 1987 Las clases comienzan
- en abril de 1987, horarios a elección. Duración del curso: 3 meses
- Se otorgan certificados (75 % de asistencia)
 - Cupo: 80 estudiantes.

Victorica 417 (1684) SOLICITE NUESTRO PROGRAMA GENERAL DE ACTIVIDADES PARA 1987

Academia de música

1406) Capital - Tel. 431-2471 de 15 a 21 hs. En "El Palomar" los martes de 15 a 22 hs. Av. J. B. Alberdi 1406 (esquina Puán) RICARDO PELLICAN



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El agujerito_{s.r.l.}

JAZZ



ROCK

y
nuestro stock de LP's y cassettes
importados
en oferta
a A 10.-

MAIPU 971 LOCAL 10



BLUES DE OJOS AZULES:

EL IMPACTO DEL "BLUES" EN LA CULTURA POPULAR EUROPEA

(1ª parte)

PAUL OLIVER

Un par de horas que se pasen escuchando Radio Uno (de Inglaterra) pueden permitir que se tenga una idea de la influencia del blues en la música popular, y por tanto en la cultura popular de Europa. La música pop es cultura popular de los jóvenes de Europa; es el foco de la actividad social: la fuente del lenguaie v estilos de vestir, el símbolo v la expresión de los hábitos culturales. Así es que, enciéndase el radio, y cuéntense los compases de los versos de cada pieza que se ejecuta; una gran proporción de éstas encajará en la estructura de doce compases. Cualesquiera que sea su contenido, quien sea el cantante, estará relacionado con el blues en su forma. Cámbiense los canales del aparato de televisión hasta encontrar un programa por/rock, o visítese la discoteca local, o mejor aún, el Rainbow Room (o alguno de nombre parecido) donde se presente un grupo de rock, entrando a través de la maraña de pareias que bailan a go-go y de brazos ondulantes, entrevistos entre los destellos de las luces estroboscópicas, con los ejecutantes tocando la guitarra y el bajo eléctrico al nivel de las ingles. Las manos que se deslizan por el brazo de la guitarra pueden parecer obscenas: los plañideros sonidos del anillo de bronce sobre las cuerdas aceradas se amplifican, se retroalimentan, gimen a través de los

amplificadores a un volumen que hace palpitar el corazón, distorsionado y doliente; los gruñidos y frases que se vierten sobre el micrófono como si quisieran devorarlo parecen sensuales y agresivos. Lo son, efectivamente. Y deben su sonido, sobre todas las cosas, a la influencia del blues.

A la influencia, de hecho, de una música que es tan vieia como una vida humana: la forma, el estilo vocal, la técnica de guitarra se observaron por primera vez hace más de 70 años en las comunidades rurales negras de Mississippi. Por supuesto, no estaban amplificadas, ni eran muy similares en otros aspectos, ya que el blues como música folklórica tuvo una historia de evolución y cambio durante aquel período; pero hav eslabones reconocibles entre la música del Delta del Mississippi y la de los templos del rock del Mersey o del Rin. En otro nivel, puede detectarse en la realción que establecen los músicos con su público que baila y los medios que utilizan para lograrlo, y en la importancia de la música que cantan y tocan para centralizar la identidad cultural del grupo.

Pero, ¿por qué el blues, y por qué en el momento actual? ¿Por qué proceso fue adoptada la música de los aparceros de los campos de algodón en Arkansas, o de los barrenderos de las calles de los *phettos* de

San Luis, o de los trabajadores del acero en Gary, Indiana, por las secretarías adolescentes de Francfort o por los estudiantes de Leeds? La respuesta está, por lo menos en parte, en la naturaleza misma del blues, y en los medios por los cuales lo conoció la juventud europea.

El blues no es una música, sino muchas, ligadas por la semejanza de características estructurales, amaneramientos técnicos, motivos rítmicos y melódicos, cualidades de timbre v expresión instrumental v vocal, mecanismos temáticos persistentes. Los rasgos estilistas diferencian el blues de Mississippi de los de Texas o de Georgia: las combinaciones de instrumentos y un descarado urbanismo pueden distinguir el blues de Chicago de los años de 1950 del blues sureño de un par de decenios antes. Los cantantes de vaudeville de los años veinte cantaban blues que apenas podrían reconocer los miembros de la generación del rock'n'roll. Estos elementos pueden ser identificados y copiados. Pero para los norteamericanos negros, esa imitación no es blues. "El blues es nuestra música", dicen (o decían, porque ahora se dice soul).

"A todos los negros les gusta el blues. ¿Por qué? Porque ellos nacieron con el blues", decía el famoso Leadbelly. "El blues te agarra. Quiere hablar contigo. Y tú tienes que decirle algo. . ." Para Leadbelly el blues era una presencia viva. Y para el casi desco-nocido Buster Pickens, "la única manera en que alguien puede tocar los blues, es sentirlos. . . Si se tiene una vida difícil, eso nos hace sentirnos tristes (blues). Es entonces cuando se empieza a cantar el blues: cuando se tiene tristeza". El blues no es solamente una música, sino también un estado de ánimo. Un cantante de blues ejecuta esa música para aliviarse de la tristeza. El blues es la expresión de la experiencia negra; por eso el cantante de blues está seguro de que le pertenece. "Nunca hubo un blanco que pudiera cantar el blues."

Era aún menos probable que un blanco europeo pudiera hacerlo, v se puede decir que ninguno lo hizo. Pero si no hubo cantantes europeos de blues comparables con los innovadores negros norteamericanos de la música, el blues fue el catalizador que posibilitó la creación de una auténtica música pop para los adolescentes y para la cultura pop. Al contrario del jazz, que tuvo una considerable influencia en la música popular europea entre 1920 y 1950, y al cual un pequeño número de músicos continentales hicieron una importante contribución, el blues fue casi desconocido hasta después de la segunda Guerra Mundial. Aunque uno o dos cantantes de blues actuaron en los Servicios Especiales, solamente los escuchó un público militar. Louis Armstrong v Duke Ellington habian llevado sus orquestas al London Palladium en los años treintas, y va se conocía el iazz en todos los países europeos, incluso en la URSS en esa época. Muchos músicos de iazz se establecieron en Francia y en otros países antes de la segunda Guerra Mundial para llevar la experiencia viva de la música norteamericana a los ióvenes músicos europeos. Pero entre ellos no hubo ningún cantante de blues.

En un imporatnte folleto publicado por la Worker's Music Association durante la segunda Guerra Mundial. The Blackground of the Blues, Ian Laing escribió que "no todo el iazz es blues, pero todo el blues es jazz, y no tiene existencia fuera de este idioma." Su afirmación resumía la opinión de todos los escritores, críticos, propietarios de clubes v promotores de conciertos de jazz de esa época, en cuanto a que por lo menos reconocía la existencia del blues. Los autores norteamericanos de jazz, cuyos libros se buscaban ansiosamente, aunque eran difíciles de obtener, reforzaron la asociación del blues con el azz y le asignaron el papel de precursor, llegando a señalar sus orígenes antes de la Guerra Civil.

Ya se habían iniciado los trabajos escritos del jazz en Europa, pero pocos autores dedicaban atención al blues. "El blues, producto del spiritual, antecede al jazz como un todo, afirmó el belga Robert Goffin, en 1943; Goffin había sido, en 1929, el primer autor que



Rio Rill Broonzy

escribió acerca del jazz, y se respetaban sus palabras. Pero el canon fue establecido por el norteamericano Rudi Blesh, cuya obra Shining Trumpets fue publicada en Inglaterra en 1949. Estableció una cronología y un criterio para el blues al señalar la clasificación que se iniciaba con arcaico (ejemplo, Blind Lemon Jefferson), clásico (ejemplo, Bessie Smith), contemporáneo (ejemplo, Tommy McClennan), decadente (ejemplo, Jazz Gillum) y ecléctico (ejemplo, Billie Holiday). Los admiradores de Lady Day fruncieron el ceño, pero nadie discutió su clasificación ni sus juicios: los cantantes de blues cuyas grabaciones aparecían en Chicago, eran "decadentes", y Ma Rainey y Bessie Smith eran "clásicas". Cuando se hablaba del blues esto tenía lugar en las revistas de jazz y siempre en estos términos.

En los años cuarenta, el blues fue objeto de un culto esotérico, fruto del interés en el jazz "puro", entusiasmo minoritario cuyos adherentes se oponían vigorosamente al swing. De este modo, el blues se valorizó por sus cualidades étnicas, su autenticidad y su

importancia histórica, más que por sus méritos como música.

Y entonces, en el verano de 1949, Leadbelly llegó a Europa por invitación del Hot Chib de Francia. Acusado dos veces de asesinato, hombre violento (¿tal vez víctima de los prejuicios raciales?) que había estado en las penitenciarías de Texas y Lousiana, se autollamaba "el Rev de todos los ejecutantes de guitarra de doce cuerdas, en el mundo." Llevó un repertorio de canciones obreras, baladas, canciones folklóricas afroamericanas v blues, la viva representación de las tradiciones folkóricas que precedieron al jazz. Pero el pequeño público que lo escuchó se dio cuenta de que sufría: el gigantesco Leadbelly, Huddie Ledbetter, sufría de esclerosis lateral. Murió en los Estados Unidos seis meses después, y el mundo del jazz lloró la pérdida del último eslabón con el blues

Josh White había trabajado con Leadbelly, así que llegó a Europa e hizo una gira por Inglaterra. El chico que había encabezado a una veintena de cantantes de blues ciegos en el sur de los Estados Unidos y grabado con

el nombre de Pinewood Tom, era un virtuso de la guitarra y cantaba con acento gutural. Se abría la camisa de terciopelo hasta la cintura, se instalaba en un banquillo alto y cantaba The House of the Rising Sun. o One Meat Ball. También desilusionó al público Lonnie Johnson quien había acompañado a Texas Alexander, mientras sonreía al cantar I Lost my Heart in San Francisco, Y después llegó Big Bill Broonzy. Los escasos cantantes de jazz que habían visitado a Europa a principios de los cincuenta llegaban por invitación de los promotores de jazz y aparecían ante públicos de jazz. Actuaban durante los intermedios, y de cualquier modo, eran más baratos que los músicos de jazz. Una disputa entre los sindicatos de músicos británicos y norteamericanos tuvo como resultado que no se permitiera a los jazzistas aparecer en Inglaterra, pero los cantantes de blues podían venir como "artistas de variedad" (sic), por lo que Big Bill cantó en el Kingsway

Hall, de Holbron, después de una venturosa gira por Francia.

Lo presentó Alan Lomax, quien había estado con su padre John Lomax cuando éste descubrió a Leadbelly. Pronto Big Bill se encontró desempeñando el mismo papel, y hurgó en sus memorias infantiles para crear baladas y canciones folklóricas. ("¿Canciones folk? Todas las canciones son canciones folk; nunca he oído cantar a un caballo". comentó en muchas ocasiones.) Sus gritos hacían parecer meloso y cascado a Josh White: se situaba al lado de la orquesta de jazz de Chris Barber, o tenía al público en la palma de la mano durante horas. En 1955 se publicó en Inglaterra su autobiografía. Big Bill Blues, escrita en colaboración con el belga Yannick Bryynoghe. "Sé que sólo hay unos cuantos verdaderos cantantes de blues todavía vivos... y si yo dejara de cantar el verdadero blues lento, no sé qué sería de esta música", afirmaba.

TODO EL JAZZ EN "JAZZOLOGIA"

Auditorio Enrique Muiño — Martes a las 21 hs. Entrada Libre

Además:

Recitales extraordinarios en la Sala A-B y 300 actos culturales por mes.



Centro Cultural General San Martín - Secretaría de Cultura MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Emirevisias

Creo que cuando uno se siente bien como persona, bien con uno mismo y empieza a entender muchas cosas, como si fuera el principio de la humildad. . . , se da cuenta que las cosas no son tanto como uno creía o como quiere que sean, sino aue son como son.

Y eso yo lo descubrí grande en mi vida, pero ese sentimiento de ser útil integralmente, hace que tal vez no toque mejor, pero sí, sea mejor músico. Yo le digo a mis alumnos que hay que cortar las malezas, los juegos de artificio (todo lo espectacular que la gente aplaude y festeja comúnmente) y hay que esperar el momento para decir auténticamente, llega solo. . .

JORGE NAVARRO: ser cada día mejor

GJ: ¿De qué modo y en qué instante de tu vida descubriste la música?

JN: Desde muy chico, en aquella época era una especie de tradición de que todos los chicos de clase media fueran a aprender piano y como mis compañeros de juego lo hacían, vo también quería hacerlo. Le dije a mi madre (ella era profesora de piano pero nunca había ejercido, incluso no teníamos piano en casa) y a la edad de 6 años comencé a estudiar con una profesora que vivía en el mismo edificio (nosotros vivíamos en San Telmo). Un día mi madre me escuchó en la casa de un amiguito y, supuestamente, intuvó de que tenía condiciones para la música, entonces me compró el piano (yo tendría 7 u 8 años), que es el que todavía conservo aquí en mi casa.

GJ: ¿Cómo despertó tu interés por el jazz?

JN: Tendría 14 años y un día por radio escuché un tema de jazz, no sé si fue la primera vez en mi vida, pero sí la primera vez que prestaba atención a lo que estaba escu-

chando. Nunca me voy a olvidar del tema "Jazz me Blues" ("El jazz mie entristece") por Bob Crosby. Y no me voy a olvidar nunca de ese día porque para mí fue como... no sé cómo explicarlo... como un rayo, fue algo que me impactó tanto, quedé tan emocionado...

GJ: ¿Y tuviste alguien que te ayudara a recorrer ese camino que habías descubierto; al menos el principio de ese camino?

JN: Sí, mi hermano (8 años mayor que yo). A él le gustaba mucho la música clásica, no especialmente el jazz, pero me consiguió ese disco de Crosby que me había impactado y además, me compró un disco de Louis Armstrong, otro de Benny Goodman, otro de Duke Ellington. . . es decir, más o menos me hizo una selección y así comencé a escuchar jazz. Para que decirles que a partir de la primera nota de jazz que escuché en mi vida, no pude escuchar otra cosa que no fuera jazz, cuestión que tuvo sus aspectos positivos y negativos en mi formación musical, pero había encontrado

mi camino.

Recuerdo que una vez mi hermano se aparece con un disco del clarinetista Buddy De-Franco, era un disco que me resultaba extraño, pero me gustaba muchísimo. Buddy se transformó como en un ídolo para mí y cómo son las vueltas de la vida que a través de los años pude grabar con él y contar con su amistad que es lo más importante.

GJ: ¿Cuándo empezás a interpretar jazz? JN: Bueno, llegó luego el momento en que yo me interesé por saber qué es lo que podía hacer de jazz en el piano. La cosa fue muy experimental ya que en esa época, no había métodos divulgados, ni tanto material especializado como ahora. La cuestión era sentarse al piano y escuchar los discos una y mil veces hasta ir sacando temas y darse cuenta de ciertas características técnicas de esta música. Conté además con la ayuda de Alberto Arnaudí, un hombre mayor que yo por aquel entonces. El vivía en el mismo edificio de mi tía, en San Telmo también, y me hice muy amigo de él ya que también tenía un piano en su casa. Siempre me incentivaba, me decía que yo tenía condiciones para ser un gran músico y me hacía escuchar mucho a distintos pianistas, en especial Peterson, ya que era su predilecto; también escuchábamos a Art Tatum, Teddy Wilson (uno de mis preferidos). . . y él era muy amigo de los interantes de Los Swing Timers.

En una oportunidad invitó a su casa a dos de los integrantes de esa agrupación para que me vieran tocar. Yo no lo podía creer ya que siempre los escuchaba por radio. Estaba nerviosísimo, pero al fin toqué y así comencé a trabajar con ellos. Fue una época muy feliz para mí ya que tocábamos mucho y vivíamos de lo que hacíamos. Todo esto fue alrededor de los años '56 a '58 en que también eran muy conocidos otros conjuntos como los Picking Up Timers, los Georgians, los Dixielanders, los Hot Jammers, etc. Por ese entonces también me hice asiduo concurrente del Hot Club y del Bop Club y en esos lugares, especialmente el Bop Club, conocí a grandes músicos argentinos que eran para mí

como "dioses del Olimpo", entre ellos: "Gato" Barbieri, "Bebe" Eguía, "Chivo" Borraro, Enrique Villegas, Lalo Schifrin, Malvicino. . . Luego comencé a tocar con ellos y en el año '58 soy una especie de "revelación", pues gané la encuesta al mejor pianista del año del Bop Club. Les aclaro que para mí fue espantoso en el sentido de que me creía que era no sé quién (obviamente por la edad), también había sido una especie de "suceso extraordinario" en el Hot Club. Lo cómico fue que tocando lo mismo en el Hot y en el Bop Club me transformé en la "revelación" y entre los Clubes había una rivalidad espantosa, gracioso ¿no?

Después trabajé paralelamente en trío con el contrabajo y batería de los ST, Negro González y Eduardo Casalla respectivamente. O sea, ya tenía otras expectativas, yo escuchaba a Peterson, a Bud Powell, me daba cuenta que había otra cosa. . . Con los ST hacía algo muy lindo pero era una especie de homenaje, era una cosa que no estaba viva. Con ese trío actuamos en la Capital e hicimos varias giras por el interior.

GJ: ¿Y qué ocurrió allá por el año '62 con eso de la Agrupación Nuevo Jazz?

JN: La ANJ creo que fue uno de los intentos más serios y mejor logrados de lo que se hizo como agrupación de músicos. Al haber desaparecido el Bop Club andábamos todos muy desperdigados y entonces hicimos este grupo. Entre los músicos estaban: los hermanos Barbieri (Rubén y "Gato"), Alfredo Wölf, Santiago Giacobbe, Negro González, Rodolfo Alchourrón, el "Zurdo" Roisner. . . no sé si me olvido de alguien. . . Chivo Borraro también. Tocábamos en tríos, en quintetos y así alquilamos por un año el Teatro Fray Mocho (independiente) y hacíamos conciertos todos los lunes con gran concurrencia de público (al estilo Bop Club). Oueríamos que el jazz se mantuviera vivo, también grabamos un disco simple (un tema por lado), de un lado está Giacobbe en la sección rítmica y del otro estoy yo. Ese disco se llamó "Menorama" que es el nombre de uno de los temas de Alchourrón que estaba en ese simple. Hubo en esa época unas cuantas visitas de músicos americanos que también venían a tocar a esas reuniones. Luego se fue "Gato" y otros integrantes más (al exterior) y de ese modo se desmembró poco a poco la ANJ.

GJ: ¿Cuál fue tu primera gira por el exterior?

JN: La primera gira fue a Centroamérica con el grupo "Sound and Co.", cuarteto vocal e instrumental del que hacía los arreglos Wölf. Trabajamos aproximadamente 2 años en Argentina y teníamos ya algunas grabaciones. Se dio que a Curaçao nos viene a ver especialmente un manager norteamericano y nos preguntó si queríamos ir a EE.UU. (qué pregunta!). Volvimos a Argentina, hicimos una nueva gira por Centroamérica y a principios del '70 nos radicamos en EE.UU.

GJ: ¿Cuáles fueron tus experiencias en Norteamérica?

JN: Allí seguimos trabajando durante cuatro años, realmente una experiencia extraordinaria del punto de vista artístico, pero muy sacrificada. Realmente fuimos muy bien manejados por una empresa y lo que es muy importante, nunca trabajamos para el circuito latino, como hablábamos en inglés y cantábamos en inglés, éramos un grupo de argentinos pero para público norteamericano, por supuesto que hacíamos cosas latinas, pero con el sabor del jazz. Trabajamos en el mismo lugar donde actuaba Andy Williams, en otra oportunidad donde actuaba Sammy Davis, y así uno va aprendiendo mucho.

GJ: ¿Y qué figuras te impactaron?

JN: La ví a Ella Fitzgerald en Las Vegas (yo la había acompañado aquí en Argentina en 1959 y en ese entonces, envió a su secretaria para que me tomara todos los datos para ver si yo tenía interés de ir a EE.UU. para trabajar con ella, cosa que me dio una gran satisfacción en su momento), yo entonces ya la conocía. O sea después de 15 años se acordó de mí, me dio un beso muy cariñoso. . .

Otra experiencia fue con Harold Jones (uno de los mejores bateristas de Basie por

muchos años), él había venido en el año '62 con Paul Winter y lo habíamos invitado a la ANJ y entablamos una amistad, teníamos una gran afinidad musical. Luego lo veo por 15 minutos a fines del '69 cuando vino como baterista de Basie (yo ya me estaba por ir a EE.UU.). La cuestión es que estábamos tocando la tarde del 31 de diciembre en un hotel (tocábamos a la tarde porque los norteamericanos tienen hasta esa delicadeza, adelantan la función del 31 para que a la noche la pases con la familia) y vemos que van entrando al local todos músicos negros con sus instrumentos, no entendíamos nada porque no había nada programado para esa noche. Nuestra curiosidad creció hasta tal punto que fuimos a preguntar qué pasaba y nos dijeron que a la noche iba a tocar la orquesta de Basie para una fiesta privada (qué lujo). Cuando lo divisamos a Basie me acerqué a saludarlo, le dije que lo habíamos visto en Buenos Aires, olfateó de que yo era un músico y le comenté que estábamos actuando en un show del hotel, entonces inmediatamente nos invita para la noche para escuchar su banda, con la alegría mía de que seguía Harold con él. Efectivamente esa noche me reencontré muy emocionado con Harold v tuvimos el privilegio de ser agasajados en el transcurso de la fiesta por Basie. Una vez terminada la función lo invitamos a Harold (que vino con otro músico) a terminar la noche con nosotros, donde estaba nuestra familia. Así fue, pasamos una noche inolvidable hasta las seis o siete de la mañana, Harold nos agradeció mucho porque se había encontrado como "en familia" con los míos (la familia de él estaba muy lejos en ese momento).

GJ: ¿Cuándo y por qué regresás al país?
JN: Después de algunas experiencias individuales, ya que el cuarreto se disolvió a los cuatro años de estar allá (a pesar de que habíamos empezado a grabar) y más por una cuestión de cansancio por el tipo de vida que llevábamos.

Estuve un tiempo en Puertó Rico, durante un año no quise saber absolutamente nada de música (consecuencia del cansancio tal vez y no porque me había dejado de gustar la música); se suma a esto problemas con la visa y ciertos problemas de salud de mi madre. Regreso al país en abril del '76, un momento aciago para Argentina.

Llegué muy mal psíquicamente y me encuentro con el agravante de que la gente joven no sabe quién es Jorge Navarro. Era un poco como tener que empezar de nuevo. Un día, Alfredo Radoszinsky, uno de los dueños de Trova, me dijo "yo quiero que grabes un disco" (aclaro que de este hecho le estoy muy agradecido a Alfredo y le agradeceré toda mi vida). Formé un cuarteto con Ricardo Lew en guitarra, Norberto Minichilo en batería y Juan Amaral en bajo (después entró Cevasco ya que trabajé tres o cuatro años con estos amigos). Grabamos el long play "Navarro con polenta" y fue una cosa que al día de hoy, cuando lo pasa mi hijo o mi señora, lo encuentro actualizado, no me parece para nada obsoleto. Les aclaro que jamás escucho las cosas que hago, sólo una vez para cumplir con el que me lo trae, pues me parece que toco mal, que está desastroso. . . Ese disco además lo había grabado en un estado psíquico deplorable. Por lo único que sentía alegría era por tocar, había perdido la alegría de vivir.

GJ: ¿Cuánto tiempo estuviste en ese estado?

JN: Bueno, en el año 1977 se produce en mí un milagro, a nivel muy personal, y comienzo una nueva vida, empiezo a descubrir cosas que antes no veía, a ver la vida como es, a tocar con otra actitud, con otra alegría.

GJ: ¿Y de ahí en más qué ocurre artísticamente?

JN: Sigo con el cuarteto, viajamos al interior y después nos vamos separando de a poco y, hablando de cosas más recientes, una noche tocando con Andrés Boiarsky, Pocho Lapouble y Alfredo Remus nos escucha un músico austríaco, Karlheinz Miklin, en el año 84. El estaba de visita por "Mardel Jazz". Nos preguntó si queríamos viajar a Europa, creo que tardamos como 10 segundos en contestar, por supuesto que sí!

GJ: Perdoná Jorge, vos nos comentaste que habíamos grabado con Buddy de Franco ¿cuándo y dónde fue eso?

JN: Ah, sí, me había olvidado. A fines del '80 viene Buddy DeFranco a la Argentina, es ahí que lo conozco y grabo con él, las grabaciones se editan en el Reino Unido y en Japón, allá llevan salidos tres volúmenes (porque se hicieron tres conciertos). Acá sólo salió el primer volumen. Este hecho con Buddy DeFranco fue una de las satisfacciones más grandes de mi vida. A lo largo de mi carrera artística he tocado con muchos famosos, un poco como le pasa a todos, y eso deja muchas enseñanzas. Toqué, por ejemplo, con Roy Eldridge, Jim Hall, Dizzy Gillespie, con casi todos los famosos que han venido al país yo he tocado.

GJ: Si tuvieras que hacer una síntesis de las figuras claves en la historia del jazz, ¿a quiénes mencionarías?

JN: Antes que nada tendría que nombrar a Louis Armstrong, el inventor de la música. el inventor del jazz, no sé qué hubiéramos hecho nosotros si él no hubiera existido. Recuerdo que cuando murió, yo estaba en Chicago, lloré tanto... En otro aspecto y no como instrumentista sino como creador integral lo menciono al "Duke" es el creador de toda una escuela, una mística, una cosa tan impresionante. . . También tengo que hacer mención en mi instrumento a Art Tatum, cada vez que uno lo escucha dan ganas de cortarse las manos, y eso no me pasa sólo a mí que soy un oscuro pianista, le pasa a los grandes. Hay gente que ha frustrado su carrera pianística por Art Tatum. Un caso es Bud Powell, y eso que Bud Powell es otro gigante de la historia del jazz! Powell vivió siempre a la sombra, bajo la influencia para él nefasta (porque él era un enfermo mental) de Art Tatum. Nunca pudo entender como Art Tatum tocaba así y él trató de tocar así y creo que fue una de las causas de su locura. Otro pianista es Earl Hines y otro que adoro es "Fats" Waller -disculpen que ya me metí en terreno estrictamente pianístico-, Waller

es tal vez poco reconocido, creo que los músicos de jazz no le dan la trascendencia, el peso histórico que tiene. Otro gran pianista, de boogie, Mead "Lux" Lewis. Hasta que llegamos a Teddy Wilson, a mí me impacta mucho Teddy, su elegancia. . . él influyó durante diez años de mi vida en la forma de tocar (mis primeros diez años).

Si bien me resistí mucho a Bud Powell, cuando lo conozco y lo comprendo, lo amo,

y creo que si tengo que hablar de algún pianista de todos los pianistas del mundo, mi afinidad mayor es con él. Otro pianista que amo es Thelonious Monk, él con Bud Powell fueron los revolucionarios de toda una época.

GJ: ¿Qué pensás de Cecil Taylor?

JN: A mí no me gusta para nada. Tal vez no puedo juzgar, no va con mi gusto. Otro que influyó mucho en mí es Oscar Peterson



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(seguramente por mi amigo Arnaudí), en la época que estaba con el trío (González y Casalla). Me gusta mucho Chick Corea y no debo dejar de mencionar a Bill Evans, que si bien no es un músico que me motive, reconozco en él a uno de los grandes creadores de los últimos 15 años. Me gusta Keith Jarrett, lo que está tocando ahora, haciendo standards del jazz es extraordinario. También Herbie Hancock. . .

GJ: ¿Cuáles son los elementos necesarios a tu entender, para ser un músico de jazz?

JN: Algunos se ríen pero yo siempre digo "nada significa si no tiene swing". Creo que la diferencia entre el jazz y la otra música es el swing.

GJ: ¿Vos considerás que el swing es un hecho emocional o un hecho técnico?

JN: Técnico para nada, el swing no se puede estudiar, ni explicar. Yo trato de transmitirle a mis alumnos cosas que han dicho otros como Gillespie, por ejemplo, que decía que el Swing es como botar una pelota; yo a mis alumnos los empujo para decirles que en jazz las notas no se tocan, se empujan, precisamente, pero si alguien no "lo" tiene dentro tampoco creo que lo puede captar.

GJ: Volviendo a lo de Miklin ¿cómo se

formó lo del Trío Argentina?

JN: Bueno, a él le gustaba mucho Boiarsky, pero como saxofonista que es, obviamente. le interesaron los tres restantes, entonces nos invita para Austria y viajamos en noviembre del '84 para hacer unas clínicas. El es decano de una universidad muy importante, en Graz. Es una universidad maravillosa y con una escuela autónoma de jazz, de tres pisos, con pianos de cola en todas las aulas y con profesores de todos los instrumentos. Fuimos realmente con miedo porque algunos de los músicos que habían ido a dar clínicas los años anteriores fueron, por ejemplo: Peterson, Gillespie, Clark Terry, Bobby McFerrin. Pero fuimos e hicimos lo nuestro, lo original era el jazz desde el punto de vista sudamericano, la cosa latina nuestra. Después de las clínicas, hicimos una gira por Austria (19 conciertos). Nos fue muy bien y volvimos en el '85. Ese año hicimos 21 ciudades incluyendo algunas de Alemania y este año vamos por tercera vez, en noviembre. Tenemos dos álbumes editados allá y muy bien vendidos; el primero lo grabamos en Insbruck en vivo y el segundo está grabado aquí cuando vino Carlitos en julio del '85. Por supuesto no conseguimos que ningún sello local se interesara por la edición, como ocurre siempre en Argentina.

GJ: En tu vida artísticra ; qué importan-

cia le dás a lo pedagógico?

JN: Soy muy nuevo en esto, en treinta años de profesional de la música tengo uno de pedagogía. A partir del long play "Navarro con polenta" donde había música de fusión, los jóvenes se empiezan a acercar a mí v muchos querían que vo les enseñara, pero en ese entonces no sabía qué enseñarles ni cómo enseñarles, vo siempre fui un autodidacto, me faltaba la metodología. Cuando hago el primer viaie a Austria vuelvo ya con otros elementos y vuelvo de estar en contacto con gente joven, en las clínicas, a la cual paso mis conocimientos y eso me gustó. Entonces vuelvo de Europa en el '84 con la idea de hacer algo en ese sentido, es así como Malosetti se entera de mi inquietud y me llama para formar parte de su academia. Ahora tengo un programa, un sistema de enseñanza que no es totalmente mío por supuesto, pero eso también me ayuda a crear y me ha hecho un bien enorme, inclusive me ha enriquecido como músico de una manera que vo no podía creer. El hecho de enseñar me ha avudado mucho v me ha incentivado para estudiar, me ha obligado a estudiar, va que vo he sido toda mi vida un "vago de últimas" para el estudio, siempre escapé al estudio, siempre me gustó lo más fácil, como tengo un cierto talento natural para percibir cosas de oído. . . en fin, lo que les pasa a todos los que tienen esa facilidad. Ahora tengo que enseñar y aprender el nombre de las cosas que toco para decirle a mis alumnos y hasta le empiezo a tomar gusto al estudio, a la veiez viruela! Ahora me obligo, quiero enseñar bien y siento mucho respeto por los jóvenes, quiero darles lo mejor que pueda, lo mejor que yo tengo con esa experiencia de treinta años.

Y lo más curioso de todo esto me pasó hace una semana y media. Estábamos en Santiago (Chile), asistimos a un Festival de Jazz Internacional y aprovechanando que Miklin estaba acá, lo llevamos. También fue Wolf (en trombón).

Una tarde, en el Hotel Carreras me dijo Miklin una cosa que me impactó mucho, me dice: "Che, vos cambiaste tu manera de tocar, estás tocando mejor, estás tocando mucho más actual. ¡Estás armonizando mucho mejor!". Y le pregunto: "Pero ¿desde cuándo?". Me contesta: "Y de noviembre, de la última vez que tocaste conmigo!". Me quedé pensando, me puse a recapacitar y es cierto, no sé si toco mejor pero sí sé que estoy incorporando cosas que son aquellas que yo trato de enseñarle a mis alumnos. Ahora aplico las cosas que descubro. . . Me doy cuenta que al margen de esos días de "magia" que tiene todo artista, tengo mucho para dar, mucho por decir, y por decir nuevo. Además esos días de magia me ocurrían muy de vez en cuando antes, ahora lo logro casi todas las veces que toco. Es un éxtasis que me embarga cuando tomo conciencia de que estov creando y noto que ese mensaje llega al público porque son los que han entrado en ese mismo éxtasis los que me lo vienen a decir emocionados. Al seguir aprendiendo se me van abriendo nuevos caminos y eso me va llenando de satisfacción como músico. Reconozco que en estos tiempos estoy pasando uno de los momentos más felices de mi vida. Siento que se me respeta y se me respeta por la valoración de la verdad que digo al tocar

Otra cosa que me da mucha alegría, es tocar con otros pianistas. Actualmente estoy tocando mucho con López Flirst y con Carlos Franzetti, me encantaría tocar con Angel Sucheras, por ejemplo, aunque ahora está en "Las Leñas".

Creo que cuando uno se siente bien como

persona, bien con uno mismo y empieza a entender muchas cosas, como si fuera el principio de la humildad, empieza a darse cuenta que las cosas no son tanto como uno creía o como uno quiere que sean, sino que son como son, y eso yo lo descubrí grande en mi vida, pero ese sentimiento de ser util integralmente hace que no toque mejor tal vez, pero que sí, sea mejor músico.

Yo le digo a mis alumnos que hay que cortar las malezas, los juegos de artificios (todo lo espectacular que la gente aplaude y festeja comúnmente) y hay que esperar el momento para decir auténticamente. Ser

cada vez mejor...

Les repito que no empiecen escuchando lo de ahora, lo de ahora es consecuencia de algo que pasó ayer. No se puede ser un músico sin tradición. Yo no pretendo que hava chicos de 20 años que toquen New Orleans porque sería absurdo, pero sí que alguna vez lo escuchen. Los músicos más jóvenes y los mejores tienen esa tradición dentro y eso le cuesta entender al músico joven argentino. si no hay esa tradición uno no tiene nada, no hay consistencia. ¡Ojo! que también hay alumnos de la Bérklee que salen como robots, todos tocan lo mismo, técnicamente fabuloso pero ¿del corazón?, además no tienen tradición tampoco, no escucharon todo lo anterior

GJ: ¿Vos creés que hay alguna diferencia entre un músico blanco y un músico negro haciendo iazz?

JN: ¡Claro que sí!

GJ: ¿Y cuál es la diferencia para vos?

JN: Mirá, yo les tengo una terrible envidia. Ha habido grandes músicos de jazz blancos, pero los GRANDES músicos de jazz son negros y seguirán siendo negros.

Entrevista realizada el 15/8/86 en la casa de Jorge Navarro.

Introducción al `free'



cil Taylo

"Nuestra actividad más importante constituye la ampliacion y el desarrollo de la expresión temática sin prescindir por ello del bagaje histórico". Con esta frase, Barry Guy y Derek Beiley, dos ingleses integrantes por aquellos años -1966- del Ensamble de Música Espontánea (antecedente directo de la Compañía) definían las características de su propuesta, dentro de un género que, bajo el sendero inicial de John Coltrane y Ornette Coleman, marcaría una evolución dentro del campo del jazz. Esta evolución. más que ruptura en sí -va que la rejerarquización, por ejemplo de la atonalidad, no significó más que una introspección en las viejas raíces de los cánticos negros, en las atonales canciones de trabajo y en los blues arcaicos del sur— configuró, intrínsecamente, una búsqueda de nuevas formas expresivas, distintas a los ya estandarizados desarrollos armónicos y métricos en las que se hallaba estancado el jazz a finales de la década del 50.

El Free Jazz estableció en sí una irrelevancia entre la tónica y la dominante con una saludable y fresca concepción de lo atonal, prescindiendo del significado que posee el término

dentro de la música contemporánea europea, derrumbando los pilares del compás a través de la incorporación de una sostenida pulsación y de amplias curvas de intensidad rítmica, permitiendo -a la par de experimentos sonoros - una reabsorción de ritmos v de formas musicales propias de otros continentes, como en caso de las talas hindúes (series rítmicas variables) que fascinaron a músicos como Eric Dolphy o al mismo Coltrane en su último período. Este proceso tuvo una analogía con aquella alistación de ritmos africanos, latinos y caribeños que formaron el jazz, allá por sus inicios en Nueva Orleáns, dando por tierra con los argumentos que postulan al Free como un estilo que prescinde de sus raices

El Free Jazz va más allá del reemplazo de las nociones de medida y ritmo uniformemente marcado, por criterios como el de tensión o la utilización de terceras, ya que responde a un planteamiento integral dentro de una amplia visualización socio-cultural. Las revueltas de Birmingham en 1963, con sus derivaciones en Harlem, Rochester, Filadelfia, hasta llegar al gran estallido de Watts en agosto del '65 -conflicto éste que se prolongó durante siete días, ante la carencia de respuestas objetivas y eficaces por parte de las autoridades legales y gubernamentales- constituyeron una toma de conciencia de la situación, la cual se pudo apreciar, no sólo en el análisis agudo de las condiciones marginales de existencia de un gran sector de la población negra, sino también en una revisión histórica y una consecuente rejerarquización de las raíces culturales y de la identidad étnica que habían

sido (y eran) anuladas y distorsionadas por el aparato cultural blanco.

Las propuestas reivindicativas comprendían, desde los sectores más radicalizados en sus dos variantes, como los combatientes de la libertad (promotores de la integración) en el sur y los nacionalistas intransigentes en el norte, con voces como la de Malcom X y Robert Vernon, que propiciaban un cambio estructural de fondo, hasta los sectores más moderados que tenían como a uno de los principales interlocutores al reverendo Martin Luther King.

Estas actitudes y situaciones ejercieron su influencia dentro de la propuesta y del enfoque conceptual del Free Jazz a través de nuevos lineamientos que se extendieron desde la temática de protesta encabezada por autores, como Archie Shepp y Roscoe Mitchell, hasta estados casi religiosos o vinculados como elementos de ficción, como en el caso de John Coltrane y Sun Ra, por citar algunos de los tantos ejemplos

En sí se podría arriesgar, para trazar una aproximación con algunos compositores de la Música Contemporánea como lannis Xenakis, Edgard Varese o Luciano Berio, que el Free Jazz obliga—en cuanto a la percepción del objeto musical— más que compulsiva, anímicamente, al oyente, a prescindir de referencias auditivas anteriores, debiendo uno por sí mismo avanzar con su criterio, en una constante percepción dinámica, por el sendero trazado por los ejecutantes.

Eduardo Lacoste Córdoba

PORGY and BESS ya pasó el medio siglo

EL PRIMERO EN CRUZAR EL PUENTE

GEORGE ENCUENTRA FINALMENTE SU LIBRO

comienzos de la década de los veinte, el repertorio de Paul Whiteman incluía fragmentos de "135th Street", primera y hoy olvidada ópera "experimental" que Gershwin escribiera sobre un texto de De Svíva. Harlem era el sórdido escenario de este drama que concluía, muy operísticamente, con un asesinato y un final perfectamente "cerrado". El compositor había volcado en la obra toda su vena melódica, esa que nadie discute, pero aún esperaba con ansias un momento como el de "Porgy". Del Tin Pan Alley a la "Rapsodia in blue" había un buen trecho. Para el músico, sin embargo, seguía faltando el trayecto intelectualmente más excitante. Los estudios con el teórico Joseph Schillinger -creador de modelos matemáticos deducidos de los elementos musicales- y el descubrimiento del libro de Hayward fueron la antesala del Catfish Row escenificado.

La idea de hacer música a partir de un "cuento popular" interesaba a Gershwin desde mucho tiempo atrás. Si eligió a Dubose Hayward deben haberse combinado dos circunstancias: el sentido reivindicativo de la novela y

el momento de mayor madurez compositiva del músico. Es probable, no obstante, que la elección hubiese sido otra. En ese caso, no hubiéramos tenido "Porgy". O hubiéramos tenido un "Porgy" según Jerome Kern, también interesado en el tema. Pero para Gershwin la historia de Catfish Row reunía, así como estaba, en su simpleza v sinceridad, los valores esenciales de una problemática popular: conflicto amoroso, violencia en los márgenes de la convivencia social, debilidad humana, esperanza final. En fin, un "42nd Street" sensibilizado desde el ángulo de mira racial, tópico urticante de la sociedad americana. Lo demás lo haría la música

Para lograr el efecto de "verismo" deseado -en ese sentido, Gershwin fue mucho menos innovador que Virgil Thompson y sus imaginaciones cubistas-, se trasladó con su hermano Ira (adaptador del texto) y Dubose Hayward a la mismísima Charleston para vivir allí unos días en contacto "directo" con los negros Gullahs de la zona, singulares herederos de una serie de africanismos socialmente conservados. La polirritmia danzable de los ritos nocturnos, el colorido de cada gesto racial y la excitación de las situaciones musicales dramatizadas quedaron maravillosamente integrados al conjunto de temas de la ópera. Gershwin conoció, quizá sin tomar conciencia de
ello, el trabajo de la etnomusicología.
Así como Bela Bartók analizaba con
paciencia fidedigna los cantos magiares "in situ", George encontró conexiones entre el Africa primitiva y la
América transculturada. De ese maridaje renacieron los personajes de Hayward, con su habla bozal, expresiones
Gullahs y abigarradas subdivisiones
rítmicas.

El formato de la ópera era bastante respetuoso de los cánones tradicionales con arias "solistas" y dúos "narrativos" de la acción, partición en actos v escenas v un estilo de canto más "lírico" que "popular". El valor residía más en la calidad de los temas musicales que en determinados signos modernistas. Y también el hecho de que todos los cantantes, según expreso deseo del compositor, fueran negros, contribuía a su innegable singularidad. Superadora de sus propios límites de época y ambiente, la ópera funcionaría entonces, y siempre, como una crítica a la crueldad urbana v a la sectarización racial y era la definitiva inclusión de lo afroamericano. Varios años antes, el pianista de ragtime Scott Joplin había soñado, y escrito, su "Treemonisha", ópera afro en parte frustrada por la indiferencia y el olvido de sus coetáneos. Gershwin, si bien muy distinto a Joplin, estaba más cerca, gracias a su descomunal éxito en el terreno de la comedia musical, de lograr esa ópera entre "pop" y "folk", tan americana como universal

Roberto Leydi captó, literariamente, el efecto de la obra concluida y su proyección futura: "Entre aquellas nobles columnas, testigos de un lejano Gallant South, de antigua riqueza y de destruidas enseñas azules, los gestos y las palabras de los hombres y mujeres de Catfish Row (la furia bestial de Crown, la conciencia de Porgy de una pérdida de la edad de oro, la ingenua sensualidad de Bess, la viciosa malicia de Sporting Life) devuelven de pronto a la realidad contingente los signos violentos de una crónica muy cercana y de una historia remota: el éxodo obligado de la patria africana, la miseria v la injusticia entre las grandes plantaciones, la fatiga de los muelles asoleados, colmados de algodón y de tabaco, el vicio y el embrutecimiento de las hosterías v la violencia v la desolada soledad en el asfalto de las grandes ciudades" (Milán, 1976).

Poray fue ignorada durante bastante tiempo, más del comprensible. En un reciente estudio crítico sobre óperas, el escritor Ethan Mordden dedica algunas líneas inquietantes a este asunto: "Existe una razón técnica: el trabajo y el costo de la puesta en escena. Hay una razón cultural: Gershwin captó tan bien la idiosincrasia de los negros (los bárbaros tambores que inician la escena del picnic nos sobresaltan incluso hov) que muchas de las personas que no habían adquirido aún el gusto por el auténtico lenguaje negro, se sentían desconcertadas ante él, Hay una razón trágica: Gershwin murió dos años después del estreno de modo que no pudo promocionar su obra entre sus colegas artistas. Y una razón más: "Porgy" es una obra singular y los que influyen sobre la opinión pública aún no sabían si la ópera americana sería derivativamente mediocre o extraordinariamente diferente de las otras (...) "Porgy and Bess" era la solución del problema, y el nombre de la solución era Arte Proletario" (Nueva York, 1980).

Recatada en la forma y revolucionaria por los temas, popular como ninguna v musicalmente subversiva e incomprendida en su tiempo, "Porgy" no encontró resistencias en aquel público para el cual Catfish Row no era una enteleguia: el público negro la recibió con gozo y, con claridad o quizá sin ella, los mejores pasajes de la obra se volvieron a "folklorizar", retornaron al tronco popular del que habían nacido. Ya no se trataba, claro está, de música tribal. Ahora era música continental, urbanizada y forjada, en sus detalles, en un caldero mixturado. multicolor. La mejor respuesta que pudo haber recibido el muchacho de Brooklyn, que jugaba con el piano de su hermano Ira, la trajo el tiempo y la permanencia de su obra cumbre. Nada le costó a Louis Armstrong y a Ella Fitzgerald ser, respectivamente, Porgy v Bess. George no vivió para verlo. Hoy, nosotros sabemos que la ópera pasó la prueba de fuego.

> Sergio A. Pujol La Plata

CLASES DE BATERIA

- · INDIVIDUALES
- . POR MUSICA
- . LECTURA
- · INDEPENDENCIA, ETC

Daniel Malagrino: 923-0606

ENSEÑANZA:

BATERIA

Al estar al tanto de los conceptos en lo que se refiere a la parte de técnica de manos por medio del anterior número de GUIA DE JAZZ, vamos a dar a conocer los distintos cuerpos que en sí hacen un todo al que llamamos batería. La misma se dispone según los diferentes modos de tocarla pero, principalmente, par a "crear" (a través de su gran variedad de timbres y/o efectos sonoros). Claro está que de esta virtud (la de "crear") no estamos dotados todos en el mismo nivel.

Los miembros superiores son los encargados de ejecutar tambor, tom-toms y platillos; los inferiores, bombo y charleston, los que poseen pedales con distinta mecánica y que difieren a veces en la forma de ejecutarlos. Para ser más precisos: el pedal que ejecuta el bombo tiene una masa que percute contra su parche, en forma vertical; el pedal del charleston hace que el plato superior percuta contra el inferior (ubicándose éstos en forma horizontal).

Por medio del siguiente gráfico veamos más claramente los componentes de la batería:



- 1 tom-tom de pie
- 2 tom-toms flotantes
- 3 charleston (hi -hat) 4 tambor (redoblante)
- 5 bombo

En cuanto a la afinación de este instrumento, podríamos decir que es bastante relativo el tema, pues depende del género de música que se ejecute y de la cantidad de cuerpos del instrumento en lo que se re-

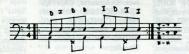
fiere a cascos. En principio, se afina partiendo del tambor (sin bordona) en escala descendente, pasando primero por el o los flotantes, luego el o los tom-tom de pie y terminando con el bombo.

Ejercicio para principiantes: "2 y 2" (TA TA - MA MA) (dos golpes con cada mano)



manos (tambor) pies (bombo y hi -hat)

Ejercicio para alumnos más adelantados:



En los dos ejercicios repetir hasta adquirir soltura, firmeza y, por último, velocidad.

La próxima clase hablaremos de

"platos" y expondremos otros ejercicios.

Daniel Malagrino



ENCUESTA ANUAL DE LOS LECTORES DE DOWN BEAT

Estos son los ganadores de la 51a encuesta de lectores de la revista estadounidense Down Beat:

HALL DE LA FAMA . Stan Getz, MUSICO DE JAZZ DEL AÑO: Wynton Marsalis, ALBUM DE JAZZ DEL AÑO: Pat Metheny/ Ornette Coleman, Canción X., ALBUM DE POP/ROCK DEL AÑO: Whitney Houston, Whitney Houston, AL-BUM DE SOUL/R&B DEL AÑO: Stevie Wonder, in Square Circle, MUSICO DE POP/ROCK DEL AÑO: Sting GRUIPO DE POP/ROCK. Sting, MUSICO DE SOUL/ R&B DEL AÑO: Stevie Wonder, GRUPO DE SOUL/R&B: Neville Bros, GRUPO DE JAZZ ACUSTICO: Art Blakey & The Jazz Messengers, GRUPO DE JAZZ ELEC-TRICO: Miles Davis, COM-POSITOR: Toshiko Akiyo-ARREGLADOR: Evans, BIG BAND: Count Basie, TROMPETA: Wynton

Marsalis. TROMBON: J.J. Johnson, FLAUTA: James Newton, SAXO ALTO: Phil Woods, CLARINETE: Eddie Daniels, SAXO SOPRANO: Wayne Shorter, SAXO TE-NOR: Sonny Rollins, SAXO BARITONO: Gerry Mulligan. BAJO ELECTRICO: Steve Swallow. BAJO ACUSTICO: Ron Carter, VIOLIN: Stephane Grappelli, GUITARRA: Pat Metheny, PIANO ELEC-TRICO: Chic Corea, PER-CUSION: Airto Moreira, SIN-TETIZADOR: Joe Zawinul, ORGANO: Jimmy Smith, PIANO ACUSTICO: Oscar Peterson, VIBRAFONO: Gary Burton, INSTRUMENTOS DIVERSOS: Toots Thielemans (armónica), BATERIA: Jack DeJohnette. CANTAN-TE MASCULINO: Bobby Mc Ferrin, CANTANTE FEME-NINA: Sarah Vaughan y GRUPO VOCAL: Manhattan Transfer.

ALEJANDRO CORREA EN EL EXTERIOR

El profesor titular de la cátedra de bajo eléctrico de la Academia de Música "Ricardo Pellican", Alejandro Coorrea, viajó en diciembre pasado integrando el sexteto Whole Gram Jazz, a bordo del buque italiano Eugenio C, ausentándose de esta forma casi tres meses.

Entre los puertos que toca figuran Río de Janeiro, Bahía, Punta del Este, Miami, New Orleans y diversos puntos del Caribe, Golfo de México y costa brasileña.

A su regreso (se estima para mediados de marzo), dará una clínica en la mencionada entidad, en la que se incluirá una charla con los estudiantes, contando las experiencias de la gira.

HOT DOG DIXIELAND BAND

Activo año de esta banda que acaba de cumplir su 100 año de vida:

Hot Club y Jazzología, ler. Festival· de Jazz en el ler. Festival· de Jazz en el de Auditorio San Isidro, Los dos Chinos, Sociedad Hebraica y Banco Hipotecario, entre otras actuaciones; viaje a Santa Fe con motivo de los festejos del aniversario de la ciudad de Esperanza, especialmente invitados por las autoridades de dicha localidad

El personal de HOT DOGS está integrado por Raúl Manentti (corneta), Eduardo Manentti (trombón), Rubén Pantanalli (clarinete), Marcos Okoskyn (piano), Carlos Sosa y Sergio Itzik (banjos), Luis Torres (tuba), y Roberto Pineda (batería). Arreglos: Carlos Balmaceda.

Raúl Manentti: Tel. 51-2168

CENTRO CIRIGLIANO DE ESTUDIOS MUSICALES

Se comunica que han comenzado los cursos del '87 en el C.C.E.M. con programas de alta seriedad incluyendo materias relacionadas con el jazz, el rock y la música popular en general.

Este año se han incorporado 5 profesores de reconocida trayectoria en nuestro medio, sumándose ésto al dictado de las ya conocidas materias: audio-perceptiva, armonía moderna, arreglos, orquestación e improvisación, técnica instrumental, etc.

Informes: Magallanes 1484 Tel. 28-8388.

DE URUGUAY

Tal como se informó en el Nº 9 de GJ, pág. 39, el Hot Club de Montevideo mantiene sus reuniones musicales todos los viernes a las 23.30 horas, en la Alianza Francesa, Soriano 1180. Es en estos momentos el único grupo que actúa con regularidad, habiéndose dado el caso que la legendaria "Kakum's Jazz Band" se ha disuelto a principios del '86, después de va-

rias décadas de presentaciones en público recreando los estilos de las grandes bandas negras y blancas de las décadas del treinta y del cuarenta.

En el Hot Club participan, además de ocasionales músicos invitados, los saxofonistas Horacio Pintos y Edgardo Falero, los pianistas Ricardo León y Francisco Mañosa, el trompetista Gastón Contenti, el contrabajista Luis Ferreira y otros jazzistas. En cuanto a la "Kakum's", una vez disuelta algunos de sus componentes están ensayando en grupo más reducido, con la intención de reflotar un conjunto con el que puedan seguir satisfaciendo sus ansias de tocar jazz. Entre ellos están Juan Carlos Rodríguez (trombón). Oscar Colombo (trompeta), Ennio Martínez (piano), Víctor Rodríguez (contrabajo) y Hernán Ramírez (batería).

Durante unos pocos meses, patrocinado por la Interdencia Municipal de Montevideo, actuó en varios escenarios capitalinos el "Montevideo Jazz Quintet", dirigido por el baterista Julio Cuccurullo. Es el mismo baterista de "Tres para el Jazz", el trío que aparece mencionado en pag. 14 de GJ No 9, que grabó un LP en 1976 con Alberto Alonso en clarinete.

Sobre conferencias y audiovisuales: cero absoluto. En lo que respecta a la televisión, hay algunos esporá-

dicos videos de jazz extranjeros que se transmiten como "rellenos" de programa. Y del periodismo escrito, únicamente Enrique Hetzel mantiene una columna semanal en la Revista "Búsqueda". Los libros y publicaciones extranjeras llegan aquí solamente por vía de suscripción personal y lo único destacable fue la edición del Ministerio de Educación y Cultura titulada "Piano Jazz", un excelente libro de casi 300 páginas, con un análisis de los estilos de los grandes tecladistas del jazz, desde Scott Joplin y Jelly Roll Morton, hasta Bud Powell. Oscar Peterson, Horace Silver v otros modernos. Su autor es el profesor y pianista uruguayo Hugo Gambino.

Las ediciones de fonogramas también fueron escasas
y dependientes de lo que se
editó en la Argentina: entre
otras ediciones aparecieron
aquí cassettes de Fats Waller,
de Louis Armstrong, Ella
Fitzgerald, Enrique Villegas,
los spirituals de Opus Cuatro,
Duke Ellington, Benny Goodman y el primer volumen de
la serie "Una noche con Blue
Note", grabada en vivo en
1985 en el "Town Hall".

Con respecto a conciertos, el trío "Montevideo Swing" que dirige el pianista Rodolfo Suzacq, se presentó en un teatro de la ciudad de Pando (departamento de Canelones), con bastante éxito. Es un trío piano-bajo-batería que inter-

(continua en pág. 64)



MONO VILLEGAS... El último blues

"Te voy a dar un consejo, nunca te saques los pantalones con los zapatos puestos", así me despidió aquella tarde de sábado desde su lecho de recuperación. Enrique había incorporado una nueva experiencia a causa de una fractura de cadera, accidente sumamente comprometido para cualquier persona de su edad y más aún para un pianista.

"Se está recuperando bien", afirmaba Zelma, "el cirujano dijo que la operación fue perfecta, pero tiene por lo menos para tres meses".

Mientras caminábamos hacia Av. Las Heras con Guillermo Fuentes Rey comentábamos: "Es una lesión de recuperación difícil... pero no imposible, lo favorece su contextura menuda, su poco peso. Todo esto quizás ayude un poco"... "Hicimos bien en no hacerle la nota, Enrique no tenía ganas de hablar" acordamos, "vamos a esperar un poco a ver si mejora su ánimo". Mientras tanto, en el programa, sólo anunciaríamos que al "Mono" le habían otorgado el Premio Konex de platino. ¡Qué paradoja! El platino ya lo tenía en la cadera.

Pasó el tiempo, Enrique volvió a la casa de Juncal y Uruguay siempre bajo el control permanente de Zelma, cuya asistencia ya asumía características de "Angel de la Guarda". Ella y Osvaldito López nos mantenían informados de la evolución trabajosa, lenta.

difícil, de un organismo que no solamente estaba "quebrado" en la cadera.

"No quiere hacer los ejercicios, no tiene ánimo para nada: a mí no me hacec caso" se lamentaba Zelma a través del teléfono... "Dejámelo", le dije para calmarla, "algo se nos va a ocurrir" (y yo no tenía ni idea de qué se nos podía ocurrir)... y algo, finalmente, se nos ocurrió.

El sábado siguiente fuimos a verlo con Mirtha, mi hermana, quien curiosamente es kinesióloga. con mucha experiencia en recuperación, "¿Cómo no se me había ocurrido antes?"

Al entrar a la habitación lo vimos sentado cerca de la ventana del tercer piso que da a Juncal y Uruguay (cerca de la vieja y querida Radio Belgrano). "Está más animado. pero se pasa el día en la cama y no quiere hacer los ejercicios", repetía Zelma: "a mí no me hace caso".

"Trate de pararse apoyando bien el pie con la pierna bien derecha", fue la primera "orden" de Mirtha quien me dijo: "vos sostenelo por debajo de sus brazos". Cuando lo hice, tuve la sensación de que el viejo y querido Enrique no volvería a sentarse en el taburete de un piano frente al público...

"En la Argentina existen pianistas como Enrique Villegas, de quien nuestro Teté Montoliú ha dicho cosar repletas de admiración", dice el escritor español Julio Coll en su libro "Variaciones sobre el Jazz" y agrega: "Los actuales Enrique Villegas y Jorge López Ruiz son como cangilones de una gran rueda que hacen que gire, suba y sè vierta por el país la caudalosa corriente del jazz", corría entonces el año 1971.

¿Y antes, qué? Su época más brillante en el plano internacional fue en 1950, cuando viajó a Nueva York contratado por Columbia para grabar dos discos con la mejor sección rítmica del momento: el contrabajista Milt Hinton y nada menos que Cozzy Cole en batería, "Introducing" y "Very, very Villegas", ésos fueron sus títulos y parecieron ser el comienzo de una fulgurante travectoria artística en la "Meca" de esta música, pero, algo se interpuso, vinieron las presiones de la grabadora que le "sugirió" registrar un disco con temas de Ernesto Lecuona... Y, en ese momento, afloró el carácter de Enrique (que no tenía pelos en la lengua): "Vea amigo, Uds, me trajeron aquí para tocar Jazz y no para tocar temas de ese..." y dijo la palabra, palabra que vo no puedo reproducir. aunque Ud, se la imagina, ; no?

Y así terminó, abruptamente, su relación con Columbia. Y ya sabemos qué sucede cuando una firma tan importante, o mejor dicho, con tanto poder, se "enoja" con alguien.

El "Mono" intentó manejarse en forma independiente pero fue duro, muy difícil, las puertas no se abrían con facilidad y tuvo que emprender el regreso. Años más tarde volvería a los Estados Unidos pero siempre por temporadas cortas.

Lo demás es historia conocida. El hombre, el músico, el histrión, aquél que tuvo siempre poca familia pero se convirtió en el familiar de todos. Su humor ácido, agudo, su necesidad indeclinable de una audiencia permanente y su talento para interpretar espontáneamente... el último blues.

Carlos Ugartamendía

EN JAZZ TODO LO EXISTENTE EN DISCOS Y CASSETTES SIEMPRE ESTA EN EL

CENTRO CULTURAL DEL DISCOSA

CASA CENTRAL ALSINA 1729/35. T.E. 46-1055/0064/2505.

25 DE MAYO 152 T.E. 30-7771/6809.

AV. SANTA FE 1816 T.E. 42-5275.

SUCURSALES: AV. RIVADAVIA 5283/85.; CALLE 48 Nra. 516 LA PLATA

AV. CABILDO 2442 T.E. 783-6974.

AV. RIVADAVIA 11428 T.E. 841-5041

FLAUTA TRAVERSA

INGRESO
A CONSERVATORIOS
TEORIA/IMPROVISACION

Cecilia Esperanza Tel. 83-4481 CLASES DE BAJO ELECTRICO

TEORIA/LECTURA/ACORDES/
IMPROVISACION/
AUDIO-PERCEPTIVA

Clases individuales y grupales

Matías González Tel. 601-0039

así nació...

CANAL STREET BLUES

Esta bella y divulgada obra fue compuesta en 1922 por Joseph "King" Oliver (11/5/1885-8/4/ 1938) y Louis Armstrong (4/7/1900-6/7/ 1971).

La primera versión que existe sobre el tema corresponde precisamente a la King Oliver's Creole Jazz Band y fue realizada para el Sello Gennett. La grabación efectuó en Richmond, Indiana, donde tenía sus estudios la referida empresa, el 6 de abril de 1923, v no el 31 de marzo de ese mismo año como es frecuente encontrar en algunas fuentes discográficas

ne, Mandy Lee Blues, I'm Going Away To Wear You Off My Mind, Chimes Blues, Weather Bird Rag, Dipper Mouth Blues, Froggie Moore y Snake Rag. A juzgar por los resultados, fue la de ese día, una sesión muy positiva para la Creole y para toda la historia del iazz.

El personal que intervino en esas nueve primeras caras fue: "King" Oliver v Louis Armstrong en cornetas. Honore Dutray en trombón, Johnnie Dodds en clarinete. Lil Hardin en piano, Warren "Baby" Dodds en batería y William "Bill" Johnson en banio. Acerca Johnson se dice que su verdadero apellido era Gonzales, hermano de la esposa de "Jelly Roll" Morton. es decir Anita Gonzales.(')

La composición Canal Street Blues obviamente está dedicada a una de las calles más importantes y tradicionales de Nueva Orleans, la misma tiene una longitud de 3 1/2 millas (5,63 km. aprox.) y es una de las mas anchas del mundo, mide nada menos que 171 pies (52,12 m. aprox.).

Nace en el río Mississippi y muere inevitablemente donde comienzan los cementerios.

Podríamos decir que desde siempre fue una calle muy concurrida. con mucho tránsito v de excelente iluminación nocturna. Según se lee en guías turísticas, libros de recuerdos y de historia de la ciudad de Nueva Orleáns, Canal es la calle oficial, donde se efectúan las mayores celebraciones: el Mardi Gras o Martes de Carnaval, el festeio de Fin de Año, desfiles v acontecimientos de verdadera relevancia

Es interesante saber cómo surge el nombre de Canal. En el curso del siglo XVIII los franceses proyectaron la construcción de un canal que uniera el Lago Pontchartrain y el río Mississipi. Los más antiguos planos de la ciudad nos permiten observar la trayectoria de ese proyectado canal que nunca llegó a ser excavado.

Fue ya durante la ad-(continúa en pág. 64)

COMPARTIENDO UNA TAR

NETTO S.A. se dedica a la importación y distribución de instrumentos musicales desde la década del 40. Desde su fundación han pasado muchos años y para conservar un lugar dentro del mercado de la música, fue adaptándose, actualizándose y por qué no decir creciendo hasta llegar a la NETTO del '87

NETTO S.A. se encuentra en uno de esos típicos, antiguos barrios de Buenos Aires, que representan tan bien al porteño, donde se inscribe el pasado en sus calles y en su arquitectura y el presente en su gente, la mayoría joven, que al aproximarse la noche deambulan por los pubs y boliches de Montserrat, San Telmo y alrededores, formando un paisaje bohemio de la Buenos Aires trasnochadora.

En una de estas calles de Montserrat se encuentra el local —estilo colonial— de NETTO; quien lo vé de afuera, jamás pensaría que adentro funciona una mini-empresa donde diez personas son responsables del buen funcionamiento de NETTO y de que ésta siga día a día.

La Sra. Susana Netto, quien la dirige actualmente, la heredó de su padre (su fundador). Susana Netto comenta cómo desde un principio se fue rodeando de gente joven, hasta formar el "team" de hoy, donde el promedio de edad no supera los 23 años. Al respecto ella comenta:

"En realidad, se fue creando un clima familiar, y si bien cada persona trabaja en un área específica, estamos todos luchando por lo mismo: que NETTO mantenga su lugar en el mundo de la música argentina; y así es que cuando algo nos sale mal lo sufrimos todos y al conseguir un logro, una victoria, lo salimos a festejar. Somos pocas, inquietudes, proyectos y trabajar diariamente en un ambiente informal y cálido, que representa el estilo del ambiente de la música. Yo puedo decir que estoy orgullosa del equipo de gente que me rodea y les agradezco que me sigan acompañando año tras año"

Pasando a cuestiones más empresariales, NETTO cuenta con la representación exclusiva de más de 15 firmas extranjeras. Las principales de ellas son: Zildjian, Peavey, D'Addario, Aquarian, Kramer, Steinberger, Remo, Pro-Mark, Riff Rite (EE.UU.) y J. M. X. Roland, Pearl, Rokkoman, Sakata (Japón). Nos cuentan cómo la mercadería, una vez llegada al local, se distribuye por Buenos Aires y en todo el Interior. Se calcula que hay cerca de 500 casas de música en todo el país que compran productos importados de NETTO.

Al respecto Susana Netto nos dice: "Como es sabido, el mercado fuerte está en la Capital, siempre ha habido una gran diferencia de movimiento entre el Interior y Capital-Gran Buenos Aires. Nosotros tratamos de combatir ésto apoyando y alentando constantemente al minorista del Interior para que crezca y esté al tanto de las últi-



mas novedades en materia musical. Por eso les enviamos toda información que nos llega a nosotros y estamos pendientes de sus progresos, porque eso incentiva a NETTO a seguir adelante."

Al finalizar la tarde y habiendo charlado con el equipo de NETTO, nos vamos, dejando atrás su local, su calle y su barrio, y entonces hacemos una reflexión: el mundo de la Tecnología Musical seguirá forjándose su camino en el mercado argentino y, sin lugar a dudas, NETTO y su equipo lo seguirá de la mano.

EL SAXO

saxo barítono

El saxo barítono en mib (Eb) suena una 13a. mayor inferior de su escritura. Integra el cuarteto de saxofones junto con el soprano, alto y tenor.

Se le atribuyó casi siempre el rol de complemento y apoyo en la sección cañas siendo pocos los intérpretes que crearon sus principios de ejecución y que gestaron un discurso musical como solistas destacados.

Harry Howell Carney, nacido el 1/4/1910 en Boston (Massachussets), fue posiblemente el más conocido e importante maestro del barítono en las formas tradicionales. Bien dotado técnicamente, de muy buenas ideas y de un sonido lleno, redondo y profundo. Su expresión constituvó uno de los más felices momentos del citado instrumento. A partir de 1926, cuando ingresa a la orquesta de Duke Ellington comienza a mostrar con sus solos. toda su riqueza expresiva. Hasta casi mediados de la década del '40 domina la escena del barítono pudiéndose mencionar fuera de él a: Ernie Cáceres (haciendo dixieland) y Jack Washington, perteneciente al grupo de saxos de la orquesta de Count Basie.

A lo largo del tiempo, con la aparición de los conjuntos de jazz moderno, comienzan a fulgurar en el barrítono los nombres de Serge Chaloff, Gerry Mulligan y Pepper Adams. Chaloff, nacido el 24/11/1923 también en Boston, aplicó las novedades aportadas por Parker (en el saxo alto) al barítono. Tocó en la orquesta de Woody Herman en 1947.

Mulligan, nacido el 6/4/1927 en New York, comenzó en los conjuntos de Kai Winding v Chubby Jackson, tocó en las orquestas de Claude Thornhill y Elliot Lawrence y se constituyó en uno de los músicos más destacables en los registros "Miles Davis -Capitol" (como arreglista también). Su estilo de ejecución lo muestra como un gran técnico. conocedor profundo de toda la amplia gama de posibilidades que ofrece su instrumento. Se destaca además como pianista y blandleader. Su cuarteto sin piano que le proporcionó tanta fama (a principios de los años 50), fue formado en la costa occidental. Hacia fines de los '60 ocupó el lugar del saxo alto Paul Desmond en el cuarteto de Dave Brubeck. Es un músico del movimiento cool v su estilo de ejecución es típicamente mainstream.

Los otros barítonos del West Coast son: Bob Gordon, Bud Shank y Jimmy Giuffre. En la costa este se desarrolló Sahib Shihab, También podemos mencionar a Cecil Payne y Charles Fowlkes.

Pepper Adams, nacido el 8/10/ 1930 en Highland Par, Michigan, surgió en 1957 de la orquesta de Stan Kenton, Lo apodaban "The





la influencia del rock y los músicos que desarrollaron el mainstream. Se podría mencionar entre ellos a Nick Brignola.

Un singular estilo fue creado por el músico inglés John Surman, aunque al poco tiempo se retiró de la actividad musical y luego, al reintegrarse a ella, se dedicó al saxo soprano.

saxo bajo

Saxo baritono

La labor del saxo bajo en sib (Bb) en los conjuntos jazzísticos es esporádica. En las formas tradicionales existió una figura fundamental: Adrián Rollini, nacido el 28/6/1904 en New York v fallecido en 1956. Su órbita de trabajo estuvo unida a notables músicos blancos de la década del 20. tales como Red Nichols, Joe Venutti, Frankie Trumbauer y el inmortal Bix Beiderbecke, Entre los años 1927/28 integró los California Ramblers v después de 1930 se dedicó al vibráfono.

No existen figuras que havan marcado verdaderos hitos en la historia del jazz respecto al saxo barítono de los últimos años y el saxo bajo respecto a unos cuantos años más. En la actualidad los músicos encuadrados en las expresiones más modernas (y no sólo jazzísticas) abordan, muchas veces, todos los registros de un instrumento (o varios de ellos) para lograr sonoridades o colores particulares que hacen a un contexto. Esto sucede por ejemplo con el saxo, la flauta, el clarinete. etc.

Queremos aclarar además que estos artículos no pretenden ser exhaustivos ni totalmente completos en cuanto a la enumeración de músicos. Sólo se quiere dar un panorama básico para ubicar al lector, de allí en más las inquietudes corren por cuenta de éste.

Marcela Malagrino

ECOS***

Preservation Hall J.B.

"Been here and gone"

Aquí en Buenos Aires, a fines de agosto del año pasado, los integrantes de la Preservation Hall Jazz Band realizaron una serie de tres conciertos en el Teatro Opera. El sábado 30, sentados en primera fila, al centro, sentimos cómo la leyenda se mezclaba con la realidad, y nos dejamos llevar por ambas.

Vestidos con trajes comunes de calle, sentados en sillas comunes de bar y con una modestia no tan común sobre un escenario, comenzaron a tocar y, nosotros, de asombro en asombro, fuimos encontrando algunas perlas legítimas buceando en la profundidad de un río folklórico que viene de muy lejos.

Tres de los quince temas que tocaron durante el concierto (cada uno duraba entre 7 y 8 minutos), configuraron un panorama de la música de New Orleans y fueron ejecutados con una altura poco usual.

En "Say Si Si", uno de los mejores temas de la noche, se hizo evidente el Spanish Tinge, el dejo latino, la nostalgia yomba del Caribe. Detrás del intenso feeling del legendario trombonista Louis Nelson, el banjo, el piano y el contrabajo se movían con un swing y un rélax al que creo que ningún músico argentino o europeo puede acceder sin un duro trabajo interior de desmantelación del ego y espiritualización del oído.

En toda la segunda parte del concierto el trompetista "Kid Sheik" Colar se afirmó como leader y en "Hindustan" dirige al grupo en un clima "brassbandero", en medio del cual el baterista encuentra realmente su función. Tres recios solos consecutivos de Nelson y dos ensambles colectivos nos hicieron soñar con las calles del Vieux Carré.

El tema que concentró la más alta emoción en esta noche mágica fue el himno "Just a Closer Walk With Thee", sobre el final del concierto. El sonido vocal y el pianissimo con que el trombonista entró en su solo, la dulzura de la trompeta y el lírico fraseo del clarinetista Manuel Crusto, a pesar de su sonido blanco, son muestras de la auténtica tradición que viven estos músicos. La delicadeza de la sección rítmica demostró un singular respeto por el clima, y la ternura de este tema tradicional.

Hubo otros tres temas más en tempo lento.

En "Saint James Infirmary" el baterista Freddie Kohlman canta la letra tradicional con excelente feeling y luego improvisa dos coros más, mitad hablados, mitad cantados, con mucho swing. Gran relax del pianista y un sentido solo "blueseado" del banjoista Neil Unterseher, los dos únicos músicos jóvenes y blancos de la banda. Matúzando con excelentes contratiempos Kid Sheik guía los dos ensambles finales con firmeza y sensibilidad.

Casi sobre el cierre de la primera parte cana de nuevo Kohlman "Do you know what it means to miss New Orleans" esta vez con nostalgia y dulzura, y finaliza la canción con un homenaje a Louis Armstrong imitando alguno de sus giros.

El cuarto tema lento fue el que supongo se llama "Wonderful World" cantado por Colar con inocencia y picardía. Una hermosa melodía tocada con gran relax por todos y con un solo de piano de John Royen, donde demuestra que conoce el estilo aunque en otros temas se incline por F. Waller y J.P. Johnson.

Un tema tocó el piano como solista acompañado por el octogenario J.C. Prevost, que toca su contrabajo con la sutileza de un guitarrista y el ascetismo de quien está de vuelta de la hueca espectacularidad. Royen eligió "Handful of Keys" de Waller y demostró una técnica brillante, una arrolladora mano izquierda y un desatado punch en el canto de su derecha.

En "Fidgety Feet", la banda en pleno conserva un notable relax y un medio volumen que se mantiene durante toda la interpretación. Es el tema que más se aproxima al estilo tradicional, por el canto de su melodía con aire de marcha callejera y por lo parejo de su ensamble colectivo.

El trombonista toca el tema liso en un pianissimo incre'ble. Indudablemente Nelson, de 85 años de edad, es lo mejor de la noche. Su estilo y su feeling es puro New Orleans. Quizás estamos viendo y escuchando al último de los grandes trombonistas de la ciudad de los mil sueños.

Nos llama la atención que en este tema, el baterista se mantenga sobrio y no nos ametralle con sus palillos, pero no podemos evitar que el público golpee las manos sobre el tiempo fuerte bajando el nivel de uno de los mejores temas de la noche, a pesar de los intentos pacientes del banjoísta para enseñamos algo sobre el swing.

En cada uno de los restantes temas a pesar de algunas concesiones y cierta dosis de espectacularidad que la banda del Preservation Hall ofrece al turismo nacional e internacional, hemos rescatado siempre algo del sabor especial. En "Yes sir, thats my baby" es el relax de la sección rítmica y ese dulce sabor mejicano en que se zambulle la trompeta sobre el final.

Un tema ingrato y veloz, "Royal Garden Blues", es rescatado por un soberbio solo de trombón y una excepcional polirritmia del banjo, la batería y el contrabajo.

A pesar de ser el tema más flojo de la noche, "Sweet Georgia Brown" mostró un
arrollador ensamble de la sección rítmica y
un detalle importante en el ensamble final:
cuando Kid Sheik se cansó con la trompeta
y pasó a improvisar en segundo plano, Nelson toma la primera voz sin interrumpir el
discurso melódico del tema. No sólo se están
escuchando atentamente unos a otros sino
que funcionan como una Guestalt, como un
organismo colectivo.

En varios momentos a través de la noche, hemos observado a Nelson, Colar y Crusto, tomar sus instrumentos para emprender el ensamble final con la justeza del acto puro y simple con que un monje zen toma sus utensilios durante la ceremonia del té.

En otro tema ingrato como "China Boy", donde el baterista hizo todo el estruendo y la pirotecnia que más aplaude el público desprevenido, escuchamos sin embargo el mejor solo de Kid Sheik.

Se destaca en el "St. Louis Blues" la tangueada polirritmia de la habanera y una segura dirección del trompetista durante el ensamble. Lo demás, es mucho platillo con el agravante del público, de nuevo, marcando el tiempo fuerte con las manos y además a destiempo.

Un clásico del dixieland bastante superficial como "One Step Original the Dixieland" es interpretado con sobriedad y relaxing. Sobre el final vuelven respetuosamente a exponer el tema liso. El baterista lamentablemente excede el rol del estillo.

Consideramos que el último tema, real y digno cierre del concierto fue el spiritual "Just a Closer Walk With Thee" del cual ya hemos hablado. Sin embargo hay exigencias comerciales inevitables y por supuesto (el público de todas partes del mundo lo pide) la despedida fue "When the Saints go Marchin' on" con algunos de los músicos tocando en la platea, con las luces encendidas y con público y músicos bailando y cantando juntos sobre el escenario, entre abundando juntos sobre el escenario, entre abundando

tes solos de batería. Una fiesta que desgraciadamente neutralizó el recogimiento y la emoción que generara el tema anterior.

Sin embargo, los primeros coros cantados por Sheik fueron realmente festivos y cuando emprendieron con Nelson cuatro coros cada uno sucesivamente alternados, donde la fogosidad de este conocido himno se mezclaba con la sobriedad y el relax, pensamos que aunque los viejos estaban haciendo el juego al "Show Business", mantenían no obstante con humor, su dignidad. Sentimos que se despedían alegremente de nosotros, algunos de ellos tal vez para siempre.

Sibila Camps, hija de Pompeyo (de él recordamos un lúcido y concentrado texto sobre Tango y Ragtime), escribió para el diario Clarín una crítica a la Preservation Hall publicada confiadamente el domingo 31/8/ 86, nosotros la leimos espantados. Consideramos que un crítico como S.C. y un diario como Clarín, deben asesorarse en casos especiales como el de la visita de la P.H.J.B.. donde los parámetros para un juicio son extraordinarios porque los factores extramusicales que coinciden en el hecho a comentar son variados y de índole emocional, y no pueden separarse de lo estrictamente musical.

El pueblo cuando acciona espontáneamente, no separa la música de la vida.

TITO H. PETRERA

Plank Moebius Steffen

Los artistas internacionales que llegan a Argentina, aquí brillan por su ausencia. No vimos a Pat Metheny, ni a Jon Faddis, ni a Kenny Barron ni a muchos otros. Lo único que pudo rozar tangencialmente el interés del jazzófilo uruguayo fue la presencia del trío de "rock electroacústico" integrado por Connie Plank, Dieter Moebius y Arno Stef-

fen (en realidad eran cuatro, porque Detlef Wiederhöft también aportó lo suyo). Los presentó el Instituto Goethe -igual que en Buenos Aires- en un único concierto llevado a cabo en la pequeña sala del "Anglo". No recuerdo haber visto en un escenario uruguayo tal despliegue de aparatos: cinta magnetofónica, sintetizador, órgano, mezclador de sonido, reverberadores, distorsionadores, filtros, teclas, perillas y metros y más metros de cables, enchufes y reproductores. Con todo esto, el "Anglo" se inundó de una maraña de sonidos electrónicos cuya textura llamó la atención al principio, pero con el correr de los minutos el interés fue menguando. El factor sorpresa desapareció, lo imprevisto de las improvisaciones dejó paso a la sensación de "ya escuchado" y el resultado fue que a la hora y media el grupo terminó sus dos docenas de temas con un aplauso respetuoso pero bastante frío. A pesar de los enormes recursos de que disponían los músicos, cada tema se pareció demasiado al anterior. Por otra parte, el rubro "acústico" solamente fue provisto por algunas vocalizaciones de Steffen y unos breves minutos de corneta con sordina a cargo de Plank, que bien podrían también haber sido sintetizados, si vamos al caso.

Es siempre bienvenida una muestra de este género de evoluciones, aunque sirva para despertar la discusión y preguntarse cuál es el futuro de este tipo de experimentos (discusión ya bastante larga, porque es desde la década del veinte, con Edgar Varese, que se viene hablando de ello). Pero una cuestión surge casi inmediatamente: ¿cuál es la incidencia del factor humano en una expresión musical como ésta? Por supuesto que la programación y el manejo de aparatos lo hacen seres humanos, pero la producción del sonido electrónico parece escapar a lo que se entiende como "creación" espontánea en el acto de improvisar. Y los sonidos que surgen con ilimitadas posibilidades, dejan de tener la calidez y la comunicación que se logran con el hermoso sonido acústico de una trompeta, un saxo, un piano o cualquier otro instrumento tradicional. Compárese con el binomio Göebbels y Harth o con el quinteto británico "Nucleus" y se entenderá lo que quiero expresar.

Enrique Hetzel

Gismonti en Córdoba

La visita de Egberto Gismonti a Córdoba ha significado, sin dudas, la más importante propuesta musical escuchada en 1986. Tal vez sea exagerada la afirmación, pero fue un espectáculo de tal serenidad y con tal participación del público (por la identificación y falta de violencia), que seguramente en el balance del año será uno de los puntos más altos.

Egberto Gismonti, el brillante multiinstrumentista y compositor brasileño, tiene sobrados méritos como para remarcarlos. En todo caso la prensa porteña (y local) se ha encargado reiteradamente de mencionarlos. Por ello, conceptos como virtuosismo casi aparecerían como redundantes. Gismonti efectivamente es un gran virtuoso, tanto en guitarra como en teclados. Pero tal vez sea más importante analizar su propuesta musical integral.

Gismonti es uno de los tres compositores brasileños más importantes de estas últimas estas últimas tres décadas: los otros dos serían Milton Nascimento v Hermeto Pascoal. Parte de su propuesta musical participa de una actitud contemporánea (común a los otros dos) y creo estaría muy relacionada con las raíces brasileñas. La otra tendencia de la musica de Gismonti estaría relacionada con su apertura a distintos lineamientos de otras músicas, como la oriental. el sonido ECM de Munich, los sonidos electrónicos. La síntesis de todos estos elementos supone una sensibilidad y un conocimiento, además de una lucidez en la perspectiva. Pensamos que Egberto Gismonti

en su propuesta musical ha hecho gala de estos elementos. Ha demostrado que los vastos estudios musicales que ha hecho (largos años de conservatorio y estudios especializados) pueden servir como base, como sólido punto de partida en la búsqueda y consolidación de un estilo original. Y he allí lo lúcido de la propuesta: el planteo musical/cultural de Egberto Gismonti es latinoamericano (los ritmos siempre presentes), es serio, reposado cuando lo desea (sus dúos con el flautista francés Bernard Wistraete son de una pureza cercana a la exquisitez), es inquieto, investigador de formas o de climas. Pero creemos nunca es vanguardista. nunca es de búsqueda de la ruptura. Asimismo, él se define como "muito conservador". Gismonti transfiere una comunicación fluida, busca una participación por la introspección y casi nunca por la extroversión. Por ello tal vez tendríamos que sintetizar diciendo que el público "vuela". se distiende, siente como si pudiera olvidarse de toda la violencia contemporánea que lo rodea v como el mismo Gismonti lo dice, volcarse hacia dentro de sí mismo.

En toda esta propuesta juega un papel fundamental el joven guitarrista y tecladista Nando Carneiro, con quien Gismonti tiene una comunicación tan notable que solamente necesita de miradas. Nivaldo Ornelas, en saxos y flautas, colabora estrechamente también. Músico de gran experiencia, Ornelas coloca sus sonidos de saxo soprano (el instrumento que más utiliza) en forma muy apropiada para los climas que se quiere desarrollar. A estos dos músicos se une el francés Wistraete (ejecutante de flautas que van desde el pícolo hasta la contrabajo), a quien ya hemos mencionado, un virtuoso que todo lo difícil lo hace fácil y que en una corta intervención pone de manifiesto que justamente su virtuosismo le posibilita el encuentro en un muy alto grado de pureza con Gismonti.

En síntesis la música de Egberto Gismonti ha hecho vivir a todo un público concentrado, casi diríamos una experiencia mística, de recogimiento, de felicidad. Una propuesta original y muy poco común en el mundo de hoy.

Kuroki Murúa

De Río, con saudade

Estimológicamente el término festival implica fiesta estrictamente musical. Desde la antigüedad, con la llegada de la primavera, se celebraba el acontecimiento con muestras de danzas, poemas, teatro, música y demás manifestaciones, donde el arte se unía a Baco.

Una mirada retrospectiva más reciente, nos remite al Free Jazz Festival, que en el pasado mes de septiembre nos convocó y donde tuvimos la satisfacción de representar al único medio argentino en el evento, donde además de escuchar a importantes exponentes del género, quedan en el recuerdo muchos paralelos que sólo pueden proporcionar encuentros de determinada naturaleza. Así en Río de Janeiro, con sol y caipirinhas, con un tiempo primaveral y un ritmo especial y colorido, convivimos por una semana, en el mismo Hotel Nacional, una monumental torre cilíndrica ubicada en el residencial San Corrado, con admiradas figuras del jazz.

Tanto en las reuniones de prensa, como en las charlas en el lobby, así como en la piscina, el bar o el ascensor, nos cruzábamos y podíamos intercambiar ideas con los músicos que estaban ahí nomás, al alcance de los iazzófilos.

El "tout" Río se encontraba presente en la jornada inaugural efectuada en el auditorio del Hotel Nacional, con sus 1.500 localidades totalmente agotadas días antes de cada función. En Brasil, país de grandes contradicciones, con una sofisticación dada por automóviles lujosos y el último toque de la

moda, el festival fue todo un suceso, tanto en la parte artística como en lo comercial, lo cual nos llevó a los argentinos presentes a una honda reflexión: ¿sería posible realizar en Buenos Aires una idea semejante? Pero vayamos a los corrillos previos, a la amable plática con Wagner Tiso y con Chico Buarque, que con su copa de whisky recordaba muy afectivamente la recepción que el público porteño le había tributado pocos días antes en el Centro Cultural San Martín. aprestándose a ver a Egberto Gismonti. Con su "Tributo a Villa-Lobos", que por otra parte resultó una magnífica elección para abrir la muestra, ya estaba creado el clima.

Siguió la vocalista Leny Andrade, que a través del samba y sus scats demostró por qué se la compara con Ella Fitzgerald o Carmen Mc.Rae y en el cierre, una gran banda y las movedizas Raelets para acompañar al Genius de Ray Charles, maduro, sensible, inimitable.

Y el modelo de combinar los artistas americanos con los locales se repetiría en todo el desarrollo del Free Jazz Festival, porque tanto Rique Pantoja o Víctor Biglione unen por su paso por la Berklee, el jazz, el rock y los ritmos autóctonos; describiendo imágenes, paisajes y sentimientos con sonidos. Idriss Boudioua (saxo alto) con un grupo que incluía a Claudio Roditi en trompeta marcó otra tendencia como lo demuestra uno de sus temas: "West Coast", mientras que Domiguinhos nos deslumbró con su acordeón y un formidable background rítmico sambista, el Grupo D'Alma, integramente formado por cuerdas, transmitió su lirismo.

Solamente no nos satisfizo el Trío Azymuth, brasileños pero radicados en USA, con una propuesta chabacana y fuera de contexto.

De los visitantes, Gerry Mulligan con su cuarteto de igual formación al que estuviera en Buenos Aires, con el gran Billy Mays en piano, aportó su sapiencia y musicalidad.

Stanley Jordan, no parecía ser un gui-

tarrista solista sino formar un trío por su deslumbrante técnica y virtuosismo atípico, sea en un tema de Thelonious Monk, en un tributo a Thad Jones o en una composición de su admirado Jimmy Hendrix.

Larry Carlton, que viajara con nosotros desde Buenos Aires y David Sanborn transitaron con sus grupos por el terreno de la fusión y la sala vibraba y bailaba con sus sones funkys. Alex Acuña lucía la camiseta albiceleste de Maradona. Manhattan Transfers resultó ser el más increfble y formidable conjunto vocal que jamás hubiéramos visto y la nota más tradicional, aunque sólo sea por el hecho de provenir de Nueva Orleáns, estuvo dada por los muchachos de la Dirty Dozen Brass Band en clárolos de la Dirty Dozen Brass Band en clárolos.

sicos de Ellington, Morton o. . . Parker.

Y en el final la cumbre: el trompetista de tímido aspecto de universitario, máxima e indiscutida personalidad del jazz contemporáneo: Wynton Marsalis y su nuevo cuarteto, con el pianista no vidente Marcus Roberts (formidable en su performance de "Dama sofisticada"), Robert Leslie Hurst III en contrabajo y Jeff Watts en batería. El repertorio, compuesto por standards y temas de su último álbum, "J mood", hizo predominar las baladas y el triunfo del estudio, el talento y una elevada cultura jazzística.

Después de la última velada, no quedaba otra alternativa que regresar de Río, con saudade.

Carlos Inzillo

ARMONIAS DEL JAZZ:

DISTRIBUCION DE LAS VOCES O PARTES

Hasta ahora, salvo ejemplos aislados, hemos visto los acordes en su forma fundamental y en posición cerrada.

Se dice que una posición es cerrada cuando ninguna nota del acorde puede intercalarse entre Soprano y Contralto o entre Contralto y Tenor.

Fig. 17



La distancia entre el Tenor y el Bajo no se toma en cuenta, siempre que no sea excesivamente grande.

Fig. 18



A pesar de la diferencia en la distribución de las voces entre estas dos posiciones, existe una semejanza: tener como bajo la nota que da nombre al acorde. Esto es lo que se llama estado fundamental.

Si asignamos al bajo otra nota del acorde que no sea la fundamental, tendremos una inversión.

Fig. 19



La 1a. inversión lleva la 3a. del acorde en el bajo.

La 2a. inversión lleva la 5a. del acorde en el bajo.

La 3a. inversión lleva la 7a. del acorde en el bajo.

CIFRADO:

Las inversiones se indican con la cifra del acorde correspondiente debajo de la cual se coloca una línea horizontal u oblicua bajo la que se precisa la nota del bajo. Ej.: <u>C</u> : tríada de do mayor en la 1a. inversión (mi en el bajo)

Gm7: acorde de sol menor con la 7a. en el bajo (fa)

No debe confundirse esta cifra con la que corresponde para representar acordes superpuestos:

Fig. 20



DOMINANTES SECUNDARIAS

Cualquier acorde que no sea la tónica de la tonalidad, así como cualquier acorde obtenido por alteración, puede ser enfatizado si lo precede un acorde de 7a. dominante. Estas dominantes auxiliares tendrán, por supuesto, notas que no pertenecen a la tonalidad originaria (es decir, llevarán alteraciones ajenas a la escala).

Fig. 21



Laureano Fernández

DISCOS

JAMES NEWTON — "LA FLOR AFRICA-NA, Blue Note WEA. Con James Newton (flauta), Olu Dara (trompeta), Arthur Blythe (saxo alto), Roland Hanna (piano), Jay Hoggard (vibráfono), Rick Rozie (bajo), Billy Hart (batería), Pheeroan Aklaf (batería), Anthony Brown (maracas) y Milt Grayson (vocal).

Este disco recompone la relación algo deteriorada entre el jazz y la flauta traversa, instrumento que, comparándolos con otros, estuvo siempre en segundo plano. Los especialistas en flauta no fueron muchos, si dejamos de lado las ocasionales incursiones de los saxofonistas a la pesca de un color distinto en una balada o un tema "exótico". Los casos de Eric Dolphy y Roland Kirk son realmente excepcionales desde todo punto de vista. Ambos supieron extraer de la flauta un caudal expresivo notable, siendo el saxofón la estrella principal de sus grabaciones más características. No obstante, en estos últimos tiempos, la flauta ha ido ocupando un lugar de importancia y ha demostrado ser un instrumento irreemplazable, tan irreemplazable como pueden ser otros vientos. El va célebre solo de Wayman Carver en la orquesta de Benny Carter de 1933 -"Devil Holiday"- ahora tiene compañías muy gratas y creativas que permiten hablar de una historia de la flauta en jazz. Músicos como Bud Shank v James Moody e innovadores de la talla de Frank Wess v Jeremy Steigg sellaron estilos flautísticos propios, corrientes que hoy se siguen. En el caso de Steig, incluso, hubo toda una repercusión pop que trascendió los confines del jazz "puro" para adentrarse en el jazz-rock primero y la "fusión" luego. Sucede que a Steig se lo respeta por dos razones de peso: las curiosas combinaciones instrumentales (muchas seguidas luego por Joe Farrell y Hubert Laws) de corte "eléctrico" en las que la flauta incorpora el sonido bucólico y arcaico y la técnica del "sobre soplido". Con esto se logran más de una voz a partir de armónicos y efectos respiratorios. La flauta ha recorrido entonces, desde comienzos de los años sesenta, un camino ascendente mucho más veloz y fructífero que aquel que le correspondió en los primeros cuarenta años de jazz "comercial".

James Newton es una resultante de los estilos antes citados. Es, también, una superación en cuanto a concepto estético y objetivos musicales. Despojado de todo amaneramiento, superando el tiempo del deslumbramiento por los "descubrimientos" y con un sentido más grupal que solístico, Newton ha repensado algunas destacadas páginas de Duke Ellington y Billy Strayhorn y las ha volcado en formatos diferentes y combinaciones tímbricas insólitas. Doble curiosidad entonces: la de arremeter originalmente con Ellington y la de volver a la flauta para agregar algo novedoso. Además de ser un gran flautista, de impulsos controlados y fino fraseo, de acabadas resoluciones formales y una rítmica ágil v plena de swing. Newton es un conocedor de primera persona de lo que está pasando en el jazz de vanguardia de los años ochenta. Por eso, las presencias: el irónico Arthur Blythe, la voz cavernosa de Grayson estaría a tono con el patetismo del "Pierrot Lunaire" de Schoenberg), las increíbles aproximaciones a Bubber Miley y Cootie Williams de Olu Dara, el violín tensionante del solicitado John Blake y las escalas ornamentales -generalmente de fondo- del vibrafonista Jay Hoggard. Y desde el piano, Roland Hanna "construye" cada pieza, sustenta la arquitectura de este disco.

Las versiones de "Black and tan Fantasy", "Cotton Tail" y "Passion Flower" contiene las ideas principales de sus compositores sin sufrir mayores alteraciones. Vuelven al espíritu de Ellington desde la perspectiva contemporánea de Newton y probablemente este acercamiento de épocas y estilos sea el ras-



SUIPACHA 554 - L/24 y 25 1355 BS. AS.

Tel. 740-1589



PARANA

COMPRA - VENTA - CANJE



Galería Buenos Aires Florida 835 L. 31/32 - Subsuelo Tel. 313-7846

Paraná 184 - Tel. 35-0166



EVOLUCION FRANCISCO RIVERO

UN TRATADO ESENCIAL SOBRE
IMPROVISACION PARA EL
PROFESIONAL O EL ESTUDIANTE.

MAS DE 370 EJEMPLOS PARA TODOS LOS INSTRUMENTOS

ESCALAS-ARPEGIOS-INTERVALOS-TRIADAS-ACORDES-FUNCIONES. CICLO DE QUINTAS-II-V-I TURNAROUNDS-SONIDOS AUMENTADOS Y DISNIMUIDOS-PENTATONICAS-CUARTAS-POLITOMALIDAD-DISPERSION DE LA OCTAVA-BLUES-BS.AS.-N.YORK-SOLO TRANSCRIPCION.



DISTRIBUCION PERSONAL Y DIDACTICA A DOMICILIO SIN CARGOI LLAMANDA AL 632-339 go más llamativo y seductor de "La Flor Africana". Para deleitarse con Newton cien por cien, ahí está su solo-set de "Sophisticated Lady". Junto al que grabó hace unos años Jaco Pastorius con Toots Thielemans, este es el más provocativo y audaz sin alejarse del eje Ellingtoniano.

SAP

MAHAVISHNU JOHN Mc LAUGHLIN -MAS ALLA DE MI META - Wea 83999.

Es un LP de Mc Laughlin grabado en 1971 (Douglas 9) y ahora editado aquí bajo el título "Más allá de mi meta" que tergiversa totalmente el sentido de su título original "My Goal's Beyond", el que debería haberse traducido como: "mi meta está más allá" o "el más allá de mi meta u objetivo". Aclaro que en inglés "más allá de mi meta" se dice "bevond my goal".

Dejando de lado estos errores, a los que no debemos acostumbrarnos a pesar de su abundancia en los sobres de los discos, éste

es un muy buen disco.

La faz 1 lo presenta como único solista acompañadose a sí mismo, valiéndose de la regrabación (recurso éste que fuera muy bien utilizado ya por Lennie Tristano, Bill Evans o Dennis Budimir, entre otros). Todos los temas de este lado están logrados, pero destaco Blue in Green, Song of the Wind, también conocido como Waltz for Bill Evans, Hearts and Flowers, Goodbye Pork-Pie Hat, Song for my Mother y Phillip Lane. Estas piezas breves contienen solos donde se amalgama lo exuberante con lo medido, lo estructurado con lo espontáneo y la precisión técnica con el buen gusto.

La cara 2 está cubierta con dos composiciones: Peace One y Peace Two, en las que JML cuenta con la colaboración de Dave Liebman (flauta y saxo soprano), Jerry Goodman (violín), Charlie Haden (contrabajo), Mahalakshmi (tamboura), Badal Roy (tabla), Billy Cobham (batería) y Airto Moreira (percusión). En estas dos versiones el énfasis está puesto en el trabajo colectivo, la concepción no es la corriente de solista y acompañante, y se percibe una muy clara influencia de la música india, que después reaparecerá en su grupo Shakti.

Vale la pena ubicar al aficionado un año antes de esta grabación, es decir en 1970: JML integraba el combo de Davis (LP Bitches Brew), el grupo Lifetime de Tony Wiliams (LP Emergency) en Londres graba con John Surman, Dave Holland, Karl Berger (LP Where Fortune Smiles) y para este mismo sello Douglas, ya como líder el LP Devotion (D 4). Todo eso en un año!... Este es su primer LP con guitarra acústica, aunque existe un antecedente en Rene's Theme del LP Spaces en dúo con Coryell. Después vendría la Mahavishnu Orchestra.

Al decir de Joachim Berendt: la música de JML tiene dos características: fuerza y claridad. En ella coexisten integrados los diversos elementos que gravitan en la evolución de la música contemporánea, y aunque parezca paradójico predominan aquéllos de la tradición sobre los de la vanguardia.

L.F.

"PASANDO" - KARLHEINZ MIKLIN (saxos), Jorge Navarro (piano), Alfredo Remus (contrabajo), Pocho Lapouble (batería). Grabado el 4 de diciembre de 1984 en el "Treibhaus", Innsbruck, Austria. Editado por EMP, Austria.

A más de dos años de haber nacido como conjunto estable, el cuarteto que forman el austríaco Miklin y los argentinos Navarro, Remus y Lapouble está siendo ampliamente conocido y reconocido en nuestro país. A esto, lógicamente, contribuyen más las actuaciones en vivo que las esporádicas y raras oportunidades de escuchar por radio alguno de sus álbumes publicados en Austría.

Karlheinz Miklin es un músico polifacético, tanto en el manejo de su instrumento (ejecuta con solvencia diversos registros de

LA MAS AMPLIA VARIEDAD EN INSTRUMENTOS MUSICALES Y AMPLIFICADORES

MUSICA IMPRESA

ACCESORIOS REPARACIONES AFINACIONES

CANJE Y COMPRA



Talcahuano 139 (1013) - CAPITAL Tel.: 46-6510/5989/5997

saxofón) como en la faz compositiva, que abarca la vanguardia, un "mainstream" a la bop (si vale el término) y el llamado "jazzlatino". El trío "Argentina", por su parte, muestra una notable ductilidad para recorrer un repertorio que tiene pocos standares, lo cual es un desafío mensurable en integración grupal, líneas generales de arreglo y alguna que otra lectura musical compleja, más allá de las secuencias cifradas conocidas. Como el propio Miklin puntualiza en sus conciertos. lo fundamental del material se agrupa en dos caras: la "latina" (en esta modalidad se encuadran los temas "Pasando", "Mi primera" y "Samba Nueva") y el jazz a secas, que en este caso hay que entender como un lenguaje medio boppero y agiornado según los tiempos que corren. Lo latino, que parece ser el gran gancho que el grupo tiene en Europa. no les dice mucho de nuevo a los "latinos" propiamente dichos. Bien hecha, prolija, con algunos buenos solos y sin las impostaciones del Gato Barbieri en su etapa tercermundista, la onda carece, sin embargo, de aquellos matices de rítmica y color que caracterizan a la música afrocubana o a la producción popular del Brasil (Es decir: lo que va entre Irakere y el Zimbo Trío, por citar lo instrumental jazzístico).

Muy distintas resultan las grabaciones "Jahrestag-Aniversario" y "All Blues", el ya clásico tema de Miles Davis. La primera está construida sobre una secuencia armónica recurrente. Recuerda ciertas expresiones modales de Coltrane o, más aún, los pasajes apocalípticos de las Mahavishnu de Mc Laughlin. El clima es más calmo y tiene una fineza camarística bella y musicalmente provocativa. Es, en verdad, una calma aparente o tensionada, con un inteligente juego de dinámica interrelacionada con la progresión armónica. En todo caso, es una indagación de Miklin por un jazz "conceptual" de pocas notas y arquitectura pensada que reconoce influencias de la música contemporánea de concier-

La otra perla del álbum es "All Blues", con valiosos solos de los integrantes argenti-

nos. Miklin ha inventado unas sutiles alusiones a la esencia misma del jazz, agregando una introducción libre a dos saxos simultáneos que produce un efecto de acordes mayor y menor sucesivamente (de ahí el título "Major-Minor"). Desde sus orígenes, el blues se ha desarrollado melódicamente a partir de esta ambigüedad mayor-menor. A su vez, el tema de Davis enfatiza la relación entre ambos modos y Miklin la explora a fondo y con un rico aprovechamiento de las posibilidades expresivas del saxo soprano. Como carta de presentación, esta es la mejor pieza que puede exhibir Miklin de su musicalidad.

La calidad de grabación es inobjetable. máxime teniendo en cuenta que el álbum fue registrado en vivo en el local "Trebhaus". con los micrófonos instalados entre el público que concurrió aquella noche cálidamente latina a escuchar el feliz maridaje artístico de un austríaco y tres argentinos.

S.A.P.

WYNTON MARSALIS - HOT HOUSE FLOWERS Edición USA. CBS Inc. 1984 - MA 02119

Sin duda Wynton Marsalis es un trompetista de primer nivel, sus dotes artísticas le permiten interpretar música de la mejor calidad. En esta placa editada en los EE.UU., Wynton nos enfrenta a una serie de grabaciones, la mayoría de ellas frecuentes en los repertorios jazzísticos, pero con un tratamiento "mezzo" sinfónico, si bien lo jazzístico está presente en todo momento por lo que hace admirablemente Wynton con su trompeta y con músicos como su hermano Brandford en tenor y soprano, Kenny Kirkland en piano, Jeffrey Watts en batería, Ron Carter en bajo acústico y Kent Jordan en flauta alta. Se suma a este combo un grupo numeroso integrado por violines, cellos, fagot, violas, tuba, corno inglés y francés y oboe. Esta orquesta y los arreglos son de Robert Freedman. En Wynton se perciben influencias de los grandes modernos de su instrumento:



CACHO FONSECA

ALINEACION DE FAROS - TREN DELANTERO BALANCEO DE RUEDAS ELECTRONICO ALINEACION DE DIRECCION SOLDADURAS EN GENERAL

THORNE 483 (Alt. Directorio 1650)

CAPITAL FEDERAL



INSTRUMENTOS MUSICALES MUSICA IMPRESA ACCESORIOS

AVDA. SAENZ 1421 TEL. 91-6923 Gillespie y Brown son algunos de ellos, sin embargo, nuestro artista posee una soberbia personalidad. En todo momento se detecta al gran músico de jazz, con una sonoridad bien jazzística, con un profundo feeling y swing, y emparentado por su prodigiosa técnica con lo académico.

Wynton con su juventud v la experiencia va asimilada se debe considerar un verdadero profeta de la música en general y del jazz en particular. Un joven que sigue creando y creciendo, deparándonos momentos que merecen escucharse con atención, para no perder todas sus sutilezas de interpretación, su profundo sentimiento y su inusual capacidad para crear v transmitir lo que incesantemente siente. Creemos que Wynton es uno de esos artistas que hacen sus aparición muy de vez en cuando, por ello hay que seguirle los pasos en cada obra para disfrutar de todo lo grande y bueno que nos brinda y nos seguirá brindando sin ninguna duda. Los músicos que lo acompañan en esta placa, bien conocidos por los gustadores de la buena música. aportan su caudal profesional y artístico al servicio de este talentoso joven negro que se llama Wynton Marsalis.

A.C.

STANLEY JORDAN — "TOQUE MAGI-CO". Blue Note. Editado en Argentina por EMI Odeón, Bs. As., 1985. Producción: AI Di Meola. Músicos: S. J. (guitarra), Wayne Brathwaite (bajo), Peter ERskine (batería), Samy Figueroa (percusión), Onaje Gums (teclados), Omar Hakim (batería), Charnet Moffett (contrabajo).

Original creador de una técnica instrumental que cuenta con pocos precedentes parciales (percutir el diapasón de la guitarra con las dos manos), Stanley Jordan es la nueva estrella de los ochenta en las cuerdas del jazz. Lo notable de su estilo es que responde a una maduracion estética y no al exhibicionismo del recurso por el recurso mismo. Jordan ha desarrollado una gama de posibilidades polifónicas insólitas para las texturas tradicionales de la guitarra. La aclaración de la contratapa es bien elocuente, más allá del gancho comercial que busca: "No se engañe. A pesar de lo que puedan indicar sus oídos, solo hay un guitarrista en este álbum. Y bajo ninguna circunstancia se han realizado doblajes de guitarra. Esto puede resultar difícil de entender en la primera audición, ya que existen claramente líneas de guitarra separadas e independientes en las nueve bandas incluídas aqui".

Jordan resuelve de modo personal las propuestas básicas de temas bien conocidos y que han quedado registrados en versiones memorables: "Freddie Freeloader" (Miles Davis), , "Round Midnight" (T. Monk) o "A Child is born" (Thad Jones). En estos casos, transita por la recreación parafraseada en un formato miniorquestal, tomando los solos clásicos como puntos referenciales sobre los que es válido seguir trabajando. Hay unidad de estilo y el resultado jazzístico está más cerca de Wes Montgomery -influencia decisiva en Jordan- que de Pat Metheny. En ese sentido, Jordan tiene un approach más "negro" que el de la mayoría de guitarristas de "Pop-Fusión": frasea con swing, marca con las bordonas los cuatro "beats" con una tensión acumulativa, cita temas de otros contextos y prácticamente no utiliza las posibilidades de distorsión y emisión sonora de la electrificación.

¿Es Jordan un músico post-Coltrane? Respuesta difícil a juzgar por este disco. La intención del músico ha sido, hasta aquí, hacer una muestra enciclopédica de su amplio visor musical. Hay espacios para páginas de Monk y Davis, pero generacionalmente – Jordan anda por los 25 años— no podían faltar Lennon-Mc Cartney (imaginativa versión de "Eleonor Rugby"), Jimi Hendryx ("Angel", balada pop antes grabada por Gil Evans en un arreglo electrizante) o el repertorio de Michael Jackson ("La mujer de mi vida" de R. Temperton). Como compositor, Jordan se reconoce en "Expedición de regreso" (clima selvático a partir de ciertos módulos

CENTRO MUSICAL

VERIDOMA

MUSICALES

Sarmiento 1468 40-8481

ADHESION

Juan Carlos Bazán

Guía de

AMIGO DE GUIA DE JAZZ CONTRIBUYA **CON UNA ADHESION**

CONSULTE AL 631-8540



desarrollados con gran flexibilidad rítmica) y "Danza de la diversión" (traslado del stride-piano a la guitarra, con una sensibilidad funky). Jordan emerge, entonces, como una síntesis del jazz moderno que a los oyentes ultravanguardistas no convencerá (quizá prefieran a Pat Metheny con Ornette Coleman, comentado por L. Fernández en Guía de Jazz no 9), pero que encontrará buena acogida en una amplia franja de público entre el mainstream y Earl Klugh, por citar un músico fácilmente asimilable en términos de tonalidad y funciones musicales.

No hay que sorprenderse demasiado por la inclinación de Jordan a revisar composiciones va tradicionales de la música popular. El concepto de vanguardia ha perdido fuerza en el mundo del jazz, o por lo menos no es sinónimo obligado de ruptura total con el pasado, como en parte lo fue el free-jazz de los sesenta. Hoy se estudia el pasado "críticamente", es decir en busca de respuestas a problemas de la estética contemporánea: James Newton se sumerge en Ellington v Stravhorn; Arthur Blythe alterna las actuaciones avante-garde con su grupo para standars: Wynton Marsalis se muestra más interesado en el estilo de Clifford Brown que en las experimentaciones de Lester Bowie; Jon Faddis sigue la pista de su padrino artístico Gillespie y un renovador del lenguaje orquestal. Thad Jones, que hasta hace poco tiempo se sintió a gusto preservando las esencias de Count Basie. Desde esta perspectiva entonces (que no es la única, lógicamente), no sería descabellado conectar a Jordan, en línea de evolución directa, con Charlie Christian, para muchos el iniciador de la guitarra moderna.

S.A.P.

LYLE MAYS (piano, sintetizadores, autosharp), Alejandro N. Acuña (batería), Billy Drewers (saxos alto y soprano), Bill Frisell (guitarra), Marc Johnson (bajo acústico) y Naná Vasconcellos (percusión). WEA 88025.

Un muy buen trabajo de un muy buen músico; nada avasallante ni exuberante, muchas sutilezas, buen gusto y expresividad. El disco de Lyle nos muestra bellos climas, una estética pareja y gran concepto musical, sin pasar ninguna de las obras por encima de la otra.

Respeto para con su arte y mucha humildad se reflejan en cada nota de Mays, desde luego teniendo en cuenta lo que aportan sus "acompañantes", entre ellos, el incomparablemente talentoso y creativo (y por suerte sudamericano como Acuña) Naná Vasconcelos.

El LP es muy recomendable y más "escuchable" aún, hace bien a los oídos y por ende al cerebro (posee pasajes temperamentales, pero sin euforias desmedidas). Ahora comprendo por qué Metheny sin Lyle Mays suena distinto. Sin dejar de reconocer también la influencia de Pat Metheny sobre Lyle (o sea algo recíproco).

Felicitaciones Lyle Mays por tu primer trabaio como solista.

Gracias.

D.M.

LIONEL HAMPTON – "EL SOUL DE L. HAMPTON".

Discos Redondel SL 10520 Estéreo. Bajo licencia Musidisc Europe (Francia - Argentina) Buenos Aires.

Dos tipos de público pueden encontrar interesante este álbum: aquellos fans que no quieren perderse un solo "coro" de Hamp y los que lo conocen poco, ahora motivados por la visita de fines del "85. En una palabra: este es un material que está por debajo del nivel al que Hampton nos tiene acostumbrados. Incialmente publicado en Francia (a esta época pertenece también "Live in Paris", editado hace unos años por Redondel), estas grabaciones valen por algunas "citas" ingeniosas (la de "Waking", por ejemplo, en medio del "Saint Louis Blues", en forma de riffi de fondo para el solo de trompeta de Eddie

Allegro

Jazz tradicional

Jazz moderno Jazz-rock

Fusión

Nuevos - Raros Fuera de catálogo

Compra

Venta

Canje

RODRIGUEZ PEÑA 336 1er. P. - Tel. 45-6513

DISCOS CASSETTES LIBROS



Horario: 10 a 19 hs / Sáb.: 10 a 12.15 hs.

DIM

S. A. C. F. y M.

EL EMPORIO DE LA MUSICA

Bmé. MITRE 1671/75 BUENOS AIRES

TEL. 46-0622 49-4132 REPRESENTANTE EXCLUSIVO DE: ELKA ELECTRONICS ORGANOS

TEXTOS PARA TODOS LOS CONSERVATORIOS
MUSICA BAILABLE Y CLASICA EN TODAS LAS EDICIONES

INSTRUMENTOS MUSICALES
AMPLIFICADORES

CUERDAS - CASTAÑUELAS - CUADERNOS - ACCESORIOS
Y TODO ARTICULO MUSICAL

Mullens). El grupo de acompañamiento es apenas eso: un sexteto, septeto con Hamp, con desgano, que confía todo en el talento del vibrafonista y ocasional cantante. La sección rítmica suena desinflada y sin tensión. Quiza Hampton sea, en parte, responsable de esto: su cualidad melorítmica empalidece el contexto, si bien él también puede tener sesiones más inspiradas (véase la sección DIS-COS de GUIA DE JAZZ (Nº 9, pág. 48). La calidad técnica de la placa ayuda poco: el prensado es deficiente y la ecualización deja que desear. El comentario de Peter Gunther es ilustrativo, aunque omite datos importantes. (¿Cuándo y dónde se llevaron a cabo estas grabaciones?). Completan el conjunto, probablemente de mediados de los setenta, Eddie Chamblee (saxo tenor), J. C. Pelletier y Robert Mosely (piano), Billie Mackel (guitarra), June Gardner (batería) y Paul Rovere (bajo).

S.A.P.

DIZZY GILLESPIE – MAS CERCA DEL ORIGEN - WEA - Atlantic 88021.

Dizzy Gillespie (trompeta), Stevie Wonder (armónica, sintetizador), Marcus Miller (bajo, sintetizador), Branford Marsaiis (saxo tenor), Kenny Kirkland (teclados), Barry Eastmond (teclados), Sonny Fortune (saxo alto), Hiram Bullock (guitarra), Thom Barney (bajo), Buddy Williams (batería), Tony Cintron, Jr. (batería), Mino Cinelu (percusión), Marty Bracey (percusión) y Angel Rogers (voz).

Escuchar a Gillespie siempre es una experiencia digna de tenerse en cuenta, con más razón si lo acompañan, como en el presente trabajo, figuras de gran nivel técnico. El LP, registrado en 1984, no está orientado totalmente hacia el jazz, pero su tratamiento es moderno y de alto vuelo. Por desgracia siempre hay que lamentar la falta de datos (en la ficha técnica) o ciertos comentarios que nos harían apreciar cabalmente la intervención de cada músico.

Entre los temas más destacables del lado A: "Podrías ser vos" con un Gillespie rico en recursos expresivos; "Más cerca del origen", por la lucida intervención de Stevie Wonder en armónica con sonoridades desprolijas, sucias y demostrando creación; realmente el tema está bien logrado.

Del lado B de la placa merecen mencionarse: "Té helado", hacia la mitad de la obra el tema va cobrando fuerza llegando a una interpretación excelente de Dizzy y del saxoalto Sonny Fortune, el respaldo rítmico-percusivo es muy rico en matices. "Justo antes del amanecer", magnífica intervención vocal de Angel (?) Rogest, es una mujer, con el fraseo tan original de nuestro trompetista. Para finalizar "Texturas", tema de Herbie Hancock que hace lucir en un muy buen solo al pianista (¿cuál de ellos?).

Resumiendo, el álbum es recomendable. Hay que tener en cuenta, además, que el fegistro es de 1984, cosa importante para nuestro medio.

ESTABLECIMIENTO

M M



DISQUERIA

ARTE&SONIDO

JAZZ DE TODOS LOS TIEMPOS **EN LONG-PLAY Y 78 RPM**

NUEVOS Y USADOS

Cerrito 1060 (y Santa Fe) L. 39 (ex Lavalle 1569)

Unico horario:

Lunes a viernes de 18 a 20.30 sábados de 10 a 13

COLABORE CON UN AVISO Y GANE **EL 15% DE SU VALOR**

Guía de

CONSULTE AL 631-8540

Amigos de la Música Gran centro del usado (TE ESPERAMOS!)

Compra¤Venta¤Canje · DISCOS (LP)

de. CASSETTES

20 MIL DISCOS PARA REVOLVER

ENCONTRARAS

● LOS RAROS ● EL IMPOSIBLE ● COLECCIONES ● EL AGOTADO ● LOS FUERA DE CATALOGO ● AHIII Y TAMBIEN. .. ANTES QUE NADIE'II LO ULTIMO EN NUEVAS ONDAS MUSICALES

2 MIL CASSETTES PARA ELEGIR

MEJOR TASACION EN COMPRA Y CANJE

JA77 **FUSION**

. JA77 ROCK



Ascensor mitad de la Galeria

HORARIO: 10a 20 Hs.

MAIPU 484-1'PISO LOCAL 103- Capifal 393-7713

AUDIO

EL COMPACT DISC

Todo aquel que haya pasado por la vidriera de una casa de audio, habrá quedado maravillado al ver los reflejos de la luz sobre un disco compacto, lo que aumenta aún más el misterio en cuanto a su funcionamiento.

¿Cómo está grabado el disco?

El disco está grabado en forma binaria, es decir, en forma de códigos de unos y ceros en una sola de sus caras. En el reverso sólo aparece la etiqueta y todo el disco está recubierto por una capa de plástico protector.

¿Cómo funciona?

El elemento que lo lee es un delgadísimo haz de láser que recorre las pistas como lo hace la púa en un disco de vinilio. El haz de láser posee la propiedad de no dispersarse, leyendo uno a uno los bits (unos y ceros) grabados en el disco los cuales entran a una etapa decodificadora que los transforma en sonido. Luego es ecualizado, pasando a la etapa amplificadora y por último a los bafles. La ventaja principal que posee es que no se produce desgaste en el disco ya que el láser no lo perjudica, además si se rayase la capa protectora de plástico, esto no afecta sensiblemente a la grabación. La misma es muy densa y esto se pone de manifiesto en su duración, pues es de más de 70 minutos siendo su diámetro de 12 cm y su velocidad de giro superior a los 400 RPM

En cuanto al equipo que se utiliza para reproducirlos, los modelos que se

comercializan en este momento son totalmente automáticos y mediante un control remoto (o teclas soft-touch) podemos seleccionar un tema, retrocederlo, programar los temas a reproducir, etc.

La desventaja que poseen es su alto precio, pero éste irá disminuyendo a medida que surjan nuevos modelos en los que se optimice el sistema. Además posee en relación al disco de vinilio una desventaja y es que cuando se produce un silencio entre un sonido y otro, se escucha un soplido, consecuencia del complejo sistema electrónico de decodificación, pero ésto no afecta obviamente la extrema calidad de la reproducción y la pureza de los sonidos.

Cabe mencionar la gran importancia de la velocidad y la exactitud con la que el láser debe recorrer las pistas dada la alta densidad con la que se encuentran grabados los códigos a ser transformados en sonido.

En cuanto a la discografía compacta en nuestro país existen actualmente más de dos mil títulos y el precio de cada disco es de alrededor de 35 australes aunque en el exterior ya superan los seis mil títulos y a menos de 20 dólares cada uno. En su mayoría son de música clásica, tal vez esto se deba a sus dos cualidades fundamentales, calidad y duración del disco, le siguen los conjuntos más importantes de rock y pop, y luego los de jazz. Se están rescatando, además, grabaciones muy antiquas de pasta a las que se les saca la mayor parte del ruido mediante sofisticados sistemas de ecualización, grabándolos luego en compactdisc.

Gustavo A. Velurtas

CABCALLOWAY

Cab Calloway ganó su lugar en el Hall de la Fama de Música Moderna principalmente por la fuerza de su desarrollo de un estilo de canto rítmico, va que, como director de banda siempre fue un músico meticuloso. Sobre ésto siguió simplemente el principio de cualquier organizador y director -consigue los mejores hombres que puedas y haz que toquen "bien" -. Pero en cuanto al canto Cab se destaca único. La importancia de su contribución a la música vocal está atestiguada por el número de sus imitadores. Hoy, el estilo de Cab Calloway ha alcanzado una posición de permanencia; él ha hecho historia musical con su voz v su inventiva. Es uno de los grandes iniciadores.

Fue dos minutos después de la medianoche de Navidad, 1907, en el hogar de sus padres en Rochester, New York, cuando Cabell Calloway abrió por primera vez sus ojos... y su boca, e hizo saber al mundo lo que él pensaba de él. Era el segundo de seis niños de Cabell Calloway, padre, abogado y agente de bienes raices. Cuando Cab tenía seis años sus padres se mudaron a Baltimore. Se graduó en el Douglass High School donde jugaba en el equipo de basket-ball, ganó una buena reputación como estudiante. Vendía periódicos por las tardes; tomaba lecciones de canto, pagadas por él mismo, con la idea de convertirse en artista de concierto. Los domingos cantaba como tenor en el Coro de la Iglesia Metodista-Episcopal de Bethlehem. Aún recuerda las comidas enfriadas en casa mientras trataba valientemente de "conseguir su punto" en las partidas de dados en la esquina.

La inseguridad de las finanzas obligó a la familia Calloway a mudarse nuevamente, alrededor de diez años más tarde, esta vez a Chicago. Su padre tenia la esperanza de que Cab se recibiera de abogado. Entró en el Crane College, se inscribió en los cursos de leyes y se dedico al estudio. Aún quedaba el problema de encontrar trabajo para poder pagar sus gastos. Su hermana. Blanche le ayudo a resolver el problema -v le avudó a decidir sobre su carrera - consiguiendole un pequeño puesto de canto en "Plantation Days" una representación en la cual ella aparecia. Estaba representándose en el "Loop Theatre". Con la necesidad de presentar dos funciones diarias y además una función extra los sábados a la medianoche -y mantenerse al día con sus estudios— Cab tenía muy poco tiempo para entretenimientos. Pero, a pesar de ésto, era feliz. Había encontrado lo que le agradaba hacer —y siempre haría: cantar—.

"Plantation Days" finalmente terminó sus funciones y Cab y Blanche se separaron, Cab para conseguir un puesto en un show en el Sunset Café. En el reparto habían famosas estrellas de color como George Dewey Washington Adelaide Hall, Walter Richardson y Slick White. Una noche miss Hall, solista en uno de los más importantes números en el show, estaba muy enferma para actuar. Cab se ofreció para reemplazarla, así lo hizo y al día siguiente se encontró como el reemplazante oficial de todos los artistas del reparto, actuando prácticamente todas las noches

La orquesta del Sunet Cafe House incluí en ese entonces a Louis Armstrong y Earl Hines. Ocasionalmente los muchachos de la banda dejaban a Cab tocar la batería y juguetear frente a la plataforma de la orquesta improvisando pasos de bailes incopado. Cab tuvo tanto éxito que el Savoy Ballroom en New York le hizo una oferta. El y la banda trabajaron en el Este una serie



de noches las cuales lo colocaron en New York unas semanas más tarde. Los "Alabamians" fueron un fracaso en el Savoy. Pero en esta época "Connie's Hot Chocolates", una revista hecha por artistas negros en su totalidad, se encontraba en ensavos y Cab dejó su batuta para convertirse en cantante y animador nuevamente. El detuvo el show con una canción llamada "Ain't Misbehavin' ". Luego de ésto Cab volvió a la banda, esta vez con los "Cab Calloway's Missourians". Esta nueva combinación funcionó v se mudaron al "Cotton Club" siguiendo a Duke Ellington.

Cab había estado cantando las entonces canciones populares -v algunos standards tales "St. James Infirmary" y "St. Louis Blues"- con marcado éxito. Su estilo fue popular con los clientes y con los radioescuchas de todas partes. El y la banda recorrieron Europa, eventualmente fueron a Hollywood. Pero no había canciones especialmente escritas para su estilo de "cantoscat" hasta "Minnie the Moocher". Alrededor de tres semanas de su presentación, "Minnie" se había convertido en la chica más popular del país. La juventud cambió su lealtad a los "vo-de-odo" y "hotcha-cha" por los "hide-hi" y "ho-de-ho". "Minnie the Moocher" inspiré todo un ciclo de canciones similares. Los cantantes-Minnie aumentaron en proporción a las que la siguieron (pero nunca reemplazaron) como ser: "Kickin' the Gong Around", "You Rascal You" and "Minnie the Moocher's Wedding Day". América se había vuelto

Texto aparecido en el sobre del L.P. Nº BL 58010 marca Brunswick editado en U.S.A.:
CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA. (In a group of the Original Recordings that mede him World-Famous).

consciente de Calloway.

Traducción: José D. Barderi

CINE:

El Color Púrpura

Una deslumbrante fotografía, una escenografía perfecta (el sur rural negro de la primera mitad del siglo) y un equipo de excelentes actores bien dirigidos (la sunteza interpretativa de Whoopi Goidberg es increble), todos puestos al servicio de una historia melodramática como las que se ven en la TV argentina todos los días.

¿Cuál habrá sido la intención de Steven Spielberg?

¿Quiso realizar un film para negros donde la lágrima fácil y el sentimentalismo privaran sutilmente sobre la realidad social y el sentir profundo?

Por suerte para paliar esta contradicción, entre forma y fondo, entre los integrantes del equipo realizador de esta ambiciosa producción, encontramos a Quincy Jones.

Compositor de gran sensibildad (recordemos la música de RAICES con el inolvidable tema del violinista), evidencia un conocimiento profundo de las auténticas raíces de la música negra de su país y una afinada intuición para orillar el éxito comercial sin hacer demasiadas concesiones.

Este sutil equilibrio de Jones hace que El color púrpura nos ofrezca, a pesar de su argumento, un panorama de la música negra del 20 al 40 en una síntesis magistral.

Hasta los tres discos de 78 RPM que se escuchan sonando en gramófonos de la época o en la radio en distintas escenas del film, están finamente elegidos.

Uno de ellos es el "Junk Bucket Blues" de la Get Happy Band que grabara en 1925 cuatro caras aún hoy difíciles de escuchar. Sidney Bechet en saxosoprano, Johnny Dunn en corneta y otros exponentes del auténtico jazz como Joe Nanton, Bob Fuller y el pianista Porter Granger hacen que deseemos que Shug se siga bañando durante todo el film.

Cuando Celie se viste, de nuevo funciona el gramófono, y es "My Heart" de los Hot Five de Armstrong lo que escuchamos esta vez.

El otro 78 RPM es uno que hace a la historia del jazz moderno, "Body and Soul", grabado por Coleman Hawkins en 1939.

El tema central de El Color Púrpura es "Miss Celie's Blues", que no es un blues —pero que es una hermosa melodía muy bien cantada por Tata Vega—. A pesar de los premios y nominaciones, "Miss Celie's Blues" emplidece al lado de una muy breve versión del "Careless Love Blues" en off, cantada por ella misma con una majestuosidad impresionante.

Quizás éste debió ser el tema central del film. Hasta su nombre está realcionado con la historia que nos cuentan, pero indudablemente "Miss Celie's Blues" es más comercial.

Nos emocionó Quincy Jones con algunos de sus propios temas musicales. Sobre todo el "Tema Principal" que toma otros nom-bres y diferentes orquestaciones durante el transcurso del film y el tema "Celle y Harpo crecen" que también se repite con distintos arreglos, tiempos y nombres. Ambos plenos de dulzura y nostalgia constituyen los más bellos momentos de la banda sonora.

Por debajo de ese nivel están las reminiscencias gershwinianas de "Celie prepara el desayuno a Shug" y la frescura y sabor folk de "Paseo de Sophie". Quizás thay demasiado solemnidad en



los dos temas arreglados por el argentino Jorge Calandrelli. Lamentamos que en el disco no se incluya la versión cantada de Makidada con su golpeteo de palmas y melódica inocencia.

Pero más allá de su propia musica y de la música de la ejon-ca, O.J. intenta una especie de historia de la música afroamericana y nos invita a un viaje fol-którico hacia las fuentes. Así nos deleitamos con música africana de marimbas en el tema "Buena Vida". Impresionante la voz de Letta Mbulu en "Katutoka Corrine", el funeral africano y justa tensión en la polirritmia de la ceremonia de la escardificación.

Pero es en una asombrosa y perfecta reconstrucción de taberna rural o "Jukejoint" del sur de USA donde asistimos a un desfile folklórico de primera magnitud. El tema "The Drity Dozens", en la voz de Tata Vega, la armónica de Sonny Terry y sonido reo del piano, es uno de los mejores momentos filmico-musicalors de "El Color Púrpura". En cambio igualmente filmado con gran maestria, el blues que en el mismo lugar canta John Lee Hooker, también con Sonny Terry, se aleja un poco de los blues rurales y se acerca más, a causa de cierta pesadez en el ritmo, a los blues de Chicago.

Una escena breve (como esa en que escuchamos el "Careless Love") nos pone fugazmente en contacto con el poderos canto de labor de una cuadrilla del ferrocarril en plena actividad. Utilizando la forma africana del "call and response", un "leader" y coro nos hacen sentir la fuerza avasalladora y el intenso feeling de sus voces.

Y así, a medida que transcurre el film, pasamos de la tierra al cielo a través de esta rayuela Spilbergiana.

Integrantes del Christ Memorial Church of God in Christ Choir cantan "El cielo te pertenece" con un arrollador swing y colectivo fervor y, ya cerca del final (en una escena de comedia musical donde los pecadores se arrepienten), asistimos a un auténtico servicio religoso negro.

El mismo coro más Tata Vaga Jacqueline Farris, quien comienza un lento canto gospel que se irá acelerando, convirtiéndose en un exaltado spiritual a medida que transcurre la cermonia, entonan "Tal vez Dios, está tratando de decirte algo" que, para nostros, constituye el momento musical culminante de "El Color Pórpura".

Gracias, Quincy Jones, por esta excelente banda sonora.

No conocemos la novela de Alice Walker, estructurada según parece como una serie de cartas dirigidas por la protagonista a Dios en las cuales le cuenta sus vicisitudes.

No sabemos hasta donde llega la responsabilidad del guionista Meyjes, pero sí lamentamos que Speilberg, contando con todas Speilberg, contando con todas las posibilidades técnicas, se haya descuidado permitiendo que un efectismo sentimentaloide tergiverse el drama que nos cuentar, reduciendo a un melodrama de final feliz todo el ascético surimiento de un pueblo, su honda fe y su indestructible búsqueda espiritual.

> Margarita Lahore y Tito H. Petrera

POST SCRIPTUM

Recordamos un film que se proyectó dos o tres veces por TV en horarios insólitos llamado Minstrel Man (aquí le pusiero "Los trovadores negros de color" o algo por el estilo) en el que asistimos asombrados al nacimiento del jazz y a las circunstancias sociales que rodearon su partición.

Creemos que es uno de los mejores films que hemos visto sobre el tema y lo nominamos para el Bolden de Oro en esta Guía de Jazz.

Agradecemos cualquier información que nuestros lectores nos hagan llegar sobre esta película.

JAZZ EN VIDEO

A partir de 1930 la música de jazz apareció en muchas películas de Hollywood. Eran los comienzos del cine sonoro y ésa era la música que saltaba New Orleans para conquistar el mundo.

Aparte de actuar el los largo-metrajes, las orquestas más conocidas de aquellos tiempos realizaron numerosos cortos y documentales y, algo más tarde, en la década del '40, las películas para exhibir en "juke boxes". En la siguiente década, la del 50, fue la televisión la fuente de numerosos conciertos que nos mostraron a los mejores músicos de jazz.

No todas estas películas se han transferido a video-casetes, pero poco a poco, un buen número de los mejores cortos musicales está siendo copiado en video, para la felicidad de todos los aficionados al jazz. No hay duda que es bueno oírlos en discos y cintas magnetofónicas, pero verlos actuar "al vivo", creo que completa la mejor forma de escuchar jazz.

La idea de esta columna es la de hacer conocer a todos nuestros lectores los detalles de todos los videos publicados en Estados Unidos y Europa, y en donde veremos desfilar todos los estilos del buen jazz, desde los años 30 hasta los 80. Tendremos desde Duke Ellington y Louis Armstrong, pasando por Dizzy Gillespie y Telonius Monk, hasta llegar a Chick Corea, Freddie Hubbard y todos los grandes de hoy en día.

Este primer comentario es para el video titulado "The Best of Jazz", volumen I, que fuera editado por All Star Video (ya desaparecida) y reeditado más tarde por Jazzland. Dayton, Ohio. El tiempo de duración es de 120 minutos y está producido en sistemas NTSC (hay muy poco en nuestro sistema PAL).

Comienza el video con un corto filmado en junio de 1929. Es el "Saint Louis Blues" cantado por la inolvidable Bessie Smith, acompañada por algunos músicos de la orquesta de Fletcher Henderson, dirigidos por James P. Johnson, piano, y entre otros, Buster Bailey en clarinete, Joe Smith en corneta, Russell Smith en trompeta, Charlie Green en trombón, Sidney De Paris en trompeta v Kaiser Marshall en batería.

A continuación hay un corto de julio de 1932, presentando a Eubie Blake como pianista y director de orquesta, acompañado por Nina Mae MacKinney como vocalista y los Nicholas Brothers zapateando. Los temas son "Black María", el famoso "Memories of You", "Everything I've Got Belongs to You". "You Rascal You" y "China Boy".

Sigue una buena producción titulada "Symphony in Black" de junio de 1933, con la orquesta de Duke Ellington. Tocan cuatro temas: "The Laborers", A Triangle" (canta Billie Holiday con 18 años), "A Hymn of Sorrow" y "Harlem Rhythm". Los músicos: Arthur Wetsol, Freddy Jenkins y Cootie Willams, trompetas; Joe "Tricky" Nanton, Juan Tizol y Lawrence Brown, trombones; Berney Biggard, clarinete: Johnny Hodges, Otto Hardwicke y Harry Carney, en saxos; Fred Guy, guitarra; Wellman Braud, bajo y Sonny Greer, batería. Hay una muy buena escenografía y fotografía y la música es de lo meior.

Pasamos luego a una sesión de jazz realizada en un programa de TV, de mayo de 1957, con el título "The Sound of Jazz". Billie Holiday canta como nunca "Fine and Mellow", acompañada por los All Stars de Mal Waldron, entre los cuales están nada menos que los siguientes músicos: Coleman Hawkins, Ben Webster y Lester Young en saxo-tenores, Gerry Mulligan, saxo barítono, Doc Cheatham y Roy Eldridge en trompetas, Vic Dickenson en trombón, Mal Waldron en piano, Milt Hinton bajo y Osie Johnson en batería. Un solo comentario... diez puntos.

La siguiente es una presentación de la or-

questa de Count Basie, extraída de la película "Stage Door Canteen" (La Cantina de las Estrellas) de 1943. La orquesta acompaña a Ethel Waters que canta "Quicksand".

Nuevamente Count Basie, esta vez con un sexteto, acompañando a Helen Humes que canta: "If I Could Be With You" y "I Cried For You". Junto a Basie están Buddy DeFranco en clarinete, Clark Terry en trompeta, Wardell Gray en saxo tenor, Freddie Green en guitarra, Jimmy Lewis en bajo y Gus Johnson en batería. Ambos temas fueron grabados en 1952.

Sigue Basie, ahora con una orquesta reunida especialmente para el programa de TV "The Sound of Jazz". Cantando el gran Jimmy Rushing, interpretan "Take Me Back Baby" y "I Left My Baby". Los músicos son: Emmett Berry, Joe Newman y Doc Cheatham en trompetas; Dicky Wells, Benny Morton y Vic Dickenson en trombones; Coleman Hawkins, Ben Webster, Earl Warren y Gerry Mulligan en saxos. Basie en piano, Freddie Green en guitarra, Eddie Jones en bajo y Jo Jones en batería. Muy buenos solos para acompañar a un gran cantante.

Se presenta ahora Cab Calloway y su orquesta interpretando: "Saint James Infirmary" y "I Cant't Give You Anything But Love". Fue filmada en 1950 y es posible reconocer a Jonah Jones en trompeta, Milt Hinton en bajo y Panamá Francis en batería.

Un grande que no podía faltar, aunque sólo sea por tres minutos, Louis Armstrong, Aquí está en un corto realizado en 1941. El título "You Rascal You".

Luego Fats Waller nos interpreta "Your Feet's Too Big". Junto a Waller están Gene Cedric en saxo tenor, John Hamilton en trompeta. Al Casey en guitarra, Cedric Wallace en baio y Wilmore Jones en batería.

Luego otro pianista de la época, Meade Lux Lewis. Una filmación de 1944. El tema: "Boggie Woogie".

Lo que sigue es un corto titulado "Boogie Woogie Dream". Comienza con Albert Ammons y Pete Johnson en un muy buen dúo de pianos. Luego aparece la orquesta de Teddy Wilson secundando a la cantante Lena Horne. Con Wilson están Emmett Berry en trompeta, Benny Morton en trombón, Jimmy Hamilton en clarinete, Johnny Willams en bajo y J. C. Heard en batería. Los temas grabados en 1941 son: "Unlucky Woman" y "Evening Gown". Es de lo mejor.

Otro que no podía faltar, Benny Goodman, en un programa de TV presentado por Perry Como. Con su orquesta interpreta Carnegie Hall Medley. El show fue realizado en 1958, a veinte años del famoso concierto de 1938. Se reconoce a Red Norvo en vibrafón, Jack Sheldon en trompeta, Bill Harris en trombón, etc.

A continuación está Artie Shaw con la orquesta de 1939. El corto se titula "Class in Swing". Buddy Rich está en la batería, Tony Pastor es el saxo tenor.

Tommy y Jimmy Dorsey se presentan en un corto titulado Dorseytis. Aparte de los Dorseys están Charlie Shavers en trompeta y Loui Bellson en batería.

Siguen los Dorseys. Esta vez en una "jam session" de la película "Los Fabulosos Dorseys" de 1947. Junto a los Dorsey están Art Tatum en piano, Ziggy Elman en trompeta, Charlie Barnet en saxo, Nappy Lamare en guitarra, Bob Haggart en bajo y Ray Badouc en batería. El tema es Art's Blues. Jazz del meior.

Finaliza el casete de video con dos temas interpretados por la orquesta de Lionel Hampton. Quincy Jones en trompeta, Bobby Platter y Jerome Richardson en saxos, Al Grey en trombón y Milt Buckner en piano. Fue filmado en 1951 y los temas son "Vibe Boogie" y "Flying Home".

Bueno, ¿qué tal? Dos horas de muy buen jazz. Que bueno que es ver a tantos famosos y todos juntos. Seguiremos con los comentarios. Hasta la próxima.

Carlos A. Cassinelli

Bibliográficas

Extensa y variada es la bibliografía existente dedicada al jazz, la que es enriquecida continuamente con la aparición de nuevos trabajos. A ésto se suma la reedición de obras publicadas hace tiempo, muy difíciles de hallar en sus ediciones originales.

A partir de este número de GUIA DE JAZZ, se publicarán listados de libros sobre el tópico que nos ocupa. Si bien las obras incluidas responden a ediciones extranjeras, pues en nuestro medio es casi-nula la publicación de obras sobre el tema, ayudarán al lector a contar con una información que le será úril!

FREE JAZZ, por Ekkerhard Jost - Da Capo Press, 250 páginas con 65 ejemplos musicales

El musicólogo Alemán Ekkehard Jost describe con numerosos ejemplos las sofisticadas técnicas y formas que caracterizan la obra de John Coltrane, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Charles Mingus, Don Cherry y otros gigantes de esta escuela de vanguardia.

DISCOGRAFIE OF SERGE CHALOFF, por Gunther von Jena - Alemania, 1985. - Edición del autor - 43 páginas.

Discografía del período 1944/1957 con índices de títulos y músicos.

WE DON'T PLAY REQUESTS - A musical biography/discography of Buddy Rich, por Doug Meriwether, Jr. - USA, 1984 - KAR Publications.

Contiene la biografía de este baterista en 59 páginas y 175 páginas de discografía, más un índice de temas. Se incluye material inédito como así también cintas privadas, pero excluye sus grabaciones con las orquestas de Tommy Dorsey y Harry James. STAN KENTON AND HIS ORCHESTRA - Volúmenes 1 y 2, por Charles Garrod - Joy-ce Music Publishers - USA, 1984 - 64 páginas Gada volumen

Esta discografía abarca las grabaciones registradas entre los años 1940/51 (Vol. 1) y 1952/59 (Vol. 2) más un índice de temas.

THE UNFORGETTABLE KENNY DOR-HAM, por Claude Schlouch - Francia, 1983. Sus 55 páginas contienen la discografía de este trompetista del período 1945/1970 con índice de temas y músicos.

IN MEMORY OF WARDEL GRAY, por Claude Schlouch - Francia, 1983 - 44 páginas Discografía del período 1944/1955 con un indice de temas y músicos.

ONCE UPON A TIME BUD POWELL, por Claude Schlouch - Francia, 1983 - 38 páginas. Discografía del período 1944/1966 con

un índice de temas y músicos.

CLIFFORD BROWN DISCOGRAPHY, por Bob Weir - Londres, 1983 - 32 páginas.

Esta segunda edición incluye además de la discografía, cintas inéditas, un índice de temas y músicos y artículos publicados en distintas revistas.

25 YEARS OF FISH HORN RECORDING, por H. L. Lindenmaier - Publicado por Jazz-REalities Prod. - Alemania, 1982 - 66 páginas.

Discografía de Steve Lacy del período 1954/1979, con índice de temas y músicos.

MONK ON RECORDS, por Leen Bijl y Fred Canté - Holanda, 1982 - 88 páginas.

Con la discografía de Thelonius Monk.

BLUES WHO'S WHO, por Sheidon Harris -Da Capo Press.

A través de sus 775 páginas presenta detalladas biografías de 571 artistas de blues, además de 450 fotografías y 6 índices (temas, films, actuaciones en radio y TV; presentaciones teatrales, artistas y lugares).

A pesar de algunas incomprensibles omisiones, este monumental trabajo es indispensable para todos aquellos seriamente interesados en la historia del country, urban, folk y rock blues.

Sin duda esta es la más impresionante colección de hechos y datos jamás publicada sobre los blues.

52nd STREET: THE STREET OF JAZZ, por Arnold Shaw - Da Capo Press, Londres -378 páginas. 64 fotos.

Como músico y observador, Arnold Shaw participó en la vibrante historia de esta inmortal calle, desde los speakeasies de los años 30 hasta los 50, cuando era la meca para los amantes del Jazz.

MINGUS: A BIOGRAPHY, por Brian Priestley - Da Capo Press - Londres - 320 páginas, 25 fotos.

Esta nueva biografía puede ser considerada, sin exageración, la mejor biografía de un músico de Jazz que jamás hemos visto, describiendo a Charles Mingus en todas sus furiosas contradicciones —apasionado, paranoico, revolucionario — pero leal a la tradición.

ERIC DOLPHY: A musical biography and discography, por Vladimir Simosko y Barry Tepperman - Da Capo Press, Londres - 132 páginas, 17 fotos.

Biografía y discografía de este músico esencial que ingresó a la selecta galería de los genios.

BLUES AUS 100 JAHREN, por Alfons Michael Dauer - Editado por Fischer Taschenbucher, Alemania - 224 páginas con varias fotos e ilustraciones.

Un análisis crítico de los blues a través de

los últimos cien años y de su influencia en el jazz y la música popular de su tiempo.

THE JAZZ TRADITION, por Martin Williams - Oxford University Press - 228 páginas (edición económica por Galaxy Books).

Nueva, aumentada y corregida edición de este libro originalmente editado en 1970. Este libro es una colección de ensayos que apunta a cubrir la historia y desarrollo de esta música a través del arte de sus principales intérpretes desde Oliver a Coleman, siendo uno de los mejores libros en su estilo. Se han agregado nuevos capítulos sobre King Oliver, Sidney Bechet, Art Tatum, Sarah Vaughan y Charlie Mingus, y se ha reescrito totalmente el dedicado a Duke Ellington como así también el último referente a la idiosincrasia y significado del Jazz.

JAZZ: HOT AND HYBRID, por Winthrop Sargeant - Da Capo Press - 302 páginas, con ejemplos musicales.

Importante y seria anatomía del Jazz como música folklórica y arte refinado. Podría decirse que es el primer análisis musicológico del Jazz como idioma musical diferente.

POPS: PAUL WHITEMAN, KING OF JAZZ, por Thomas B. DeLong - New Century Publishers - 360 páginas.

Extensa biografía del obeso y famoso músico, director y showman blanco, donde con gran detalle se narra su extensa y exitosa carrera, amenizada con gran cantidad de fotografías, algunas poco conocidas, que la convierte en uno de los mejores trabajos publicados en los últimos años.

BOY FROM NEW ORLEANS, por Hans Westerberg - Editado por Jazzmedia, Dinamarca.

Nueva discografía de Louis "Satchmo" Armstrong, conteniendo una vasta información sobre sus grabaciones, actuaciones en films, radio, televisión, y registros privados.

Hugo Lorences

ministración española, en 1763, cuando se construyó por primera vez un camino siguierdo el trazado del mal imaginario, en cuyo recuerdo tomó el nombre de Canal y llegó a convertirse años más tarde, por su anchura, en la principal arteria comercial de Nueva Orleáns.

Alberto Consiglio

(¹) Coincidentemente entre Baton Rouge (ciudad capital de Louisiana) y Nueva Orleáns existe una localidad que lleva el nombre de Gonzales, si tiene alguna vinculación con la familia de la esposa de "Jelly Roll", Anita, lo desconocemos.

stop time

preta con mucho entusiasmo y dedicación temas clásicos como "Saint Louis Blues", "Caravana", "How high the moon" y otros.

Hizo su presentación en público el cuarteto "Cuerdas para el Swing", integrado con violín, dos guitarras y bajo eléctrico, cuyo estilo se en cuadra en el del Quinteto del Hot Club de Francia (Reinhardt, Grappelli y companió. Todavía le falta un poco de afiatamiento, una audición más cuidadosa de los discos del modelo y una mayor agresividad en los solos y mayor soltura en el desempeno del conjunto. Suena interesante.

es de esperar que continúen progresando.

Enrique Hetzel

JOE THOMAS

Falleció el 3 de agosto del año pasado, en Kansas City, el conocido saxofonista tenor Joe Thomas a la edad de 77 años. Es bien conocida su trayectoria en la agrupación de Jimmy Lunceford desde 1932 a 1947. Anteriormente había tocado con Horace Henderson y Stuff Smith. Después del fallecimiento de Lunceford tomó junto a Ed Wilcox la conducción de la banda por un corto tiempo. Y luego intervino en diversos combos a través de los años



LO MEJOR EN JAZZ Y CLASICO EN DISCOS Y CASSETTES

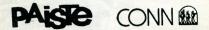
callao 395 corrientes 1794

48-0575



CASA RADAELLI S.R.L.





Importación, fabricación y compostura de instrumentos para banda y orquesta



INSTRUMENTOS MUSICALES

Nuevos y usados. Canje y compra. Pagamos con la tasación más honesta.

TALLERES PROPIOS DE REPARACION 87 AÑOS DE EXPERIENCIA A SU SERVICIO

AV. BELGRANO 1688, CAP. 38-9142