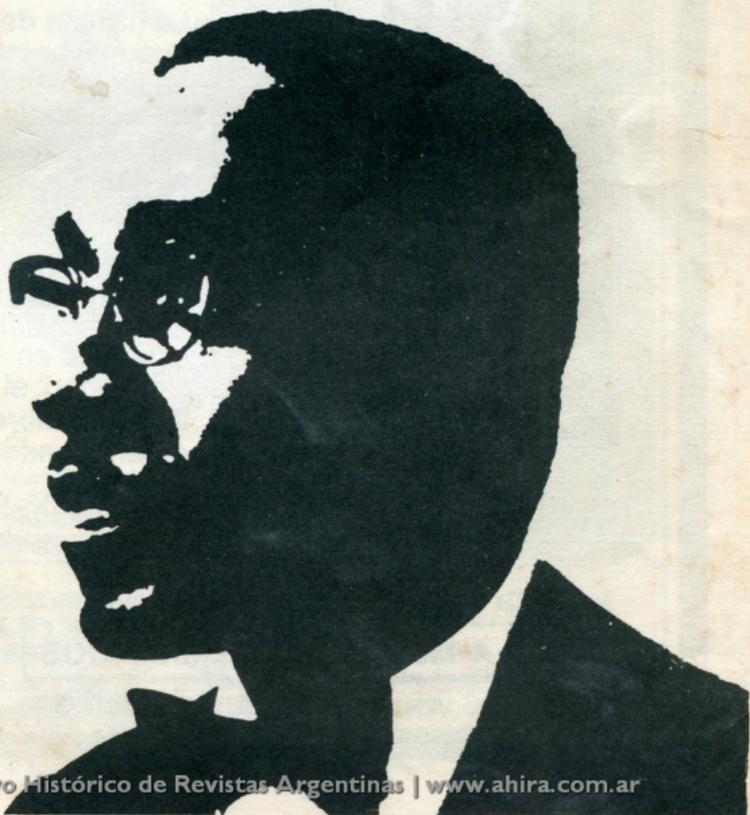


Guía de

JAZZ

11

MAYO - JUNIO '87 • A 3.- • Exterior u\$s 2.50



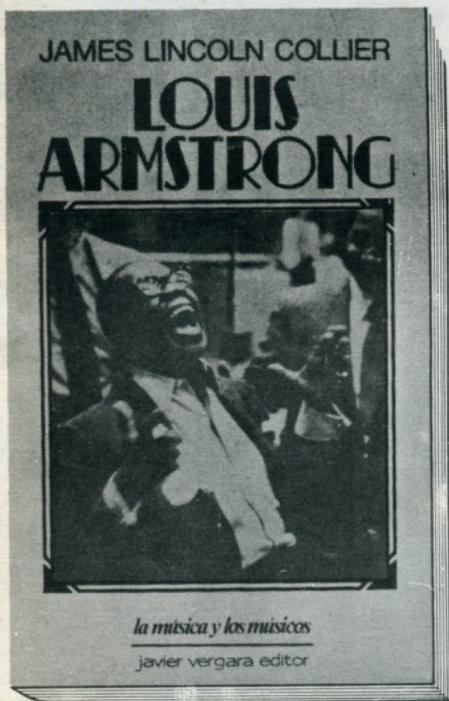
Milt Jackson

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



javier vergara editor

PRESENTA



Louis Armstrong, la figura más importante del jazz de todos los tiempos. . .

La historia del hombre que mayor influencia ha tenido en toda la música popular del siglo XX, incluyendo el rock.

Una biografía única, desde el orfanato en Nueva Orleans hasta la cumbre del estrellato en Hollywood: el triunfo de un hombre negro en un mundo blanco.

Abundantes fotografías.

colección
LA MUSICA Y LOS MUSICOS

EN VENTA EN TODAS LAS LIBRERIAS



¡ LOS PREFERIDOS !
SINTETIZADORES DIGITALES
DE ALGORITMO PROGRAMABLES

YAMAHA

DX7

DX-21, DX-27 y DX-100
COMPATIBLES MIDI



COMPUTADORAS
MUSICALES YAMAHA

CX-5 M, CX-5 M/II,
con los mejores "cartridges"
existentes en el mundo musical

TECLADOS MASTER MIDI: KX-88 y KX-5 • GENERADORES DE TONO FM:
TX-7, TX-816, TX-216 y TF-1 • BATERIAS ELECTRONICAS PROGRAMABLES
DIGITALES: RX-21, RX-15, RX-11 • SECUENCIADORES DIGITALES
PROGRAMABLES: QX-1, QX-7.

ENTREGA INMEDIATA
en 6, 12 y 18 cuotas
mensuales



PROMUSICA

El fabuloso mundo de la música
Florida 638 - Buenos Aires

Guía de **JAZZ**

Mayo
Junio
'87

Contenido

- 4 Intro
- 7 Blues de ojos azules (2da. parte)
- 11 Association for the Advancement of Creative Musicians
- 16 Oscar Peterson: entre la inspiración y el efectismo
- 20 Espontáneo y musical
- 24 Cuando los mendocinos vienen marchando
- 28 Enseñanza: La Batería
- 30 Significado y conceptos del jazz de acuerdo a la opinión de un músico de jazz (última parte)
- 32 Así nació. . .
- 34 Academia de Música Ricardo Pellican
- 37 Stop Time
- 40 Reencuentro con Hugo Melgarejo
- 42 Armonías del Jazz
- 44 Ecos
- 46 Jazz en video
- 47 Discos
- 58 Libros
- 62 Cuidado y mantenimiento de instrumentos

Tapa: Milt Jackson (vibrafonista del Modern Jazz Quartet, que nos ha vistado recientemente).

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 11
Mayo-Junio '87
Aparición bimestral

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

11

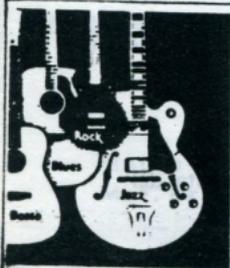
Registro de la Propiedad
Intelectual Nº 296609

Introducción a la armonía de jazz y la improvisación

Por **RICARDO PELLICAN**

*Curso complementario
para guitarras*

Las clases comenzarán
el jueves 7 de mayo a las 20 hs.
Cierre de inscripción
el miércoles 6 de mayo
Se otorgan certificados (90% de asistencia)
Vacantes limitadas.



- GUITARRA
- VIOLIN
- PIANO
- BAJO ELECTRICO
- CLARINETE
- SAXOFON
- BATERIA
- TECNICA VOCAL
- JAZZ VOCAL
- GUITARRA Y/O PIANO COMPLEMENTARIOS
- Teoría de la Música
- Salto metódico y rítmico
- Audiolopercaptiva
- Armonía
- Arreglos / composición
- Análisis
- Práctica grupal / combos
- Concursos didácticos

SEMINARIOS/CLINICAS
Seminarios y clínicas dictadas por músicos y pedagogos invitados de prestigio reconocido internacionalmente. Estos cursos están pensados para ensanchar el campo y el entendimiento de la música, su evolución y tendencias.



Academia de música
RICARDO PELLICAN

**SOLICITE NUESTRO PROGRAMA
DE ACTIVIDADES PARA 1987**

Av. J.B. ALBERDI 1406 (Esquina Puán)
1406 Capital - Tel. 431-2471 de 15 a 21 hs

Intro

Comenzamos este número 11 de Guía de Jazz con la segunda parte del artículo de Paul Oliver, famoso investigador inglés, **Blues de ojos azules**. Seguimos con un ensayo dedicado a la **A.A.C.M.** (Association for the Advancement of Creative Musicians), hecho con un sentido crítico y objetivo. Pasamos luego a **Oscar Peterson**, uno de los excelentes pianistas del mundo del jazz, pero prestemos atención a las reflexiones ante las que nos enfrenta la nota. . . **Espontáneo y musical**, sí, así como lo leen, es una sección que inauguramos

a cargo de Carlos Ugartamendía. Una reseña histórica (y creemos importante) de la **New Orleans Jazz Band** de Mendoza precede a otra nueva **clase de batería**, donde hay aspectos interesantes para aprender, en lo que respecta a "platillos". La tercera y última parte de **Significado y conceptos del Jazz** nos permite llegar a la mitad de la revista en que descubrimos el enigma de la composición de Budd Johnson: "**XYZ**". Más que una visita, un relevamiento de principios y objetivos nos comenta **Ricardo Pellican** acerca de su nueva

academia.

Es necesario luego hacer un **Stop Time** para proseguir con más técnica: **Armonías del Jazz**. En **Ecos** contamos con críticas de eventos no ocurridos justamente en la ciudad de Buenos Aires, en cuanto a esta última, podemos decir que es en estos días, escenario de grandes personalidades del jazz internacional. Seguimos con otro **video de jazz**; la sección **Discos**, que incluye la enumeración de los mejores LPs aparecidos durante los primeros meses del año en EE.UU.; **Libros**. . . y cerrando la edición, unos **prácticos consejos de la Casa Radaelli**. Sin más, hasta la próxima!

PARA SUSCRIBIRSE (entre el 1/5 y el 30/6/87):

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\$ 10.-

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

El agujerito S.R.L.

JAZZ

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

ROCK

y
nuestro stock de LP's y cassettes
importados
en oferta
a **▲ 15**

MAIPU 971 LOCAL 10
M. T. DE ALVEAR 777



Instituto Goethe Buenos Aires



INTRODUCCION A LA MUSICA CONTEMPORANEA

Curso para público en general.

Coordinación:

GERARDO GANDINI

En julio participará

ARIBERT REIMANN

Sábados de 10.00 a 12,30 hs., a partir de mayo.

Inscripción abierta en INSTITUTO GOETHE.

Corrientes 319

Tel. 311-8964/68

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**

BLUES DE OJOS AZULES:

EL IMPACTO DEL "BLUES" EN LA
CULTURA POPULAR EUROPEA

(2da. parte)

PAUL OLIVER

Sus públicos estaban decididos a que se siguiera ejecutando, no solamente el verdadero antiguo blues lento, sino también las auténticas antiguas baladas y canciones folklóricas. También hicieron música del ambiente rural negro. En el libro de Big Bill aparece William Mitchell, en una fotografía con su bajo hecho de una tina de lavar, y también estaba Washboard Sam llevando el ritmo con una vieja tabla de lavadero. Y aparecieron los garrafones, las tablas de lavar, las tubas, las armónicas y los peines envueltos en papel de seda. Un compás de tres cuerdas en la guitarra era todo lo que se necesitaba para acompañar Worried Man Blues o See See Rider. Pero nadie esperaba el extraordinario éxito de Lonnie Donegan con su Rock Island Line. La voz era una mezcla de cockney y del sur de Estados Unidos, la canción se debía a Leadbelly; el nombre del cantante era copiado del de Lonnie Johnson. Pero el ejecutante de bajo de la Chris Barber's Jazz Band hizo una grabación de skiffle que durante varias semanas estuvo en el número cinco de la escala de la popularidad en los Estados Unidos, y que finalmente recibió el homenaje de la imitación de Stan Freeberg.

El skiffle, música casera, basada en el jazz y ejecutada con instrumentos improvisados, no fue la primera forma de blues popularizada en Europa. A principios de la guerra, la "locura"

por el boogie-woogie avivó los clubes de ritmo. El boogie-woogie era un vigoroso estilo pianístico en el cual, con la mano izquierda, se tocaba ritmos de ocho tiempos por compás, en tanto que con la derecha se ejecutaban pasajes en ostinato. Tenía el color de los ritmos ferrocarrileros, y había permanecido oculto en Chicago y Detroit durante un decenio antes de que el descubrimiento de Meade Lux Lewis popularizara Honky Tonk Train Blues, y de que Tommy Dorsey presentara versiones orquestales de Pine Top's Boogie-woogie. Pero el boogie se dejó llevar por la ola del swing, y ésta lo "comercializó". El skiffle era diferente. Era algo natural, auténtico. Y aunque provocó las habituales protestas contra cualquier música joven popular, se le reconoció como tal. Las Chilhurst Caves se mecieron al compás de veintenas de grupos de skiffle. Organizaciones juveniles y parroquiales tocaban skiffle y el Ejército de Salvación lo usó para pedir donativos en las calles.

Si Leadbelly fue uno de los héroes del skiffle, Woody Guthrie fue el otro. Era una mezcla de música folklórica negra y blanca de los Estados Unidos. Alan Lomax encabezó un grupo en Inglaterra; también lo hizo Peggy Seeger, hija del folklorista Charles Seeger. Su sirvienta de Washington, Elizabeth Cotten, de raza negra, fue la fuente de uno de los himnos del skiffle: Freight Train, y aun

llegó a cobrar derechos de autor por ello. Peggy se casó con Ewan MacColl, uno de los promotores del revival de la canción folklórica británica, que también era un hijo del skiffle. A través del skiffle los jóvenes ingleses descubrieron su propia tradición e influyeron en la política de la English Folk Dance and Song Society. En cierto sentido, el énfasis folklórico del skiffle fue un contrapeso para el rock 'n' roll que también era algo híbrido. Hound Dog, de Elvis Presley, alcanzó la fama al mismo tiempo que Rock Island Line, de Donegan, y los cantantes de rock vestidos con chamarras negras, y sus imitadores ingleses, parecían explotar al mismo tiempo el blues y la música folklórica blanca con un crudo primitivismo. La autora de Hound Dog fue la cantante de jazz Big Mama Thornton, pero no cobró derechos de autor. Tampoco pudo hacerlo Big Boy Crudup el cantante de blues de Mississippi, cuya canción That's All Right Mama fue el primer éxito de Presley. Para los entusiastas del blues, tanto el skiffle como el rock echaron al blues por la ventana.

En el Good Earth Club, en Gerrard Street, Londres, y después en Roundhouse en Wardour Street, Alexis Korner y Cyril Davis tuvieron un Barrelhouse and Blues Club, dedicado al blues, sin adulteración. Davis encajaba en la imagen del cantante de blues: serio y taciturno. Era un devoto de las grabaciones de Leadbelly, a quien imitaba de modo aceptable hasta que el exceso de bebida y de trabajo, contra las órdenes del médico, le acarrearón la muerte prematura. Eran poco comunes sus orígenes, de clase trabajadora; la norma eran los antecedentes de clase media, como los de su socio Korner. Después, Alexis Korner, quien nunca comprometió su posición, presentó con éxito a muchos jóvenes aspirantes a cantar el blues.

Big Bill Broonzy murió en 1958, pero entonces ya existían suficientes grabaciones de blues para demostrar que todavía no moría la tradición. Brownie McChee y Sonny Terry, que tocaban respectivamente la guitarra y la armónica, llegaron aquel año y fueron muy bien recibidos; tocaron blues rural según la

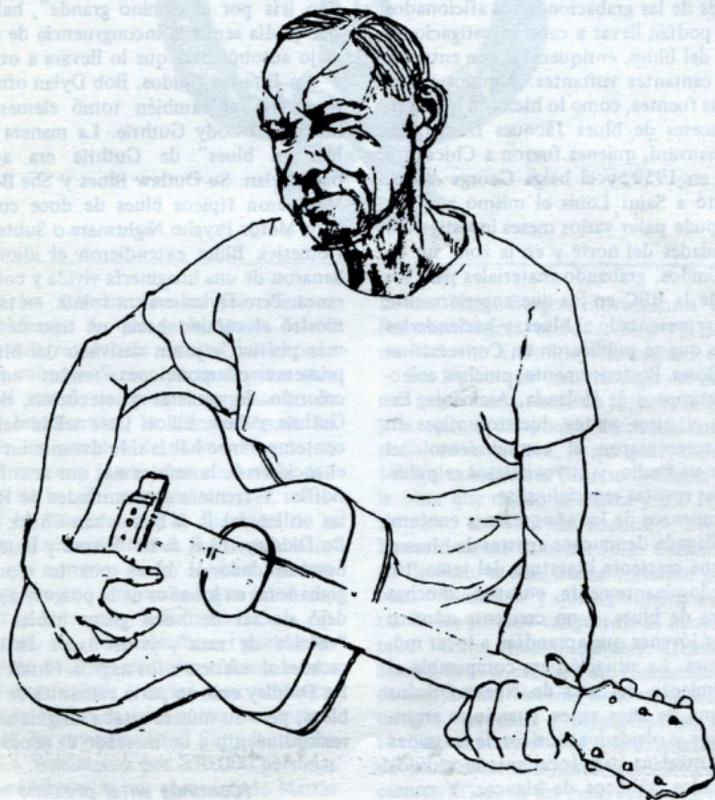
tradicción de Carolina. También vino Muddy Waters. Originalmente, él vivió en Mississippi, pero durante los diez años últimos lo había hecho en Chicago. Cuando se presentó en el Leeds Folk Festival tocó la guitarra eléctrica, ante los gritos de desengaño del público. El siguiente año tuvo la precaución de llevar una guitarra acústica, y también se desconcertó el público. Para entonces ya se habían acostumbrado a los instrumentos con amplificador que fueran característica de las bandas de blues de Chicago desde los cuarentas. Al cabo de pocos años, en casi todos los países de Europa se había escuchado a un grupo de cantantes de blues y ya sabían qué esperar de ellos.

El crédito para los visitantes, a fines de los cincuentas, pertenece en gran medida a Chris Barber, director de una banda de jazz pero también un entusiasta del blues, quien llevó a muchos de ellos a Inglaterra para actuar durante los intermedios de sus conciertos. Pero en Alemania Horst Lippmann y Fritz Rau organizaron un festival de blues folklórico negro-norteamericano en 1962, en el cual presentaron a un "paquete" de cantantes y músicos de blues que representaban tradiciones rurales y urbanas, y que actuaron en los escenarios de Alemania, Francia, Suiza, Dinamarca, Holanda e Inglaterra. Pronto hubo cantantes de blues haciendo giras por España y Escandinavia, Italia e Irlanda, y algunos de ellos se quedaron definitivamente. Memphis Slim, quien fuera pianista de Broony, se casó con una chica francesa, compró una casa cerca de París y actuó como mentor de los recién llegados de Estados Unidos. Champion Jack Dupree se estableció primero en Suiza, después se casó con una muchacha inglesa, y se fue a residir a Halifax. Muchos cantantes de blues encontraron a Europa satisfactoria; allí había menos prejuicios, se les respetaba, y no tenían mucha competencia en su campo de acción. Pero algunos de ellos no pudieron acomodarse: Eddie Boyd eligió Suecia después de Francia, en tanto que el inquieto pianista Curtis Jones fracasó en España y murió en la miseria en Marruecos.

Generalmente, los artistas de blues visitan-

tes actuaban ante grandes públicos y disfrutaban de recibimientos entusiastas. Les hacían grabaciones en empresas como Storyville, en Dinamarca, y Blue Horizon, en Inglaterra con el debido respeto para su talento, y sin presiones para hacer discos comerciales. Algunos de estos artistas, como Little Walter o Sonny Boy Williamson, ambos ejecutantes de armónica, requerían grupos de acompañantes y recibieron una agradable sorpresa cuando encontraron grupos de jóvenes franceses, alemanes e ingleses, que conocían de memoria sus grabaciones y podían darles el acompañamiento necesario. Indudablemente, la experiencia de escuchar en persona a los cantantes

de blues tuvo un profundo efecto en el desarrollo del gusto, oído y capacidad para el blues, además de preparar el camino para la disponibilidad de información sobre el tema. En 1959-60 The Country Blues de Samuel B. Charters y mi Blues Fell This Morning; The Meaning of the Blues fueron los primeros libros publicados en Europa donde se hablaba del blues fuera del contexto del jazz. Otros seguirían, aumentados por un gran número de revistas especializadas en blues. La primera de éstas fue belga: R and B Panorama de Serge Tonneau, que probablemente fue la primera revista de blues que haya aparecido en cualquier lugar. En Inglaterra Blues Unlimited,



SCRAPPER BLACKWELL

publicada por Simon Napier y Mike Leadbiter, empezó a aparecer mensualmente en 1963, y todavía sigue publicándose. Jefferson, en Suecia, Blues Notes, en Austria, y Blues World, en Inglaterra, se cuentan entre las otras publicaciones periódicas que aparecieron en el decenio de 1960. La discografía, la relación de todas las grabaciones dentro de un estilo determinado, fue iniciada en Francia en los treinta por el crítico de jazz Charles Delauney. La empresa, que siempre fue abrumadora, tuvo nuevas normas de precisión y presentación al publicarse Blues and Gospel Records, 1892-1942, de Robert M.W. Dixon y John Godrich.

A través de las grabaciones, los aficionados europeos podían llevar a cabo investigaciones originales del blues, enriquecidas con entrevistas a los cantantes visitantes. Algunos preferían ir a las fuentes, como lo hicieron los escritores franceses de blues Jacques Demétre y Marcel Chauvard, quienes fueron a Chicago y a Detroit en 1959, y el belga George Adins, quien visitó a Saint Louis el mismo año. En 1960 yo pude pasar varios meses investigando en las ciudades del norte y en la zona sur de Estados Unidos, grabando materiales para los archivos de la BBC en los que anteriormente no estaba representado el blues; y haciendo las entrevistas que se publicaron en *Conversation with the Blues*. Posteriormente, muchos coleccionistas europeos de Holanda, Alemania, Escandinavia y otras partes, hicieron viajes en los que acrecentaron el conocimiento del blues y de su medio, y cuyos relatos se publicaron en las revistas especializadas.

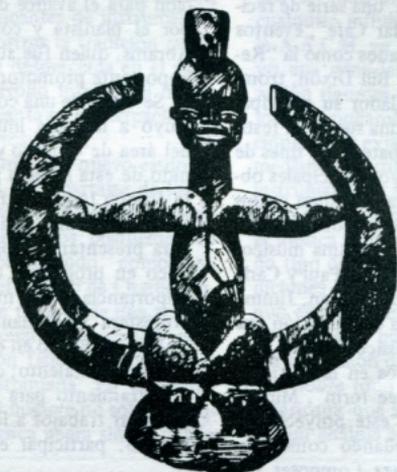
Los comienzos de los años sesenta contemplaron la llegada de muchos artistas de blues a Europa; una creciente literatura del tema, todavía predominantemente europea, muchas grabaciones de blues, y un creciente número de músicos jóvenes que aprendían a tocar música de blues. La situación era comparable al redescubrimiento del jazz de Nueva Orleans una veintena de años antes, cuando se arrancaba a viejos y olvidados músicos de las minas de sal de Louisiana para tocar ante incrédulos y embelesados públicos de blancos. Y cons-

cientes de que la investigación del blues había llegado tarde a la escena, los sabuesos del blues buscaron a los veteranos como Sleepy John Estes, Big Joe Williams, o los más jóvenes artistas, como Lightnin' Hopkins, quienes realizaron giras por Europa. Estes cantaba acerca de cuando estuvo a punto de ahogarse, cerca de Brownsville; Williams, sobre el presidente Roosevelt; Hopkins, de la granja de Tom Moore en Navasota, Texas. Era algo fascinantemente remoto, pero también lejos de ser importante para las vidas de los jóvenes de raza blanca en Birmingham o Bruselas que trataban de cantar blues. Por cada rasgueador de guitarra que declaraba en jerga gutural que "no iría por el camino grande", había otro que podía sentir la incongruencia de parar un viejo autobús para que lo llevara a otro lugar.

En Estados Unidos, Bob Dylan ofreció una respuesta: él también tomó elementos del blues de Woody Guthrie. La manera de "hablar en blues" de Guthrie era adecuada para Dylan. Su *Outlaw Blues* y *She Belong to Me* fueron típicos blues de doce compases, pero *Motor Psycho Nightmare* o *Subterranean Homesick Blues* extendieron el idioma y se llenaron de una imaginería vivida y contemporánea. Pero Dylan era un folnik, en tanto que mostró el camino hacia un tipo de canción más poético y joven derivado del blues. Sus primeras composiciones tenían un fuerte colorido de carácter y ejecución, debido a Guthrie y Jack Elliot. Otra salida del dilema contemporáneo había sido durante un decenio el rock'n'roll, la música a la que se enfrentó el skiffle. Y frente a los cantantes de R'n'R en las orillas del R & B, estaban Chuck Berry y Bo Diddley. El R & B - Ritmo y Blues - es el nombre dado al blues por las compañías grabadoras en los años de la posguerra, cuando dejó de ser de buen gusto hablar de una "música de raza", y de hacer distinciones raciales al referirse a los negros. Chuck Berry y Bo Diddley eran en parte cantantes de ritmo y blues, pero su música estaba dirigida si ningún remordimiento a un mercado de adolescentes.

(Continúa en el próximo número)

AACM



Todos los críticos sociales coinciden en aceptar el hecho de que en la década del 60 comenzó una revolución cultural, un choque entre dos culturas. Sería a partir de estos años en que el mundo asistiría al surgimiento de revueltas estudiantiles; la acentuación de las luchas de los pueblos del Tercer Mundo; la irrupción con una fuerza, hasta entonces desconocida, de la cultura juvenil a través, sobre todo, de la música rock; la aparición de la Nueva Izquierda americana o corriente contracultural con nombres como Herbert Marcuse y Norman Brown con sus trabajos sobre dialéctica de la liberación; la influencia de la cultura oriental; etc. Naturalmente el pueblo negro no pudo dejar de sentir los efectos de este contexto en su existir, y es así como se produjeron los estallidos raciales como los motines en Harlem, las revueltas en el Sur y la marcha realizada a Washington por 250.000 personas de color encabezadas por el reverendo Martin

Luther King. Surgen movimientos como los Panteras Negras, el Poder Negro y líderes como Malcolm X, Stokley Carmichael, etc.

Era lógico que este resurgir del nacionalismo negro haría sentir su influencia en el arte y la cultura del pueblo afroamericano, en especial en su música. Es así que, justamente en 1960 el saxofonista Ornette Coleman dio a luz la obra que marcó la tónica y dio su nombre al nuevo movimiento musical: "Free Jazz". Posteriormente también John Coltrane se lanzó de lleno a esta nueva vertiente con su álbum "Ascensión", que aglutinaba a la mayoría de los jóvenes vanguardistas neoyorquinos tales como Pharaoh Sanders, Archie Scheep, Marion Brown, etc. Se trató fundamentalmente de una música visceral, furiosa, asumida como un grito de rabia y desesperación, adoptada así como ruptura con lo que se venía realizando en décadas anteriores, pero retomando las características de las viejas raíces, revalorizan-



ANTHONY BRAXTON

cuentro y referencia, se produjo lo que posteriormente se llamaría a conocer como tercer corriente de vanguardia del jazz. El 9 de mayo de 1965 fue fundada la Association for the Advancement of Creative Musicians (Asociación para el Avance de los Músicos Creativos), por el pianista y compositor Muhai Richard Abrams, quien fue su primer presidente y más importante promotor.

Se trató de una cooperativa musical que incluyó a los más importantes improvisadores del área de Chicago y cuyo programa fue definido de esta manera por el multi-instrumentista Joseph Jarman: "Educar a los músicos jóvenes y crear una música de alto nivel artístico, para presentar a unos y a otra ante el gran público en programas destinados a potenciar la importancia de la música creativa; crear una atmósfera estimulante que favorezca en un trabajo realizado en equipo la expresión de los músicos de talento; organizar un programa de adiestramiento para los músicos más jóvenes; procurar trabajos a los músicos que merezcan tenerlo; participar en organizaciones benefi-

do las primitivas formas donde lo africano es una actitud frente a la evolución y/o utilización de la música afroamericana.

En este marco se produjo en los primeros días de 1964 en Nueva York, una serie de recitales efectuados en el "Cellar Cafe", eventos que pasarían a ser denominados como la "Revolución de Octubre". Fue Bill Dixon, trom-

petista, compositor y arreglador su principal organizador quien propuso una suerte de festival con la realización de debates a los fines de formar una cooperativa, cuyos principales objetivos eran luchar contra la dictadura de los directores de clubs, compañía de discos, críticos.

Formaron parte de la misma músicos como Cecil Taylor, John Tchicai, Paul y Carla Bley, Mike Mantler, Giuseppe Logan, Jimmy Giuffrè, etc. Se trató de una organización que agrupó no solamente a músicos negros sino también a blancos enrolados en la corriente que se conociera como "free form".

Minada por querellas internas tuvo este proyecto un corto tiempo de vida, quedando como desprendimiento de ella la Jazz Composer Orchestra liderada por los músicos blancos Mike Mantler y Carla Bley y que incorpora en su seno a gente como Charlie Haden, Andrew Cyrille, Don Cherry, Roswell Rudd y hasta nuestro Leandro Gato Barbieri. Esta agrupación no se limitó a una toma de posición ideológica relacionada al pueblo negro sino que levantó banderas de los pueblos del Tercer Mundo, im-

buyéndose no sólo de causas político-económicas de oposición al imperialismo sino también de su música. El ejemplo más elocuente en este sentido quizás sea, y aún lo es, la Liberation Music Orchestra dirigida por el contrabajista blanco Charlie Haden, en cuya obra se rescata fragmentos musicales de canciones de la guerra civil española, homenaje postumo a Ernesto Che Guevara ("Song for Che") y, más recientemente, temas de El Salvador, Nicaragua con canciones del repertorio político sudamericano.

Frente a este panorama neoyorquino, en Chicago, ciudad fundamental en la historia del jazz y el blues por haber sido un punto de en-

cas; definir los criterios morales de los músicos y revalorizar la imagen pública del músico creador; favorecer el establecimiento de relaciones equitativas y respetuosas entre los músicos creadores; asimismo con los responsables del comercio musical (agentes, empresarios, sellos grabadores, fabricantes de instrumentos musicales, etc.); revalorizar la tradición cultural de los músicos tan despreciada en el pasado; favorecer el desarrollo intelectual de los artistas creadores mediante su participación en espectáculos y conciertos; etc.”.

Con la A.A.C.M. surgió un nuevo estilo de improvisación, el cual, sin apartarse de los lineamientos coltranianos, establecen una nueva modalidad a partir de los postulados de Ornette Coleman, continuando, como una suerte de extensión del Be-bop de Charlie Parker. Aquí de lo que se trata es de una actitud extremadamente racional, provocando raramente una combustión física, tan propia de la modalidad post-coltrania. En la formación de sus músicos se incluye no sólo la frondosa historia de la música negra sino también

las experiencias cultas europeas (Schöenberg, Stockhausen, Webern, Penderecki, etc.) como asimismo la incorporación de otras corrientes culturales como la música india, japonesa, etc.

Mientras que los vanguardistas neoyorquinos se mostraron partidarios al rechazo de cualquier influencia académica occidental, en la A.A.C.M. ya desde el comienzo se le atribuyó una considerable importancia a la organización rigurosa del material musical y se revalorizó ampliamente la escritura y la composición, con la extensión de los colores tímbricos mediante la utilización de una amplia paleta instrumental. La improvisación parece ir hacia una especie de re-lectura de toda la historia de la música improvisada, con la inclusión de todo tipo de variantes provenientes de otras tradiciones musicales, vista como un arco continuo en el que es posible intervenir de nuevo y en cualquier punto que fuere necesario para dar una visión distinta de la que usualmente se dio, sobre todo por parte de la crítica blanca americana que se preocupó siempre por realizar un análisis estrictamente técnico de la mú-



sica negra sin referencias a las motivaciones sociales que la originaron. Se toma así la libertad de manipular cualquier material según sus exigencias y necesidades expresivas, alejándose de los cánones con el que se ha querido siempre catalogar o clasificar cualquier tipo de improvisación a los fines de hacerla más potable a los gustos de un público y crítica blanca. Este estilo no se basa en fórmulas ya comprobadas sino en una aventurada modalidad improvisativa, caracterizada por su racionalidad y control, y así como alguna vez Charles Mingus en términos paradójales se refirió a Omette Coleman diciendo "toca mal de la manera correcta", en esta corriente se podría decir que se trata de la racionalidad del imprevisto o del caos organizado.

Referente al tema instrumental ninguna escuela improvisativa ha ampliado tanto sus atributos; todo músico de Chicago es normalmente un multi-instrumentista y no sólo con un significado puramente técnico. El escenario lleno de instrumentos también incluye otra característica que es la teatralidad y la coreografía en el aspecto de los músicos, así los miembros del Art Ensemble of Chicago aparecen con maquillajes, tatuajes, pinturas y vestimentas, mimando a veces el acto de tocar, leyendo poemas, con actos dadaístas y/o rituales africanos; de esa manera el escenario es el mundo y en él todo es posible hasta la destrucción del tiempo, algo típico de las culturas afro-musulmanas. No se trataría de un revival sino de una constante re-lectura hacia adelante, una re-invencción que inserta en una dimensión actual cualquier posible lenguaje cultural que haya formado parte, ya no sólo de la tradición musical negro-americana sino de la humanidad en general. No hay dicotomía entre pasado y futuro, todo se licua en un presente que incluye los modos más diversos, como lo ejemplifica Anthony Braxton, el más célebre exponente de la A.A.C.M. junto con el Art Ensemble, en sus trabajos que van desde las realizaciones en solitario, pasando por sus colaboraciones con los "radicales europeos" como Derek Bailey y los músicos de la Compañía hasta sus obras ejecutadas por cuatro sinfónicas

dirigidas por él mismo. Sin duda este movimiento improvisativo ha conseguido una claridad que pocas otras experiencias han logrado conseguir, conjugar pasado y presente, mantener viva la tradición entrando de lleno en la posteridad.

Quizás escuchando algunas declaraciones del propio Braxton podamos encontrar la luz al final del túnel: "Soy un improvisador o un compositor? Me veo a mí mismo como una persona creativa; en definitiva lo que surge en las arenas de la improvisación implica una forma de componer, por eso pienso que la composición y la improvisación están mucho más cerca de lo que se cree. Escucho todo lo que caiga en mis manos, desde Cage, Xenakis hasta los jazzistas y en verdad en toda forma musical hay muchas inter-influencias como para que yo desconfie de todas estas maneras y actitudes. Las composiciones para el improvisador contemporáneo tienen que ver primero con la delimitación de un particular fluir creativo y segundo debe definir el verdadero lenguaje que está involucrado. Si echamos una mirada a la música desde Charlie Parker a Albert Ayler nos daremos cuenta de cuánto queda aún por hacer; por eso yo no quiero dedicar mi vida a trabajar en un único tipo de situación, mi interés en ser multi-instrumentista está en relación con el hecho de que como individuo necesito flexibilidad y versatilidad para poder estudiar todas las regiones del sonido".

De acuerdo a estas declaraciones se puede apreciar por qué estos músicos reniegan del rótulo Jazz para denominar su música, optando por definirla como la "Great Black Music". Mas resulta fácil entrever que esta actitud frente al Arte, correlativamente con sus posiciones ideológicas, no tuvo un eco mayor en la sociedad americana, razón por la cual varios miembros de la A.A.C.M. encontraron un campo propicio para sus actuaciones y grabaciones en Europa, fundamentalmente en Francia.

La A.A.C.M. ha favorecido el encuentro y el intercambio de información entre los músicos más avanzados. En 1968 se creó en su se-

no la escuela de free-music, cuyo énfasis está basado en enseñar a mejorar el estilo de improvisación, mostrar las nuevas técnicas de la "Great Black Music" y de enseñar no sólo los estilos de la música clásica. La escuela imparte cursos con carreras de diez semestres de duración con una cuota de 15 dólares y con un plantel de estudiantes entre los cuales los más jóvenes cuentan con 6 años de edad. También se instituyó el otorgamiento para los miembros más destacados de la beca "Charles Clark", contrabajista, miembro fundador de la A.A.C.M. fallecido en 1969 a los 24 años en Chicago de hemorragia cerebral.

Sin duda que el resultado de todo esto es un majestuoso canto a la libertad, plasmado en un lenguaje musical aglutinante de la improvisación jazzística y la técnica de la música europea, con un común denominador: el Hombre como ente generador de la Creación. **Músicos de la A.A.C.M.:** Muhal Richard Abrams, Leo Smith, Gordon Emmanuel, Jody Christian, Anthony Braxton, Charles

Clark, Christopher Gaddy, Art Ensemble of Chicago (Roscoe Mitchell, Joseph Jarman, Lester Bowie, Malachi Favors, Don Moye), Air (Henry Threadgill, Fred Hopkins, Steve McCall), Bill Brinfield, Fred Anderson, Leroy Jenkins, Kalaparusha Maurice McIntyre, Phil Cohran Afro-Art Ensemble, Ethnic Heritage Ensemble de Kahil El-Zabar, Douglas Ewart, Abdul Wadud, Robert Crowder, Leonard Jones, George Lewis, Steve Colson, etc.

Sellos discográficos: Delmarck Records, Nessa Records.

Ediciones nacionales: Anthony Braxton: "Cinco piezas 1975", Arista 8317, 1975.

JAVIER REYNA
Córdoba

Referencias bibliográficas:

Gran Enciclopedia del Jazz - Editorial Sarpe.
Free-Jazz / Black Power - Jean Luc Comolli y Phillipe Carles.
Down Beat - junio 1983.

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

**EL
CENTRO CULTURAL DEL DISCO S.A.**

CASA CENTRAL ALSINA 1729/35. T.E. 46-1065/0064/2506.

25 DE MAYO 152 T.E. 30-7771/6800.

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

SUCURSALES: AV. RIVADAVIA 5283/86, CALLE 48 Nro. 516 LA PLATA

AV. CABILDO 2442 T.E. 783-8974.

AV. RIVADAVIA 11428 T.E. 641-5041



OSCAR PETERSON: entre la inspiración y el efectismo

“De niño practicaba desde las 9 de la mañana hasta el mediodía. Descansaba una hora y almorzaba. Seguía luego hasta las 6 de la tarde. Comía algo y a las siete retomaba mis estudios y ejercicios hasta la noche, hasta que mi madre me sacaba las partituras, cerraba el

piano y me decía que el resto de la familia no podía dormir con tanto barullo”. (Down Beat, 29 de octubre de 1959).

Parece el testimonio de un prodigio de la música clásica: rigor, pasión por el instrumento, concentración. Es, sin embargo, la confesión autobiográfica de Oscar Peterson, consagrado pianista de jazz cuyos admiradores en el mundo se cuentan por miles y miles y cuyos honorarios son los más altos en su especialidad. Cada actuación que Peterson da en las más exquisitas salas de Europa y los Estados Unidos arrasa con los borderaux, a veces con varios meses de anticipación. Desde la muerte de Armstrong, Peterson es la gran superstar del jazz, el más aclamado, votado y comprado de los músicos negros de la actualidad. En la Argentina, sin ir más lejos, su sola mención produce admiración incondicional: locutores, críticos, pianistas y aficionados se deshacen en elogios para con el swing, la destreza y la indudable potencia que destila el jazzman canadiense. Sus grabaciones para el sello Pablo de Norman Granz son, para esos fanáticos, la máxima demostración de las habilidades petersonianas. Antes de ellas, recordemos, estaban los registros alemanes del sello MPS, de Hans Brunner-Schwer. Curiosamente, dos empresas no precisamente gigantes en cuanto a poderío económico y control monopólico de mercado se han hecho presentes en nuestro país. Así, conocemos más de Peterson que de cualquier otro pianista contemporáneo, incluso más que de aquellos que tienen como esponsor a CBS, por ejemplo. Esto es indicativo de la popularidad que tiene Peterson en el mundo del disco, su im-

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

pacto comercial y la alta valoración que de su obra artística hace un considerable sector de la clase media intelectual argentina.

Y a pesar de todo esto, si desmenuzamos la relación de Peterson con la crítica especializada y varios de sus colegas, nos encontramos con un panorama más conflictivo, menos monolítico.

Orígenes y estilo

Peterson nació en Toronto, Canadá, el 15 de agosto de 1925. Tal como él lo cuenta, comenzó a estudiar piano a los 6 años de edad, en forma sistemática y exclusiva. Su entorno fue el de un músico destinado a las grandes salas de concierto. Sin embargo, optó por el jazz, música nacida al lado de los prostíbulos y tabernas de mala muerte, donde el arte pianístico se alejó bastante de Europa. Esta es, entonces, la primera singularidad del caso Peterson: sus orígenes son casi periféricos al jazz, lo cual seguramente llevó a decir, de modo irónico; a Miles Davies, que se nota en los blues que ejecuta el pianista más el conservatorio que el auténtico feeling de los jazzmen. Peterson absorbió el arte de los grandes improvisadores llevándolos a ver a los conciertos y, sobre todo, comprando sus discos en su Toronto natal: Nat Cole, Art Tatum, Fats Waller y algo de Bud Powell también. Su primer disco, grabado para la RCA canadiense, fue una insulsa y prolíja versión de "I got rythm" de Gershwin. De su casa a la sala de grabación, Peterson casi no transitó por los ambientes tan "underground" del jazz de los cuarenta. Luego sí vinieron las jam-sessions, las giras con los JATP de Norman Granz a partir de 1949 y la fluida relación con

los grandes solistas del jazz. Su pasado sin embargo, quedó fijado más en la rigidez del metrónomo —si bien tiene indudable swing— que en el aliento desbocado y enrarecido de los bares de Chicago, San Francisco o Harlem.

A lo largo de los años cincuenta, Peterson ascendió a la categoría de gran maestro del piano, tanto para públicos como para críticos y músicos. Por entonces, nadie dudaba de su contacto esencial con el mejor jazz. Su experiencia grupal, que había nacido en 1944 con la banda de Johnny Holmes, se fortaleció notablemente cuando dio con el trío justo: Ray Brown en contrabajo y Ed Thigpen en batería. Granz puso al pianista en grupos informales integrados por Hawkins, Eldridge (son célebres los dúos con este último), Young y otros improvisadores de primerísimo nivel. El trío de Peterson era una combinación muy acertada y efectiva de swing y bebop. Típico músico mainstream Oscar había heredado el fraseo liviano y lacerante de Nat Cole para los tiempos rápidos y la maestría rapsódica de Tatum para las baladas y tiempos lentos. Armónicamente, su música jamás se alzaba contra las normas de la tonalidad, las secciones cordales eran fielmente respetadas y todo en Peterson era amable y contagioso, una especie de romanticismo a la siglo XX, con el piano ejecutado "pianísticamente", según un tratamiento más bien clásico.

El grado de integración logrado por aquellos primeros tríos fue realmente notable. La influencia pronto se hizo evidente en varios tríos surgidos a fines de los cincuenta y comienzos de la década siguiente. El auge de Peterson, por entonces, resumía, sin crisis, dos cualidades definitorias: impacto popu-

lar y calidad jazzística.

Cronología de las críticas

A mediados de los cincuenta, el compositor y crítico francés **André Hodeir**, especie de niño terrible del jazz, publicó en la revista **Jazz-Hot**, un artículo explosivo contra Art Tatum en el cual ponía en tela de juicio la genialidad del pianista, según una rigurosa exégesis del término "genio". Esa nota, que tuvo réplicas inteligentes, fue una sana provocación contra el establishment jazzístico. Más allá de lo certero o no de las objeciones levantadas por Hodeir, el artículo venía a significar que en arte no existen verdades absolutas. Casi una década después, algo similar sucedió en torno a Peterson. Escritores de buen prestigio, como el italiano **Arrigo Polillo** y el norteamericano **Martin Williams**, osaron hablar no muy bien del intocable canadiense. **Williams**, incluso, fue al fondo del problema y se tomó el trabajo de computar la frecuencia con la que Peterson empleaba, en un mismo set, ciertas figuraciones y riffs que destruían la unidad estética de la interpretación. En clara respuesta a esto, el compositor **John Mehegan**, en la desaparecida revista **Jazz** de Nueva York, reivindicó en Peterson el espíritu romántico por excelencia, seguro de su yo creador y capaz de desplegar todo el arsenal técnico tras el objetivo de la expresividad y el sentimiento comunicado. Según **Mehegan**, Peterson pagaba el precio de no coquetear con las vanguardias.

Desde fines de los sesenta, cuando las críticas llegaron a su cénit, hasta la actualidad, se viene dando una situación

común en otros géneros musicales: los gustos del público van por un lado y los análisis y valoraciones que se hacen desde la historia del jazz y su actualidad van por otro. Si a **Cecil Taylor** se lo considera legítimamente la máxima expresión de una jazz nada dócil a los condicionamientos de la industria cultural, a Peterson se lo escucha abundantemente en todo el mundo.

"Ni calvo ni dos pelucas"

Este dicho, alguna vez oído en boca del escritor Isidoro Bleisten, viene a cuentas del caso Peterson. Sus dúos con Joe Pass, sus desafíos contrapuntísticos con el inconmensurable Pedersen, alguna que otra sesión "en la cumbre" (con Ella, Dizzy, etc.) y las performances grabadas en vivo en festivales muy famosos contienen lo bueno y lo malo del pianista. Allí están la técnica deslumbrante, la seguridad, esa articulación clara y expresiva y los fognazos de gran melodismo, como los que despliega en "Cubana Chant" de Ray Bryant (Montreux, 1975). Pero también allí, en su contrato con el efectismo, Peterson cumple la cuota de show como nunca antes lo había hecho. Y no es el show al estilo vivificante de Hampton o el mejor Buddy Rich: es, lamentablemente, el show infiltrado en la música misma, haciéndola macrocefálica y desproporcionada. Basta con escuchar esas maratónicas corridas, plagadas de citas conocidas, y las duplicaciones de tempo que practica con Joe Pass —su alter ego guitarrístico—. O esas predecibles irrupciones del stride-piano con las que parece suplantar la falta de matices dinámicos y ese desbocamiento que barre con todo jue-

go de tensiones.

¿Es tan importante asentar un juicio total y de clausura sobre el arte de Oscar Peterson? Por supuesto que no. Hombre al fin, inmerso en claridad y contradicción, el músico oscila entre esa presencia arrasadora del gran pianista-espectáculo, que parece confirmarse a sí mismo los sortilegios que sólo el maneja, y el artista de intuiciones profundas y sinceramientos psicológicos. Pero quizá sea necesario replantear, objetivamente, el lugar que Peterson ocupa en la historia del piano-jazz. Es probable que el saldo sea positivo, o altamente positivo. ¿Quién puede negar la entrega y pasión petersonianas? Pero el jazz tiene otras voces: menos potentes, más introspectivas, pero también atractivas en sus propuestas y en esa fascinante desprolijidad que ha caracteriza-

do los mejores momentos de la historia de esta música.

SERGIO A. PUJOL
La Plata, abril 1987

Guía de JAZZ

**CONTRIBUYA
CON UNA ADHESION**

CONSULTE AL 631-8540

ADHESION

ORGANIZACION JUAN C. REMONDA

**Entidad fundada para promover la música,
la plástica y las ciencias**

**Casilla de Correo 731
5000 - Córdoba**

espontáneo y musical

PANORAMA INTERNACIONAL

Muchas de las recientes noticias sobre Jazz no provienen precisamente de los estudios de grabación o los clubes nocturnos, sino de las oficinas de los principales sellos grabadores.

Para empezar con uno: POLYGRAM anuncia alguna de sus importantes decisiones. La primera de ellas: reactivar el sello VERVE y presentar nuevas producciones, sobre todo, en lo referente a vocalistas.

Otro anuncio de POLYGRAM: pretende dar mayor impulso a la edición de Compactos Digitales con el ya conocido atractivo de agregar a las tomas del disco original, bandas extras alternativas de las mismas sesiones de grabación.

La "resurrección" VERVE se lanzará con una serie de grabaciones realizadas en vivo en el VINE STREET BAR GRILL de Los Angeles, California, por : Nina Simone, Marlena Shaw y Astrud Gilberto (en una especie de reaparición para las tres cantantes en el mundo del disco).

Este mes podremos apreciar la continuación o segunda parte del disco BRASILIAN WAVE con LA BAR-

CA DE LOS AMANTES, registros extraídos de los conciertos realizados en San Pablo, Brasil, por Milton Nascimento y Wayne Shorter. Milton también aparece en GISELLE, el disco del pianista Wagner Tisso, su acompañante de siempre, quien también participa de su L.P. UATKI, un álbum de carácter instrumental.

SENSACIONAL PRESENTACION VERVE para este mes de mayo: el debut de CHARLIE HADEN QUARTET WEST con Ernie Watts, el pianista Allan Broadbent y Billy Higgins (batería).

Otro esfuerzo para los próximos meses: el lanzamiento de las series POLYGRAM: WALKMAN JAZZ, estas series están compuestas por cassettes de alta calidad de sonido que contienen bandas tomadas de discos de los sellos VERVE, MPS y POLYDOR de artistas como Stan Getz, Sarah Vaughan, Erroll Garner, Oscar Peterson, Chuck Mangione, Ella Fitzgerald, entre otros. Se anuncia también (en el mismo sistema), una ANTOLOGIA DEL DIXIELAND, con la promesa de incluir en cada cassette (con claridad), profusos datos sobre la integración de los grupos y orquestas e información discográfica adicional

(generalmente ausente en ediciones de este sistema). La serie llegará a editar 50 títulos para fines de 1987.

El empresario Norman Granz acaba de vender el sello PABLO a FANTASY Inc., sello éste al que continuará atendiendo, como manager, la dirección de algunos artistas, organizando conciertos y editando algunos (no muchos) discos. FANTASY tiene planeados alrededor de 15 títulos nuevos en LP para este año. Al mismo tiempo se propone dar impulso el año próximo a su línea Compacto Digital.

La cantante Chriss Connors presenta su nuevo disco en el sello CONTEMPORARY. El arreglador de este álbum es Richard Rodney Bennett y sus acompañantes: Mike Abene, Claudio Roditti, Paquito D'Rivera, Rufus Reid y Akira Tana.

Como consecuencia del Oscar otorgado a la banda de sonido de ROUND MIDNIGHT... MILESTONE RECORDS editará un disco con el clásico de Monk interpretado por Thelonius y otros artistas (a saber): la versión 1956 de Miles Davies y John Coltrane. El álbum también incluye otras versiones del tema a cargo de Bill Evans, Stan Getz, Wes Montgomery,

Art Pepper y el cuarteto de Ron Carter. La idea es buena pero de ninguna manera original. En la década del 60, el sello RIVERSIDE de Bill Grauer, editó un LP cuyo título fue ROUND MIDNIGHT - OUSTANDING VERSIONS OF THELONIUS MONK GREAT CLASIC. Las versiones antológicas del tema en esa ocasión estuvieron a cargo de Milt Jackson con Big Band, arreglos y conducción - Tad Dameron - Wess Montgomery Trio - Barry Harris Trio - Sam Jones Quintet con Joe Zawinul al piano - Johnny Griffin Quartet - George Russell Sextet con Eric Dolphy y Don Ellis y la versión del tema que incluye a Thelonius Monk - Gerry Mulligan - Wilbur Ware (bajo) y Shadow Wilson (batería). ¡¡NADA MENOS!! MORALEJA. . . NO HAY MUCHO NUEVO BAJO EL SOL.

El trombonista Bob Brookmeyer hace su debut en el sello CONCORD con OSLO, un LP grabado en California, presentando al pianista Allan Broadbent.

Scott Hamilton y Dave McKenna en Holanda, gira y discos. . . títulos: THE RIGHT TIME con el quinteto que lidera Hamilton, John Bunch (piano) y Criss Flory. Un título más para Mc Kenna en piano solo: MY FRIEND THE PIANO.

La banda de sonido de la película de Woody Allen RADIO DAYS acaba de ser editada en NOVUS RECORDS. En ella aparecen

inusuales versiones por las bandas de Duke Ellington, Benny Goodman, Glenn Miller y Artie Shaw entre otras. Otra edición NOVUS, un disco del pianista Hilton Ruiz (tocó con Eddie Gomez y Joe Chambers en el cuarteto de Jorge Anders, ¿recuerda?). Ahora este título a su nombre SOMETHING GRAND PLAYERS. El personal incluye a Sam Rivers, Steve Turre, Alex Blake y Daniel Ponce.

BLUE BIRD RECORDS anuncia que en el futuro todas sus ediciones serán exclusivamente realizadas en el sistema COMPACTO DIGITAL. Mientras tanto, edita en LP y cassettes: POPS, una colección de grabaciones de Louis Armstrong junto a otros inmortales del jazz como Kid Ory, Jack Teagarden, Barney Bigard y Big Sid Catlet.

También en BLUEBIRD, SHORT STOP, antológico disco de Shorty Rogers y Los "Giants". Este es el primero de una serie de 12 LP que Shorty grabó para RCA en la década del 50, títulos que esperan ser gradualmente editados.

Jim Hall es presentado en LATE LAMENT, un LP del desaparecido saxo alto Paul Desmond. Excelente realización que incluye cuerdas. Otro, llamado DIZZIEST (por supuesto es de John Birks Gillespie, registrado en 1940 con James Moody, J.J. Johnson, Milt Jackson, Chano Pozzo y la voz de Johnny Hartman).

Más de Bluebird: Johnny

Hodges con Roy Eldridge, Ray Nance, Tinni Grimes, presentando tres tomas de esta "sesión", nunca antes editada.

OWL RECORDS, edita una serie de grabaciones registradas por el pianista RAN BLAKE y su quinteto, grabado en vivo en el STARLIGHT ROOF de Boston, presentando a Ricky Ford (tenor) y Dominique Eade (vocal). Blake también registra un disco para el sello SOUL NOTE.

La próxima primavera será presentado el nuevo álbum de la NORTH TEXAS STATE UNIVERSITY, ONE O'CLOCK LAB BAND. La música fue grabada durante la gira que realizó la banda por Australia el verano pasado.

El veterano saxofonista Phil Urso y Allen Eager se reúnen en una reciente realización discográfica del sello SPINNSTER, título: TAKIN' SIDES, completan el grupo Pete Minger (trompeta) Eddie Higgins (piano), Don Coffman (bass) y Steve Bagby (batería). Urso y Eager, ganaron popularidad con la orquesta de ALL STARS del vibrafonista TERRY GIBBS en 1951 y años después con el SEPTETO DE KAI WINDING.

Bobby Watson (antes con los Art Blakey Jazz Mrss), grabó un par de discos para el sello italiano RED RECORDS con su cuarteto integrado por John Hicks (piano), Curtis Lundy (bajo) y Marvin "Smitty" Smith (ba-

tería).

Chick Corea y un nuevo registro para GRP que aparecerá este mes de mayo, título: FLAME.

Dave Grusin registra un disco con una orquesta sinfónica en Londres, en él se interpretan temas de películas.

Reciente C.D. del sello RYKO incluye el trabajo más "fresco" del saxofonista Jim Pepper: COMIN' and GOING' presentando a músicos como John Scofield, Colin Walcott, Kenny Lerner y Bill Frissell.

El tecladista Chris Swanson comparte cartel con Phil Woods en PIPER AT THE GATES OF BOWN, disco en el cual presentan a la vocalista Kim Parker.

Chick Corea, Miroslav Vitous y Roy Haynes, nuevamente reunidos en TRIP MUSIC, LIVE IN EUROPE. Vitous también registró un álbum de solos de contrabajo. SOLO BASS para el sello ECM.

El guitarrista brasileño Oscar Castro Neves hace su debut en el sello LIVING MUSIC con OSCAR, en este disco intervienen algunos miembros del grupo de Paul Winter: Paul Halley, John Clark y el propio Winter.

JAZZ EN VIVO — NEW YORK

Después de la edición en Blue Note de su álbum THE STATE OF TENOR: LIVE AT VILLAGE VANGUARD vol. 2, el saxofonista tenor

Joe Henderson "volverá a la escena del crimen" en estos días. Lo seguirán una semana después Mal Waldron, quien se presentará junto a Chico Freeman.

Más presentaciones en el BLUE NOTE: próximamente Tony Williams, Tommy Flanagan, el saxofonista Frank Morgan y Mel Lewis con su Jazz Orchestra, los lunes por la noche.

Benny Golson se presentará próximamente en el club DEFEMIO's en Yonkers, acompañado por el pianista Mike Tucker, el contrabajista Tood Coolman. Más adelante se espera la presentación de Clark Terry.

Low Tabackin será el artista invitado en un próximo concierto a realizarse en Detroit. Tabackin tocará con Wendell Harrison y la JAZZ HAND ORCHESTRA incluyendo el trombonista Phillip Ranelin.

California: el decimotercer PACIFIC COAST COLLEGIATE JAZZ FEST se llevará a cabo en la Universidad de BERKELEY. Se presentarán Big Bands universitarias de nueve estados y como broche de oro GIL EVANS y su ORQUESTA. Durante la presentación el talentoso Gil celebrará su 75 aniversario con la vida.

INGLATERRA

La producción discográfica del artista tiene particular interés para los participantes de "VIVA KENTON": la prime-

ra convención mundial sobre el famoso pianista y director que se llevó a cabo en el BIRCH HALL HOTEL OLDHAM, LANCASHIRE, Inglaterra, entre el 30 de abril y el 3 de mayo. La convención fue conducida por Shorty Rogers y Bill Perkins junto con otros miembros del legendario alumni Kenton. La organización del acontecimiento estuvo a cargo del colega inglés Arnie Chadwik.

ITALIA

Desde algún tiempo atrás Italia cuenta con una destacada publicación de Jazz. Se llama MUSICA JAZZ, es mensual, su tirada aumenta número a número y entrega con cada nueva edición un disco. Cada número cuesta 8.000 liras (más o menos 12 australes). El resultado de la encuesta de los críticos correspondientes al año 1986 ofrece una idea clara del nivel de MUSICA JAZZ. En el orden nacional, como músico del año fue elegido el talentoso pianista Franco D'Andrea. Su disco: QUARTET LIVE, editado en el sello RED RECORDS, fue elegido como la mejor producción discográfica local. Como nuevo talento fue seleccionada la pianista Rita Marcotuli.

En la sección internacional Sonny Rollins fue elegido Músico del año, superando a Miles Davis y Gil Evans. El SOLO ALBUM de Rollins fue elegido como el mejor del año 1986, aventajando a SONG X

(Pat Metheny & Ornette Coleman), SPHERE de Gil Evans y HEAVEN del Quinteto de Phil Woods.

Como nuevos talentos, siempre en el plano internacional: Brandford Marsalis, Tom Harrell y Stanley Jordan.

El disco que MUSICA JAZZ entregó junto con el número correspondiente al mes de enero, incluye una selección de temas registrados "en vivo" por la Orquesta Stan Kenton, durante los años 1951 y 1963 en el Casino Ballroom en Balboa Beach, Calif. El atractivo consiste en que estas tomas, nunca antes fueron editadas y la integración de la banda incluye nombres estelares como: Shorty Rogers, Maynard Ferguson, Conte Candoli, Art Pepper, Bud Shank, Shelly Manne, Lee Konitz, Bob Cooper y Milt Bernhart, entre otros.

ALEMANIA OCCIDENTAL

Este es el tiempo de las pequeñas grabadoras independientes de Jazz en Europa. J.M.T. PRODUCTIONS es una prueba de ello. Su manager, Stephan Winter y su centro de operaciones, están situados en la ciudad de Munich. J.M.T. ha colocado en el mercado europeo y japonés algunas grabaciones de alta calidad artística y técnica. Una de ellas incluye al versátil Herb Robertson, que toca trompeta, corneta, Fluegel Horn y trombón a válvulas; a

la cantante Casandra Wilson y Jay Clayton y los saxofonistas Steve Colman y Jane Ira Bloom.

Robertson es una figura de ascendente trayectoria y ha registrado otro disco con el saxo alto Tim Berne, Robin Eubanks (trombón), Bob Frisell (guitarra), Warren Smith (vibráfono), Anthony Cox (bajo), Reggie Nichols (batería) Bob Stewart (tuba). El título del disco: THE LITTLE TRUMPET, otra realización J.M.T.

La cantante Casandra Wilson, de Jackson, Missisipi, acompañada por Woody Shaw, John Hicks, Grachan Moncur III, Dave Holland, registró POINT OF VIEW en "vivo" en Nights Clubs de New York. POINT OF VIEW está propuesto para disco del año (en Alemania Occidental).

HOLANDA

Ahora Holanda ya tiene su segundo Festival Anual de Jazz, EL JAZZ INN PARTY, organizado por Hans y Annette Loonstijns. Se llevará a cabo entre el 29 y el 31 de mayo en el GRAND HOTEL NUISTER DUIN y tiene plazas de admisión limitadas (sólo 400). Los "felices" concurrentes y los músicos que intervienen se alojarán en el mismo hotel.

El programa cuenta con figuras de primer nivel internacional: HANK JONES TRIO (Ray Drummond-Alvin Queen), TOMMY FLANAGAN TRIO

(John Clayton-Jeff Hamilton), CEDAR WALTON TRIO (David Williams-Billy Higgins), THE ROLAND HANNA TRIO (Jimmy Woode-Ed Thigpen), KENNY BURRELL TRIO (Dave Jackson-Kenny Washington), y como si esto fuera poco, SNOOKY YOUNG, HARRY EDISON, CLARK TERRY (trompetas), CARL FONTANA, AL GREY, SLIDE HAMPTON y BENNY POWELL (trombones), JIMMY HEATH (actualmente entre nosotros), JAMES MOODY, AL COHN, RED HOLLOWAY y BUDDY TATE (saxos).

Y por último (todavía hay algo más) LA JOHN CLAYTON TRIBUTE BIG BAND presentando al vocalista Dee Daniels. La dirección musical estará a cargo del pianista holandés DEES SLINGER.

Sin exagerar ¡¡¡UN BOCADO PARA EXQUISITOS! Ah... y en breve, fuera del Festival, se presenta GERRY MULLIGAN en el CONCERTGEBOUW DE AMSTERDAM.

¡¡¡EL QUE NO VIAJA, ES UN ARGENTINO!!!

CARLOS UGARTAMENDIA



Cuando los mendocinos vienen marchando

Constituye la New Orleans Jazz Band, uno de los exponentes culturales más importantes de la provincia de Mendoza.

Nace en el año 1966, casi de una manera casual. Un aficionado Juan Alsina, acostumbraba escuchar en Bs.As. los ensayos de Kacho Rodríguez Jurado, precursor del jazz tradicional en nuestro país, y cuando ambos se encontraron en Mendoza, surgió, por supuesto, el tema del jazz y del de constituir una banda.

En esa época, Alsina tenía el Instituto de Divulgación del Jazz y pudo encontrar a las personas para este cometido.

El apoyo de músicos locales dedicados al jazz, las frecuentes sesiones, y la constante búsqueda de temas en las grabaciones de la década del 20 posibilitan la formación de una banda: la NEW ORLEANS JAZZ BAND, compuesta por nueve músicos, un cuarteto de "Spirituals" y una Spasm band.

Ofrecen recitales en San Luis y Mendoza, y en varios establecimientos de enseñanza uni-

versitaria y secundaria conciertos didácticos.

Cuando Rodríguez Jurado retorna a Bs.As., también se aleja del grupo Alsina. Surge entonces el cornetista de la banda Juan Marco Cobo, y los reagrupa nuevamente, después de varios meses, deja la banda el pianista Armando Pini disolviéndose la agrupación.

Corre el año 1969, y por iniciativa del más inquieto del grupo, el banjoísta Juan Bautista Orozco se reagrupan: Sandro Cirillo en clarinete, Juan Marco Cobo en corneta, Carlos Angeloff en tuba y Juan Luis Alsina en percusión. Nace así la NEW ORLEANS HOT FIVE de Mendoza.

Su estilo, personalidad y sonido, se ajusta perfectamente a las formas del jazz tradicional.

Participan entonces y con gran éxito en las salas más importantes de la provincia, son anfitriones obligados de cuanto aconteciendo de jerarquía ocurre en Mendoza: UVEXPO (1971), concierto con Astor Piazzolla (1971),

JAZZ EN DISCOS y CASSETTES

Casa Galli



San Martín 1178 • MENDOZA

reciben al alcalde de New Orleans, señor Víctor Schiro, de paso por Mendoza que al escucharlos dice: "...cierro los ojos y creo estar en mi tierra. ...".

Un recital en la provincia de Tucumán, ciclos de jazz auspiciados por la Municipalidad de la Capital, recitales ofrecidos en la Municipalidad de Godoy Cruz. Reciben a Duke Ellington y su orquesta (1972), meses después se reincorpora el trombonista Julio Roldán aumentando a seis el número de músicos y retoman el nombre original de NEW ORLEANS JAZZ BAND.

Crean en Mendoza una modalidad única en el mundo, los "Conciertos en Bodega" (una original idea en la cual se interpreta entre barricas y toneles de vino en envejecimiento, que retrae al jazz nuevamente a los lugares de trabajo). En marzo de 1973, graban en Mendoza su primer disco a nivel de colección "JAZZ EN LA BODEGA", con comentarios del Dr. Fernando Grimberg, que decía entre otras cosas: "Es un orgullo para la New Orleans Jazz Band ofrecer esta primera muestra en disco de su música con temas que, como el buen vino, han sufrido el añejamiento producido por los años en su lugar de origen y que hoy interpretados por un conjunto mendocino, pueden ser gustados en las bodegas de Mendoza, Rep. Argentina".

En 1974, participan en San Juan de la Fiesta del Sol. El Hot Club de Santiago de Chile los invita para conciertos didácticos.

En 1975, se presentan en Bs.As. en el teatro San Martín en un homenaje a Louis Armstrong, recibiendo elogios del público y la pren-

sa especializada, destacándose los comentarios del agregado cultural de la embajada de los Estados Unidos de Norteamérica, señor Tyrone W. Kemp.

Ese mismo año se presentan en la Fiesta del Mar en Mar del Plata, y se los considera unánimemente como lo más depurado del espectáculo.

Siguen los éxitos, y en julio de 1975 graban su segundo disco para RCA, serie Jazz Caliente de Capuano Tomey, siendo presentando en el salón San Martín del Sheraton Hotel.

Esto escribió el señor Alejandro Capuano Tomey en la contratapa del disco: "Sus actuaciones personales provocan reacciones idénticas ante públicos disímiles. Al comienzo es incredulidad, luego asombro, más tarde un deseo de participar, de integrarse al clima fervoroso que ellos crean. Es el lógico resultado de la música que nace en el corazón y se recibe con él. La New Orleans Jazz Band es, ante todo, eso. Espontaneidad, sinceridad, creación permanente". (7/9/75).

Y éstas fueron las palabras de Peter M. Gunther, PRENSARIO, agosto de 1975: "New Orleans con todo el sabor, como si todos y cada uno de ellos hubieran nacido en Louisiana a la sombra de un árbol de magnolias".

En 1977, la banda decide viajar a Estados Unidos, sí, a la misma cuna del jazz. Para otros quizás hubiera resultado una locura ir justamente allí, pero el grupo estaba muy seguro de lo que podía ofrecer.

El éxito fue total, cada presentación fue un logro, por ejemplo: en el New York Jazz Mu-



VISA (Nacional o Internacional)

en Mendoza es :

BANCO DE MENDOZA

seum, en el Jimmy Ryans' Club (el más antiguo club de jazz de New York), junto a figuras de la talla de Roy Eldridge y Max Kaminsky; en el Catch Rising Star y en el Carroll's, o en el Hunter's College Assembly Hall, o el Summit Hotel junto al trompetista Ben Ventura.

Pero la culminación de tantos años de trabajo y de buen jazz llega a su punto más alto, cuando se presentan en el Festival de Jazz de Newport, realizado en New York en julio de 1977.

No haré comentarios personales sobre esta actuación, simplemente transcribo textualmente lo escrito por el diario CLARIN de Bs. As. de fecha viernes 15 de julio de 1977. JAZZ, de Mendoza for export: "Seis músicos argentinos, integrantes de la New Orleans Jazz Band de Mendoza, lograron una hazaña insólita: tocando en el más puro estilo de la década del 20, se convirtieron en uno de los conjuntos más aplaudidos por la crítica durante su presentación en el Festival de Newport, que se realiza en New York. En medio de un desfile de las estrellas más rutilantes del jazz norteamericano, entre progresivos y vanguardistas, estos mendocinos que aún utilizan instrumentos como el banjo y la tuba, hicieron decir al 'New York Times' que se trata de uno de los dos conjuntos más destacados del festival. La presentación del sexteto cuyo resume medio siglo de vida del jazz argentino".

Estas fueron las palabras exactas del crítico John S. Wilson del New York Times (5/7/75): "Al ir de un lugar a otro el nivel de calidad se mantenía consistentemente alto, pero dos grupos eran de particular interés la New Orleans Jazz Band de Mendoza y el Warren Vache de Nueva Jersey".

Integraban la banda en esa ocasión: Sandro Cirillo clarinete, Juan Marco Cobo corneta, Américo Massetti piano (en lugar de Angeloff tuba), Juan Luis Alsina percusión y Juan Baustista Orozco banjo.

Cabe destacar que fueron recibidos y objeto de homenaje por parte de la señora Lucile Armstrong, esposa del inolvidable "Satchmo", en su residencia de New York, preparándoles

el plato tradicional de New Orleans y compartiendo varias horas de recuerdos y buen jazz. Al finalizar la reunión, le obsequió a cada uno de los muchachos, una medalla que hizo acuñar especialmente para quienes habían sido amigos de su esposo.

Y como ocurre siempre en nuestro país, después de los elogiosos comentarios del New York Times, Jazz Magazine, los especializados como Jazz Band y Down Beat (que los califica de excepcionales), recién en la Argentina se los valora en su justa dimensión; La Prensa se hace eco, el Clarín a toda página, incluso con una caricatura de Savat, La Nación, La Gaceta, Prensario y Los Andes y Mendoza de Mendoza, destacan su actuación.

Luego de cinco años durante los cuales el grupo sólo realizó sesiones privadas, reaparecen ante el público de Mendoza el 16 de octubre de 1982 en el Teatro City de esta capital, y en el Auditorio de San Juan (11/11/82).

**UNA
TRAYECTORIA
DE CALIDAD
Y PRESTIGIO**



SAN MARTIN 1212 - MENDOZA

Con un repertorio renovado, pero conservando siempre el clásico estilo New Orleans, se incorporan a la banda: Horacio Rosas (fallecido el 11/9/86) en corneta y Omar Arancibia en contrabajo.

Año 1983, un reajuste y dos nuevos elementos en la banda: Ricardo Guinazú reemplaza a Horacio Rosas en corneta y Rubén Parra a Juan Alsina en percusión.

Durante 1984 además de presentaciones en universidades ofreciendo recitales didácticos y en las organizadas por la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica y Centro Lincoln Buenos Aires (13/4/1984), actuaron durante varios meses en la ciudad de Mendoza en la confitería "Años 20", colmando las instalaciones del lugar en cada presentación, y en el Hotel Aconcagua con renovado éxito.

Antes de su segundo viaje a New York, graban un cassette el 26 de junio de 1984, que fue agotado 15 días después de su emisión.

Nuevamente en la "cuna del jazz" año 1985, además de las actuaciones en el Club Silver Linning, son contratados para la grabación de 17 programas de una hora de duración cada uno, para el Canal 13 Cultural de New York, "Show de Dick Cavaett", con una audiencia estimada entre 40 a 50 millones de televidentes, y su difusión en Canadá y algunas ciudades importantes de Europa.

El señor Dick Cavaett, responsable y ani-

mador del show que lleva su nombre, cuando escuchó a la New Orleans Jazz Band, no podía creer que eran argentinos y blancos, e inmediatamente y por primera vez en la historia de la TV norteamericana, un grupo de argentinos es contratado para iniciar y terminar con su música uno de los shows más vistos en el mundo.

Después de esto, el Consulado Argentino les cursa invitación para participar en la inauguración de una muestra de Plásticos Argentinos, y a una conferencia de prensa para que expliquen todo lo ocurrido desde su llegada a New York.

Año 1986, actúan —musicalmente hablando— en el torneo más importante de tenis de EE.UU. y es la única banda que se presenta en los festejos del 100º ANIVERSARIO DE LA ESTATUA DE LA LIBERTAD.

El grupo está ahora conformado por: Sandro Cirillo clarinete, Juan Marco Cobo trompeta, Juan Bautista Orozco banjo, Rubén Parra percusión y César Costanza contrabajo, es decir la New Orleans Hot Five de Mendoza.

George Wein, presidente del Newport Jazz Festival de New York, julio de 1977 comentó: "...es increíble que hayan venido de tan lejos para enseñarnos nuestra cultura...".

Es por eso que digo: "Cuando los mendocinos vienen marchando..." OSCAR ARAYA
Mendoza



ENSEÑANZA:

LA BATERIA



Los platillos

Comenzamos por la pareja de charleston o "hi-hat" que se maneja con uno de los pies, por medio de la técnica explicada en GUIA DE JAZZ Nº 10 o percutiendo con baquetas, como cualquiera de los restantes platillos, sea con el pedal abierto o cerrado (depende del efecto que quiera lograrse). Esta pareja normalmente es pareja (valga la redundancia) sólo en cuanto a su tamaño, que varía en 13', 14' ó 15' de diámetro, pero no es pareja en cuanto a su grosor, peso y por ende sonido. Teniendo en cuenta que el colocado como superior también se toca con baquetas, cada ejecutante elige a gusto auditivo cuál de los dos platos cumplirá esa función.

Siempre refiriéndonos a un instrumento estándar para el estudiante, es decir, con el que pueda disponer de los platos mínimos necesarios, es común usar, además del charleston, un plato para marcar la pulsación rítmica ("ride"), que di-

fiere en sus características, según el modelo: "ping", "medium", "heavy", etc. y otro platillo de remate ("crash"), utilizado para definir un "fill" o apoyar algún arreglo.

El "ride", por lo general, no es inferior a 18' de diámetro, teniendo un grosor que no permita abrir el sonido con facilidad, por la sencilla razón de no redundar la audición, sin descartar otros efectos que de él podamos sustraer.

En cambio el "crash" (o platillo de choque), tiene otras características, se trata de un platillo de respuesta rápida y explosiva al ejecutar, ya que su grosor y tamaño son inferiores con relación al "ride".

Tomando entonces básicamente el "hi-hat", el "ride" y el "crash", se desarrolla a partir de ellos una inmensa e innumerable ramificación o familia de platos de todo tipo y modelos en cuanto a tamaño, grosor, timbre y sonido que día a día va creciendo y enriqueciendo los oídos de los más exigentes.

Ejercicio para principiantes: "3 y 3" (tres golpes con cada mano)

Tambor (manos)
bombo (un pie)
hi-hat (el otro pie)

Para mayor independencia puede invertirse la base de los pies como

en B, mientras las manos siguen el mismo orden.

bombo (un pie)
hi-hat (el otro pie)

Ejercicio para alumnos más adelantados:

ride
tambor
bombo
hi-hat

En ambos casos, tratar de desarrollar los ejercicios al máximo no sólo en cuanto a su perfecta ejecución, sino también invirtiendo

membros y/o timbres, sin alterar la estructura de los mismos.

DANIEL MALAGRINO

CLASES DE BATERIA
A domicilio o en estudio

DANIEL MALAGRINO

Tels.: 923-0606/795-8200/854-5760

(dejar teléfono y nombre)

Significado y conceptos del jazz de acuerdo a la opinión de un músico de jazz

Tercera Parte

El otro elemento fundamental, que define también a la expresión jazzística, pero que no puede explicarse lógicamente como la improvisación y cuyo nombre está muy de moda desde hace muchos años es el llamado "Swing", este elemento imponderable resulta prácticamente imposible definirlo. Genéricamente el "Swing" es una cualidad del músico de jazz, así como el sabor es una cualidad de los alimentos. De esa cualidad inútil sería hablar, porque la fragancia de una rosa, es simplemente eso... olor a rosa.

Es común oír hablar por ejemplo, de tener o no tener Swing. Se dice que Louis Armstrong y Charlie Parker, para citar dos grandes del jazz de épocas distintas, pero de una sola cualidad tienen swing. Expresamos esto, para indicar que estos músicos participan de los más genuino de las cualidades jazzísticas "Tener Swing".

Pasamos ahora a analizar otro elemento importantísimo que cita Berendt: La For-

mación Particular del Sonido y el Fraseo.

Ya sea por una voluntad expresiva propia del músico o por el apremio a la exigencia técnica, que son consecuencias de la improvisación, cualquiera sea la causa, existe una forma de tratar las cosas que se reconoce fácilmente como propiedad exclusiva del jazz.

Por supuesto, que al decir peculiar, estamos adoptando como modelo de comparación, el sonido que esos mismos instrumentos tienen en la música clásica.

En rigor, si no existiera ese prejuicio cultural, que nos hace adoptar la música sería como patrón, creeríamos naturalmente, que cada músico imprime a su instrumento, una cualidad sonora propia, así como tiene una manera propia de improvisar, el instrumento, pasa a ser parte de su cuerpo y de su mente. Las coincidencias del sonido de un músico con otro, se atribuirían entonces a una identidad de personalidades o a una imitación. Esto equivale a decir, ejemplificando, que si Coleman Hawkins o Dizzy

Gillespie son creadores, el sonido que emiten cada uno de sus instrumentos, está comprometido con su creación. Lo último, parece lo más natural, y en realidad lo es, hasta el punto de que no sólo en jazz se verifica, sino también en otras culturas musicales distintas de la música europea clásica occidental.

Hemos llegado a un punto, donde se hace necesario ordenar nuestros conocimientos, ya que los factores que hacen a la particular formación del sonido dentro del jazz, son diversos y muy difíciles de explicar.

Diremos en principio, que existe un sonido ortodoxo o convencional en el aprendizaje de los instrumentos como ser la sonoridad que se exige en los conservatorios, que en jazz nunca se respeta. Esta sonoridad convencional tiene su razón de ser en la ejecución de música sinfónica o de cámara, donde el papel del instrumentista, está regido por un plan general del compositor, lo que le exige entre otras cosas el poder integrarse con otros músicos, de acuerdo a ese plan, en un todo orques-

tal. La uniformidad de sonido de la orquesta, asegura un resultado sonoro uniforme.

La orquesta es un instrumento en sí misma y el director es quien ejecuta ese instrumento. En estas condiciones sería inadmisibles, la inclusión de un instrumentista con ideas propias acerca de la emisión de sonido, ya que conspiraría, contra el buen funcionamiento de la orquesta.

Para un compositor, hay un sonido propio de violín, de piano, de clarinete, de timbal, etc., etc. que él acepta como general y para esas condiciones y sonoridades realiza la orquestación.

En ese caso sí, tiene sentido, la convención sonora que se adopta en la enseñanza de los instrumentos. Pero ¿qué pasaría, si los músicos, no tuvieran la obligación de atenerse a una partitura inventando instantáneamente sus frases o creándolas en el momento? Es por ello, que debe tenerse en cuenta, la receta sonora, el verdadero y único modo correcto de sonar de cada instrumento.

De acuerdo a estos conceptos y de acuerdo a nuestra experiencia profesional, es evidente que al eliminar la partitura, la calidad de sonido es un hallazgo de cada músico; comparable a la voz humana es un medio de expresión, con sus tristezas y sus alegrías.

Es por eso que lo que expresa un músico de jazz, es más auténtico, que lo que puede tocar un músico de

sinfónica ya que como dice Berendt: "La mayoría de esos músicos, no sienten seguramente nada de las luchas titánicas, que se desarrollan en la música de Beethoven", por ejemplo.

En un principio, la única preocupación sonora de los negros fue la imitación de la voz humana en su instrumento, citaremos algunos ejemplos de esta primitiva voluntad sonora, sin entrar a discu-



tir su ingenuidad, es a nuestro juicio el sonido del saxo soprano de Sidney Bechet y la calidad sonora del clarinete de Benny Goodman, el saxo tenor de Coleman Hawkins, la sinceridad de Louis Armstrong.

Debemos puntualizar que a los ingredientes sonoros del jazz se le entremezclan ciertas características que son fundamentales, como ser: cuando la frase que se toca no ha sido previamente ensayada o perfeccionada. Se trata de una calidad sonora circunstancial, una respuesta inmediata, a lo

que la mente elabora. El músico que lee su parte, ya está preparado para lo que va a venir, sabe si su próxima frase será larga o corta, pianísimo o fuerte y si toca un instrumento de viento, la misma partitura le indicará con una coma, en qué momento deberá respirar para que la frase no se interrumpa. El músico de jazz no cuenta con esos preavisos y el producto sonoro que nos brinda, participa de su creación, es decir que es una consecuencia de la formación de sus frases.

En síntesis, según nuestra opinión, el resultado sonoro del jazz, está relacionado directamente con una aspiración estética que difiere del concepto clásico en el cual la belleza, es sinónimo de perfección. Hay quien dice, que el parámetro estético del hombre de jazz se basa, en la manera particular en que los negros deportados como esclavos a América, comenzaron a ejecutar melodías europeas en instrumentos europeos. El encuentro de las dos culturas, dio como resultado, nuevas sintaxis estéticas, que se arraigaron de tal manera, que los mismos blancos comenzaron a hacerlas suyas y a manejarlas como un instrumento de su propia expresión.

Tal como se desprende de este bosquejo de conceptos jazzísticos, podemos agregar para finalizar, otra particularidad muy importante del jazz y es que sus intérpretes son al mismo tiempo, sus creadores.

no existiendo la composición, como obra acabada de una persona para ser ejecutada por otra.

El jazz nace en el momento de la ejecución y eso es lo que le proporciona esa frescura, esa cualidad de arte vivo que lo diferencia de las otras expresiones musicales.

Los que tuvimos la suerte de ver nacer estas expresiones en los instrumentos de grandes músicos de genio y además experimentar nuestras propias experiencias, comprendemos claramente por qué casi la totalidad de los creadores de nuestra época, han experimentado en algún momento de sus vidas, el hechizo del jazz.

Músicos como Wilhelm Backhaus, Vladimir Horowitz o Friedrich Gulda, así lo hicieron, Arturo Rubinstein que admiraba a Art Tatum, Igor Stravinsky que dirigió y utilizó muy especialmente la sección bronce de la orquesta de Woody Herman en su famoso "Ebony Concert", Anton Dvorak y su Sinfonía del Nuevo Mundo", los escritores Hermann Hesse, Julio Cortázar o Jean Paul Sartre que asumiendo sin querer la representación de su generación expresó: "El jazz solicita la parte más libre de nosotros" y en fin... a todos los que de alguna manera comprendieron esta música, como un compromiso del siglo XX.

JORGE CURUBETO
La Plata

así nació...

"XYZ"

Esta composición integró el repertorio de la orquesta de Earl Hines a fines de la década del 30 y principios de la del 40.

La única versión grabada que existe, la efectuó Hines con su agrupación, el 6 de octubre de 1939 en la ciudad de Chicago, Illinois. La placa fue publicada por el sello Blue Bird perteneciente a la Víctor, con el No 10.531, matriz 040476 - 1.

La obra y el arreglo pertenecen a Albert J. Johnson (apodado "Budd"), compositor, saxofonista soprano, alto, tenor y barítono y clarinetista que se había incorporado a la orquesta en 1934.

No sabemos con exactitud la fecha en que fue creada "XYZ" aunque presumimos que surgió poco antes de efectuarse la grabación, ya que los conjuntos que registraban con asiduidad (por ese entonces) y Hines lo hacía, necesitaban de obras nuevas todos los días por la gran demanda de música para bailar que imponía el instante histórico que se vivía.

El tema está vertido en tiempo rápido con una sucesión de excelentes solos y que muestra a la orquesta bien afiatada, con fuerza y sostenido empuje.

Los intérpretes que intervinieron en la grabación fueron: Earl Hines (piano y dirección), Walter Fuller, Milton Fletcher y Edward Sims (trompetas), George Dixon (trompeta y saxo alto), Edward Burke, John Ewing, Joe McLewis (trombones), Omer Simeon (clarinete y saxo barítono), Leroy Harris (saxo alto), Budd Johnson (clarinete, saxos: alto y tenor), Rober Crowder (saxo tenor), Claude Roberts (guitarra), Quinn Wilson (contrabajo) y Alvin Borroughs (batería).

El título de esta obra está vinculado directamente a la historia de los Estados Unidos y no hemos encontrado en ningún libro de jazz alusión o aclaración al respecto. Stanley Dance, comentarista de la contratapa del Long Play de la Vintage Series titulado "Gran Terrace Band", EARL HINES, 16 hard swinging sides by Father and his great Orchestra of 1939/40, al mencionarla sólo dice: "A Budd Johnson pertenece el arreglo del movido XYZ, cuyos solos demuestran simpatía hacia las innovaciones de Lester Young..." Tampoco se hace mención en la biografía de Hines ("The World of Earl Hines"), escrita por el



John Adams

mismo S. Dance, en donde incluye un extenso capítulo dedicado a Johnson. Esa omisión se detecta asimismo en el trabajo especializado del estudioso inglés Eric Townley titulado "Tell Your Story".

Este enigmático y escueto título surge a raíz de un episodio que en la historia de los Estados Unidos se conoce como "el Affair XYZ" y que a

continuación describimos sucintamente: durante la Revolución Francesa se constituye (en Francia) un Directorio integrado por cinco miembros a los que les molestó el Tratado de Jay firmado entre EE.UU. y Gran Bretaña (este tratado daba ciertos privilegios comerciales a EE.UU.). Los franceses indignados tomaron una serie de medidas, entre

ellas, el apresar los barcos americanos que comerciaban con G.B. John Adams, segundo presidente norteamericano, envió una misión extraordinaria a París para solucionar el conflicto, el Directorio envió entonces tres agentes para arreglar la cuestión con los norteamericanos. Supuestamente los franceses osaron pedir un préstamo a EE.UU. y una cantidad considerable de dólares destinados a los propios gobernantes. Adams informó al Congreso de su país el asunto sustituyendo los nombres de los tres agentes franceses por XYZ. El pueblo norteamericano reaccionó contra Adams pidiendo a George Washington que tomara el mando, entre otros incidentes se declaró una guerra naval en la que EE.UU. capturó a unos cuantos barcos franceses. Adams insistió y mandó otra misión a Francia llegando ésta en el momento en que Napoleón derrocaba al Directorio (nov. 1799). El acuerdo entre los norteamericanos y Napoleón se firmó en setiembre de 1800. De esta forma Adams pudo concluir su mandato.

Y de esta forma queda aclarado el enigma de "XYZ".

ALBERTO CONSIGLIO

Academia de Música RICARDO PELLICAN

G. de J.: ¿Cuándo empezó tu carrera profesional?

R.P.: Trabajo como músico profesional desde 1970.

G. de J.: ¿Y como docente?

R.P.: Bueno, realmente tuve mi primer alumno a los 9 años (y él tenía 13), lo que me hacía transpirar mucho, así que decidí seguir con las figuritas un tiempo más, hasta 1976, en que ya con los elementos necesarios, empecé a enseñar como creo que se debe.

G. de J.: ¿Cómo nació la idea de la academia de música?

R.P.: Yo dí clases durante 2 años en la academia de Walter Malosetti y al mismo tiempo comencé a darlas en El Palomar donde seguí 8 años más, y llegué a atender (junto con profesores auxiliares) más de 100 alumnos mensuales. Allí fui viendo que además del aprendizaje del instrumento (enseñábamos guitarra, bajo y batería), la formación de los alumnos requería cursos o materias auxiliares (audioperceptiva, teoría, armonía, historia de la música, etc.) y lo puse en práctica con buenos resultados. Esto abrió la posibilidad de tener que recurrir a otros profesores, y las clases se multiplicaron; pero llegó un momento en el que las actividades excedían el espacio disponible y puesto en la búsqueda de un lugar más adecuado, comencé a fantasear con ¡y por qué no la gran academia!

G. de J.: ¿Con qué idea o en base a qué modelo pensaste la academia?

R.P.: Tenía un proyecto claro en cuanto a la planificación pedagógica y cuáles eran los objetivos a alcanzar. To-

Foto Tito Villalba



do esto se vio enriquecido cuando en marzo del '86 viajé a Europa con la intención de conocer lo que se estaba haciendo allí en materia de enseñanza musical (visité las más importantes escuelas de Inglaterra, Austria, España e Italia) y sumando esta experiencia y conocimiento a mi proyecto, pensé en la manera de crear una escuela moderna de música, adecuada a nuestro medio.

G. de J.: Hablabas de objetivos, ¿cuáles son?

R.P.: Si hablamos de una escuela moderna adecuada a nuestro medio, es-

tamos hablando de una metodología distinta, orientada a la formación integral del estudiante, no sólo para la docencia, sino capacitándolo también ampliamente para la actividad profesional.

G. de J.: ¿Cuál es esa metodología distinta?

R.P.: En general, te puedo decir que una metodología que no sólo instruya para tocar guitarra, piano, batería, etc., sino que FORME MUSICOS que ejecuten tal o cual instrumento. Comenzamos por orientar a los alumnos con respecto a **qué** deben estudiar (qué mate-

De izq. a der.: Daniel Galán, Eduardo Iaccarino, Gustavo Suárez, Mario Solomonoff, Luis Pranzetti, Néstor Carrasco, Daniel Pellegrini, Ricardo Pellican y Héctor López Fürst.



rias, qué cursos complementarios, etc.), para conseguir lo que se han propuesto. En una palabra, le brindamos a cada alumno el plan de estudios que él necesita. Por otra parte están los principiantes, que cursan de acuerdo al "Plan de Estudios Regular".

G. de J.: ¿Enseñan únicamente jazz?

R.P.: No, las posibilidades son varias. Por ejemplo, el Plan de Estudios Regular, comprende técnicas que van desde lo clásico hasta el tratamiento especial que exige cada instrumento para abordar los diferentes géneros en la actualidad. Además sugerimos a los alumnos que amplíen sus conocimientos en campos más especializados, como arreglos, composición, análisis y otras materias electivas.

G. de J.: Recibí la invitación para un concierto que se realizó aquí. ¿Es habitual este tipo de actividad?

R.P.: Mirá, hacemos uno o dos conciertos mensuales, regularmente.

G. de J.: Pero se me ocurre que esto sería más propio de una sala teatral o de un café concert, ¿por qué en la academia?

R.P.: La cercanía del músico profesional es muy interesante para el alumno, ya que le aporta vivencias e informaciones que en otros lugares no son posibles; los llamamos "Conciertos Didácticos" porque en cada uno de ellos damos pautas en relación con la música que se hace. Además, en algunos de ellos participan alumnos, haciendo de este modo sus primeras experiencias ante un público que entiende y valora lo que hacen, ya que está formado en gran parte también por alumnos.

G. de J.: Todo esto me parece excelente como planteo, pero en la práctica ¿cómo se concretó?

R.P.: Como mi idea era muy clara acerca de lo que quería conseguir, comencé por hacer partícipes en la misma a algunos amigos y compañeros por años, como Héctor López Fürst o Daniel Galán, que sabían compartirían mis inquietudes. Así fue como antes de abrir las puertas, los profesores éramos diez, además de contar con la valiosa colaboración de Liliana N. Grasso y Eduardo Pugliese en secretaría, y Mauricio César en publicidad.

G. de J.: ¿Qué cursos se pueden estudiar en la academia en este momento?

R.P.: En técnica instrumental: guitarra, bajo, batería, piano, violín, clarinete, saxos y técnica vocal. Y además, materias como armonía, teoría y lenguaje de la música, audioperceptiva, jazz vocal, análisis y práctica grupal. Están dictadas por los profesores Héctor López Fürst, Daniel Galán, Mario Solomonoff, Néstor Carrasco, Alejandro Correa, Luis Pranzetti, Guillermo Espinal, Daniel Pellegrini, Ricardo Cantore, Eduardo Iaccarino, Diana Lynn, Fernando Mosca, Gustavo Suárez y yo, por supuesto, con la coordinación del material didáctico a cargo de Daniel Galán. Imaginate lo que fue la primera reunión de profesores (10) trabajando en la planificación de cursos e incluso cómo serían los exámenes finales, y al mismo tiempo, preguntándonos ¿si se anotaría algún alumno!

G. de J.: Y ahora que esa incógnita ha sido despejada ampliamente, ¿tenés alguna inquietud para el futuro?

R.P.: Mirá, muchas, pero francamente lo que quisiéramos antes que nada es ampliar el espacio para los Conciertos Didácticos pues la sala que tenemos ya nos resulta muy chica.

stop time

EL PRIMER COMPACT-DISC DE LA BIBLIOTECA DEL CONGRESO

La Biblioteca del Congreso de Washington ha producido su primer compact-disc editado para la venta. Se trata de "Our Musical Past, Volume 2" (Two Silent Film Scores) que incluye una obra de Víctor Herbert "The Fall of a Nation" y una de Jerome Kern "Gloria's Romance". Acompaña el registro un folleto con notas de Wayne D. Shirley de la División Música de la Biblioteca y John McGlinn.

INTRODUCCION A LA ARMONIA DE JAZZ Y LA IMPROVISACION

La "Academia de Música Ricardo Pellican" abre la inscripción para el curso complementario para guitarristas: "INTRODUCCION A LA ARMONIA DE JAZZ Y LA IMPROVISACION" que dictará Ricardo Pellican.

Comenzará el 7 de mayo, con una duración de ocho clases (2 meses) y está dirigida

do a los estudiantes de guitarra que deseen conocer prácticamente el manejo de la armonía en la música de jazz y su relación con la melodía, a fin de aplicarlo a la improvisación y/o a la composición. El curso incluye material de lectura, grabaciones de estudio y ejemplos prácticos para la improvisación sobre cada tema analizado.

Para informes e inscripción dirigirse a Juan B. Alberdi 1406, Capital, Tel. 431:2471.

"JAZZ SOLOS PARA GUITARRA"

Desde el nacimiento del jazz y a lo largo de su desarrollo, ha existido gran necesidad de bibliografía y teoría sobre esta música.

"JAZZ SOLOS PARA GUITARRA" de FRANCISCO RIVERO contiene arreglos (CHORD-MELODY) de bien conocidos standards de jazz, en notación musical, diagramas y cifrado BLUES (FRANCISCO RIVERO); MAÑANA DE CARNAVAL (LUIS BONFA), MISTY (ERROL GARNER); MY

ROMANCE (RODGERS/HART), BODY & SOUL (GREEN) y SOPHISTICATED LADY (DUKE ELLINGTON), siendo de sumo interés para guitarristas de jazz o de música clásica, pudiendo ser utilizado por estudiantes autodidactas o por profesores en sus programas de estudio.

Informes: 642-8495.

HOT CLUB ROSARIO

Esta es la nueva modalidad iniciada por el HCT CLUB ROSARIO en esta temporada 1987. El éxito y la gran participación de grupos el año pasado nos alentó a ampliar nuestro programa, de tal manera que más músicos y más grupos puedan disfrutar para deleite de todos los que disfrutan escuchando buen jazz.

Iremos alternando las funciones de los primeros y terceros lunes de cada mes, cuando se presentarán DOS GRUPOS CADA VEZ, con los lunes restantes para las "jam-sessions" con la participación espontánea de los músicos presentes y la posibilidad de presentación a grupos nuevos.

Invitamos a todos los músicos y grupos que deseen participar de estos lunes de "jam-session" que se comuniquen previamente con G. Tisera López un lunes en el HOT CLUB o al teléfono 60656.

PROGRAMACION

4 de mayo: suspendida.

Jimmy Owens en Fundación Astengo.

11 de mayo: "ENSEMBLE ANOUMAN" y "TRADITIONAL J.B."

APRENDA A TOCAR JAZZ

Siguen desarrollándose los CURSOS DE ARMONIA DE JAZZ Y TECNICA DE IMPROVISACION para guitarra y bajo eléctricos EN VIDEO y bajo la dirección de Gregorio Tisera López. Informes en el 60656.

CAOBA JAZZ BAND

La Caoba Jazz Band, banda de jazz tradicional de Argentina que ha sido invitada a participar en el Festival de Jazz Internacional de Punta del Este (Uruguay) 1987, acaba de editar su primer cassette.

El mismo fue registrado con el siguiente personal: Alberto Cambas, trompeta; Oscar Caro, clarinete, saxo alto y scat; Edmundo Calcagno, trombón; Roberto Mederos, banjo Fernando De Lorenzini, piano; Daniel Romano, tuba; Jorge Monteros, percusión; Ethel Ferrari, canto.

Los temas incluidos son: "El Tren Expreso de la Caoba"; "Blues melancólicos"; "El Trepador"; "Los Blues de Jones Law"; "Soplando la Jarra"; "El Tutti de la calle Decatour"; "Saint Louis Blues"; "Ojos de serpiente"; "Los días del barco de vapor"; "El blues de las gallinas" y "Stomp de la caja de cartón".

JAZZOLOGIA

Sarmiento 1551 - Capital. Coordinación: Carlos Inzillo. Entrada libre.

Todos los martes a las 21.00 en la Sala "Enrique Muíño".

Mayo

5: Jam-session. Grupo del baterista Toto Zisa.

12: Presentación del álbum de Bucky Arcella.

19: Jazz tradicional con la Caoba Jazz Band.

26: Recital de Lona Warren.

Sala A-B a las 21.00:

8: Retorno de Hernán Oliva.

Junio

2: Trío AMC (Mendoza).

9: Noval Spirituals.

16: Dúo de guitarras Malizia-Blanco.

23: Cuarteto de Julio Remersaro.

30: Recital de la vocalista Alejandra Wilamovsky.

BLUES, JAZZ Y SPIRITUALS

Tendrá lugar en el Teatro Presidente Alvear (con entrada libre) la presentación de un espectáculo que comprende: Blues Rurales (interpretados por Juan H. Millones), Blues Urbanos, Blues y Jazz (por una pequeña banda) y spirituals (interpretados por un coro).

Coordinación: Kacho Rodríguez Jurado. El día 19 de mayo a las 21.00 hs.

ADIOS, BUDDY RICH!

Bernard Rich, apodado "Buddy", nacido el 30 de junio de 1917 en Brooklyn, New York, dejó de existir el 3 de abril pasado en el centro médico de la Universidad de California en Los Angeles, a la edad de 69 años.

Baterista de depurada técnica y poderoso "punch", rasgos éstos que hicieron de él un exponente ideal y valioso en las orquestas numerosas o big-bands, queda en la historia como un excelente músico que con su prolífica actividad artística iniciada a muy temprana edad, alimenta la inextinguible llama del jazz.

ELLINGTON '87

Se realizará la celebración "Duke in Canada" del 16 al 18 de mayo, en Toronto. El Grupo de Estudio Internacional Duke Ellington irá a Canadá por primera vez y será recibido por la Duke Ellington Society en su 5ta. Conferencia Interancional Anual. Habrá música en vivo, conferencistas, paneles, films, discos y libros dedicados a este gran compositor norteamericano.

"EL LAPIZ EN EL JAZZ"

Desde el 21 al 30 de abril expuso sus dibujos Claudio G. Mascucahan (Maska), colaborador de nuestra revista, en el Centro Cultural Gral.

San Martín. Fueron 28 las obras presentadas, mostrando a través de su ágil lápiz el amor que siente por esta música. Entre sus trabajos podemos destacar: "El hombre y el blues", "El boogie-woogie", "El dúo", "Soliista", "Estilos: Las Cuerdas en el Jazz", "El maestro Art Tatum" y "La divina Sarah Vaughan".

DE URUGUAY

El Dr. Edgardo Falero Castell, saxofonista alto del Hot Club de Montevideo, ganó finalmente el premio máximo en un concurso de preguntas y respuestas patrocinado por la firma "Martini", que fue televisado semanalmente por Canal 12 "Teledoce" de Montevideo. El premio, consistente en una suma de aproximadamente cuatro mil dólares, le fue entregado al final de una ardua lucha con otros participantes (una especialista en el "Quijote" de Cervantes y un abogado que se conocía la vida y obra del socialista uruguayo Frugoni), en la que Falero supo contestar las preguntas que se le dispararon sobre vida y discografía de Charlie Parker. El programa se inició con 18 participantes (había de todo: fútbol, historia, cine, geografía, tango, etc.), que a lo largo de los meses fueron perdiendo posiciones hasta que la "final" fue disputada entre los tres mencionados. De paso, un

premio para los estudiosos del jazz.

Además de las sesiones semanales de los músicos del Hot Club, se agregaron ahora los martes de noche en el bar "La Castellana", ubicado en Avenida Brasil y Lázaro Gadea. Allí se reúnen José Pedro Freire y Rodolfo Schuster (trompetas), Héctor Cardarelo (clarinete y saxos), Dushan Di Concilio y Daniel Damiano Romanelli (pianos), Nhils Di Concilio (bajo), Julio Cuccurullo y Adhemar Moreira (baterías). Con frecuencia asisten músicos invitados, como ocurrió con Heber Escayola (hace muchos años alejado del Uruguay) y el argentino Carlos Lastra.

Precisamente fue Lastra con el "Buenos Aires Jazz Ensemble" quien ofreció un buen concierto en el Teatro Nuevo Stella. Tocó su saxo barítono junto a Darío Eskenazi (piano), Hernán Merlo (bajo) y José M. Taveira (batería). Otro visitante fue el uruguayo Alberto Alonso, quien llegó hasta Montevideo y Punta del Este. En el "Teatro del Centro" de Montevideo, tocó su clarinete junto a Damiano y a Cuccurullo en un homenaje al pianista Washington Quintas Moreno, alejado hoy por hoy de la actividad musical por razones de salud.

Algunos medios de prensa informaron extraoficialmente de las tratativas que se estaban gestando para la realización de un festival internacio-

nal de jazz en Punta del Este para el mes de abril. Desgraciadamente, cuando ya se sabía que iban a asistir Bobby Hutcherson, Cedar Walton, Toshiko Akiyoshi, Richie Cole y otros "monstruos", las empresas promotoras se echaron atrás, supuestamente por razones monetarias.

La TV oficial (Canal 5 del Sodre) presentó un ciclo de tres audiciones semanales conducido por Enrique Hetzel, en los que se emitió una serie de videos de jazz con música registrada en Europa. Se pudo ver y escuchar a la orquesta de Carla Bley y al joven guitarrista Birelli Lagrene en sus actuaciones durante el festival de Antibes-Juan les Pins en 1982, además de una muestra del "free jazz" que ejecutan músicos alemanes de la talla de Joachim y Rolf Kühn, Manfred Schoof, Albert Mangelsdorff, Wolfgang Dauner, Günther Lenz y otros. Con ellos aparecieron ocasionalmente el norteamericano trompetista Randy Brecker y el matrimonio polaco Michal Urbaniak (violín) y la cantante Ursula Dudziak.

Un cassette recién editado en Uruguay trajo consigo varios signos de interrogación (que trasladamos a la productora fonográfica argentina que lo editó originalmente allá por 1981). Se trata de "Coleman Hawkins: Hawk's Perch", sello Phoenix 652. Once minutos de duración el

(continúa en pág. 64)

Reencuentro con Hugo Melgarejo



El Tap Dance o más comúnmente conocido entre nosotros como **zapateo americano** está volviendo a ser una manifestación de baile que cobra un renovado impulso. Muchas son las escuelas de danza en la actualidad que han incorporado dicha forma coreográfica a sus programas de enseñanza y no son pocos los estudiantes que se sienten atraídos por una forma de expresarse tan atractiva y singularmente rítmica.

Este renacer del zapateo americano ha vuelto a traer a un primer plano a algunos bailarines que se han dedicado al cultivo del Tap Dance desde hace mucho tiempo, uno de ellos es Hugo Melgarejo, hombre de raza negra que ha recorrido diversos países del mundo demostrando sus habilidades.

Siendo aún un niño recibe clases del zapateador Harry Walt, hace su debut en 1955 en la ciudad de La Plata; en 1957 se presenta en Canal 7, en un programa conducido por Brizuela Méndez. Comienza luego una gira por diversos países de América, la misma se inicia en Uruguay y continúa por Perú, Chile, Paraguay y Brasil (apenas tiene por ese entonces 16 años).

Regresa a la Argentina para hacer su

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

primer gran debut en el Teatro Astral, en dicha presentación llegó acompañado por nuestro querido Oscar Aleman. Se puede decir que la actuación fue brillante.

Realiza luego su primera gira por España, el primer contrato es para "El Gallo Rojo" de Madrid. El 13 de abril de 1960 gana el título de "Hijo del jazz" (competencia de resistencia física, zapateando) en Caracas, Venezuela, reteniendo este título en años posteriores por catorce veces, en diversos países: Panamá, Perú, Puerto Rico, Ecuador, Japón, Uruguay, España, Brasil, Francia y Bolivia. Por última vez lo hace nuevamente en Venezuela (Caracas), en 1984.

Actualmente se está preparando para el Festival Internacional que se realizará en Túnez.

Hugo Melgarejo intervino en el rodaje de cuatro filmes y se ha dedicado a la enseñanza del zapateo americano en distintas etapas de su vida. Es su idea, también, volver a dedicarse a la enseñanza de este tipo de baile, manifestación artística que ocupa una parte muy importante en su existencia de "trotador del mundo".



ARMONIAS DEL JAZZ:

PROGRESIONES ARMONICAS PRIMITIVAS

Debido a que las formas antiguas del jazz eran primordialmente vocales, se usaban intervalos "cantables" y las fórmulas armónicas tendían a ser diatónicas, empleándose sobre todo, **tríadas primarias** (ver G. de Jazz Nº 8).

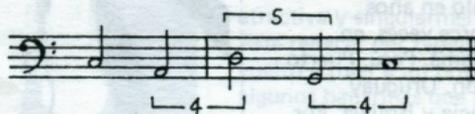
El acorde de 7a. de dominante puede haberse incorporado al jazz de los himnos evangélicos de los primeros colonos o de las bandas de música de N. Orleans. Mucha de la música que estas bandas ejecutaban eran adaptaciones de las marchas hechas populares por compositores como J.P. Souza, y empleaban la armonía y la forma de la música militar del siglo XIX. La famosa marcha "High Society" es un ejemplo típico.

El V7 no era tan importante por su disonancia adicional en las cadencias perfectas e imperfectas, sino por ser un acorde con fuertes tendencias direccionales que alentaba una mayor amplitud de recursos armónicos.

En el jazz, la primera ampliación del sistema armónico parece haber sido la del **movimiento diatónico de los bajos**.

Una línea de bajo frecuentemente usada es la que regresa a la tónica por medio de cuartas ascendentes o quintas descendentes:

Fig. 22



Como secuencia puramente diatónica, sería:

Fig. 23

Posic. cerrada (piano)



Posic. abierta (guitarra)

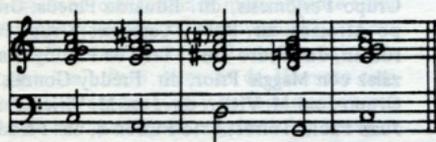


I VI II V I
C⁶ Am7 Dm7 G7 C

Con el uso de dominantes secundarias se modificaría de este modo:

Fig. 24

C6 A7 D7 G7 C6



I V/II V/V V I

C A7 D7 G7 C



I V/II V/V V I

Cada uno de estos acordes de 7a. de dominante se relaciona con la tonalidad principal al ser el V7 de una de las tríadas de la tonalidad, las que se considerarán alternativamente tónicas transitorias (I).

Debido a que las notas del bajo permanecen diatónicas y la estructura superior se hace cromática, esto da como resultado un sistema armónico diatónico ampliado (extendido o expandido).

A pesar de que se usa una progresión de acordes de V7, no existe una verdadera modulación (cambio de tonalidad) ya que el acorde de 1er. grado (I) no se emplea hasta el final de la secuencia cuando se ha vuelto a la tonalidad principal. Muchas de las melodías populares entre los músicos de Chicago de comienzos del 30 (China Boy; There'll Be Some Changes Made) y otras parecidas compuestas posteriormente (Sweet Georgia Brown; Lazy River) eran de este tipo, basadas en una serie de acordes de 7a. de dominante que resuelven sucesivamente por movimiento de 5as. descendentes (o 4as. ascendentes) hasta alcanzar el acorde de tónica de la tonalidad principal.

LAUREANO FERNANDEZ

ECOS...

VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ LATINO PLAZA '87

Lo que se dio en llamar Festival Internacional de Jazz Latino Plaza '87, este año en su octava edición, se desarrolló como todos los años en la ciudad de La Habana (Cuba), entre el 16 y el 22 de febrero pasado.

En esta ocasión se realizó en tres lugares distintos: el Teatro Mella, la Casa de la Cultura Plaza (al aire libre) y el imponente Hotel Nacional (tanto en el Salón Libertad como en la piscina del mismo donde había un pequeño escenario montado para el evento).

Del extranjero intervinieron el contrabajista Charlie Haden con su orquesta "Liberación" (EE.UU.) y la cantante Betsy Pecanins (México). Fueron numerosos los grupos cubanos que participaron, mostrando la innata condición de la gente de esta tierra para la música.

Entre los grupos locales estuvo presente el del trompetista Arturo Sandoval; el grupo "Proyecto" del excelente pianista de sólo 23 años, Gonzalito Rubalcaba. También hubo una agrupación que fue la única representante del interior del país (de Camagüey), Fervet Opus, dirigida por otro talento de sólo 22 años, el tecladista Gabriel Hernández. Se hizo presente también el grupo de Pucho López, otro excelente tecladista (amigo de Chick Corea, de quien se notan claras influencias). Su agrupación fue una de las revelaciones en este Festival teniendo en cuenta que se constituyó prácticamente para participar en el evento.

Otro grupo destacable fue Opus 13, dirigido por Joaquín Betancourt. Un excelente compositor, Emiliano Salvador (que también dirigió su conjunto).

La última noche escuchamos en el Salón Libertad a Pucho López y Fleumer de su grupo

sicos junto a unos músicos de la orquesta de Charlie Haden. No caben dudas que la presencia de éste fue la mayor atracción de la gente local. El público pudo apreciar una orquesta que fusiona en una forma muy interesante el free jazz con temas como "Rabo de nube" de Silvio Rodríguez.

Los otros conjuntos participantes fueron: Grupo Nueva Dimensión, dir. Giraldo Piloto; Valera y quinteto saxofones, dir. Manuel Valera; Quinteto Studio, dir. Ramón Carriera; Grupo de Frank Emilio y Quinteto, dir. Frank Emilio; Grupo AfroCuba, dir. Oriente López; Trío de Música Moderna, dir. José Jaurieta; Grupo Pedro L. Martínez, dir. Pedro Luis Martínez; Grupo Expresión, dir. Javier Gutiérrez; Grupo Ferjomesis, dir. Eduardo Pineda; Grupo Afrojazz, dir. Bobby Carcassés; Grupo Peruchín, dir. Pedro Justí; Trío de Freddy González con Maggie Prior, dir. Freddy González; Grupo José M. Vitier, dir. José M. Vitier; Trío Juan Pablo Torres; Trío Fusión 3, dir. Freddy González; Quinteto Clásico, dir. Ricardo González.

Debemos destacar que durante el Festival se respiró un clima muy ameno, cosa que permitió estar más cerca e incluso entablar charlas informales con casi todos los músicos.

MARCELO PIRAINO

HERMETO PASCOAL: LA FUERZA DE LA NATURALEZA

Recital de Hermeto Pascoal e grupo. Con Carlos Malta (flauta y saxo), Jovino Santos-Neto (teclados y flauta), Tibere Zwarg (contrabajo y tuba), Marcio Bahia (batería y percusión) y "Pernambuco" (percusión). Coliseo Podestá. Organizó la Secretaría de Cultura de la Municipalidad. 23 de abril, 21 horas. La Plata.

Desde cierto punto de vista, a Hermeto Pascoal hay que aceptarlo como es. Objetarle un exceso de percusión o el desarrollo desparejo de una idea musical es como preguntarse por qué un pájaro que vuela sobre nuestra ventana no entona un semitono más arriba, o por qué la lluvia no cae en otro tiempo. Claro que

los animales y la lluvia no se expresan: ellos son medio y fin. Sin embargo, el arte de Pascoal tampoco encaja en el concepto de **expresividad artística**. Un Gismonti, por ejemplo, con todo lo original que es, siempre tiene una historia que contamos y lo hace de comienzo a fin. Esa historia, por más comunicable que sea, le pertenece al músico, a las experiencias de un mundo tan subjetivo como preciosista. Hermeto, en cambio, improvisador puro, parece emplear el método de los intérpretes folklóricos de la India: un sitarista escoge un ritmo y una escala entre miles prefabricadas (**ragas**) e improvisa sobre ellas de acuerdo a la disposición anímica del público de ese preciso momento. Por eso, uno se ve tentado de titular al brasileño con términos musicalmente ambiguos como "selvático", "naturalista", "comunitario", "dionisiaco" y hasta "místico" o "panteísta". Pero como lo de Hermeto también es un espectáculo, y perfectamente armado, no hay que dejarse engañar sobre la espontaneidad de los resultados musicales. Todo es cuestión de márgenes. Hermeto improvisa hasta cierto punto y las convenciones del espectáculo también llegan hasta cierto punto. Lo demás, habría que atribuirlo al terreno de la magia, cuya existencia aún está en discusión.

Sin la profusa sección rítmica, y esa pulsación violenta que corre en cada instrumento, la música de Hermeto, carecería de todo sentido. El flautista y saxofonista Carlos Malta, segundo solista del grupo, no es ningún genio de su instrumento, pero al igual que sus compañeros tiene ese vigor rítmico contagioso, tan difícil de encontrar en la música popular de los años ochenta. Lo mismo puede decirse del tecladista Santos-Neto. Si uno lo escucha "a la europea", es decir armónicamente, no parece nada extraordinario en su modalismo y esquemas circulares; sin embargo, como los buenos pianista de jazz, trabaja sus instrumentos percusivamente, creando una tensión que lo conduce a una especie de trance más allá del escenario, el teatro y el público. Los estrictamente "rítmicos" por su parte, -Zwarg, Bahía y "Pernambuco"- se funden en una gran locomotora que no se detiene en ninguna parada.

Sobre estas bases de conjunto, Hermeto Pascoal despliega su propio espectáculo. Y si bien lo hemos escuchado en noches más inspiradas, la impresión general que dejó en su primer contacto con el Coliseo Podestá fue verdaderamente única, en una fiesta colectiva que La Plata no vivía desde la visita de Lionel Hampton, músico cuyos genes deben ser muy parecidos a los del brasileño. Durante más de dos horas el tema fue Hermeto, un albino de edad incierta, maraña de pelos, que se sacudió sobre el teclado, llenando de citas el teatro ("Mi noche triste", la marcha nupcial de Mendelssohn, etc.) para saltar al saxo soprano o el tenor y disparar figuraciones entre folklóricas y contemporáneas hacia todos lados. Los choros y los sambas, lo indígena y lo africano, son el gran basamento de Hermeto. De ahí, se puede proyectar a cualquier parte.

Toda esta locura tuvo su clímax y sus bajos. En medio de ese caos organizado destelló el talento pero también campeó la monotonía. Pero ya se sabe: a Hermeto hay que aceptarlo como es. ¿Acaso podemos regular a nuestro antojo la intensidad del sol?

SERGIO A. PUJOL

JAZZ FESTIVAL I

Se realiza entre el 4 y el 10 de mayo el Primer Gran Festival Internacional de Jazz y Ballet Jazz, en Buenos Aires, Rosario y Córdoba también serán escenario de las importantes figuras que nos visitan como así nuestros vecinos países: Uruguay y Chile.

Los músicos extranjeros que intervienen son: Rolland Hanna, Betty Carter y su trío (Michael Bowie, Hiram Harper, Stephen Scott), Modern Jazz Quartet (Milt Jackson, Percy Heath, Connie Kay, John Lewis), Billy Taylor y su trío (Victor Gaskin, Anthony Reedus), Jimmy Owens y su cuarteto (Danny Mixon, Kenny Davis, Steve Johns), Jimmy Heath y su cuarteto (Stafford James, Anthony Purrone, Akira Tana) y Les Ballets Jazz de Montreal, que nos visitara a fines de agosto de 1985.

JAZZ EN VIDEO

El comentario de hoy es para un concierto realizado en 1972, en el Lincoln Center de New York. Parece algo difícil... pero allí estaban nada menos que Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman, Lionel Hampton, Dave Brubeck, Dizzy Gillespie, Earl Hines, y muchos otros músicos de primer nivel, además de la cantante Ella Fitzgerald.

Se lo llamó el concierto de la realeza... pues estaban, el "Duque" Ellington, el "Conde" Basie, el "Rey del Swing" Goodman, y la "Primera Dama" Ella Fitzgerald...

El video del concierto fue realizado por la empresa Home Theatre de California, U.S.A. y el título fue Jazz Festival. El presentador fue Doc Severingen, quien también participa con algunos solos de trompeta.

Comienza el concierto con Count Basie y su orquesta acompañando a Ella Fitzgerald en un vigoroso Lady Be Good. Están Eddie "Lockjaw" Davis en saxo tenor y Al Grey en trombón. A continuación se presenta Duke Ellington con su orquesta. Tocan dos temas: The C Jam Blues y It Don't

Mean a Thing If Ain't Got That Swing. Hay solos de Cootie Williams en trompeta, Jimmy Hamilton en clarinete y Harry Camey en saxo barítono. Aún faltando algunos de los grandes solistas como Johnny Hodges y Paul Gonzalvez en saxos y Lawrence Brown en trombón, la orquesta sigue sonando como en sus mejores momentos.

Vuelve Ella Fitzgerald, ahora con su trío, presentando dos temas: Goody Goody y The Man I Love. Una voz excepcional cantando como solo ella sabe hacerlo.

El siguiente es el gran Dave Brubeck con su cuarteto, destacando a Paul Desmond en saxo alto. Acompañan Alan Dawson en batería y Jack Six en contrabajo. Interpretan el famoso Take Five, con toda la calidad que puede hacerlo este extraordinario cuarteto.

Vuelve Count Basie, ahora con uno de sus clásicos... Jumpin' at the Woodside. Una "Big Band" que siempre sonaba y sigue haciéndolo (aún sin Basie) muy bien. A continuación Basie presenta a Joe Williams

cantando Well All Right. Buena combinación de orquesta con un cantante de Blues.

Y ahora, casi 40 años después de juntarse por primera vez, el famoso cuarteto de Benny Goodman. Tres temas tocados con la misma facilidad con que lo hacían en 1935... Avalón, Moonglow y Running Wild. Goodman, Hampton y Wilson al mejor nivel, Krupa no tanto (estaba enfermo pero no quiso faltar), pero le da toda su calidez al grupo. Al finalizar el cuarteto todo el público se pone de pie para ovacionarlos.

La segunda parte del concierto es un homenaje a Louis Armstrong. Hacía poco que Satchmo había muerto y su presencia no podía faltar en ese concierto. Comienza con una interpretación de When It's Sleepy Time Down South, y Doc Severingen toca el solo de Louis junto a Earl Hines en piano, Barney Bigard en clarinete, Tyree Gleen en trombón y Arvell Shaw en bajo. No hay duda que Doc no puede tocar como lo hacía Louis pero los otros



Benny, Count y Duke

compensan tocando muy bien.

Lo sigue Dizzy Gillespie en una improvisación sobre Saint Louis Blues, y se agregan luego Bobby Hackett y Max Kaminsky en trompetas junto a los músicos que tocaron antes y que durante años lo hicieron con Satchmo. El grupo toca al final Mac The Knife.

Finaliza el homenaje a Louis Armstrong con Ella Fitzgerald incorporándose a los amigos de Armstrong, para cantar el tema que más dinero le dio a Louis, Hello Dolly.

Ahora si es el fin del concierto, con Duke Ellington y Count Basie tocando juntos acompañados por la orquesta de Basie. El tema One O'Clock Jump. Sobre el final del tema se agregan Benny Goodman, Ella Fitzgerald y Doc Severingen participando del final a toda orquesta.

Inclusive vuelve Gillespie para bailar con Ella Fitzgerald haciendo algunos pasos que son festejados por el público. Un muy buen video de jazz, que reunió a muchos de los grandes del jazz, algunos de ellos por última vez juntos pues en pocos años nos dejaron. El "Rey" Goodman, el "Duque" Ellington, y el "Conde" Basie, ya no están entre nosotros, pero nos dejaron el legado de su música. Algo de todo ello está en estos 60 minutos de buen jazz.

CARLOS A. CASSINELLI

Disco

"Mingus". Joni Mitchell. Asylum Records. Distribuido por EMI. Con Jaco Patorius (bajo), Wayne Shorter (saxo soprano), Herbie Hancock (teclados), Peter Erskine (batería), Don Alias (percusión) y Emil Richards (percusión). 1979.

Este es un disco de acercamientos: entre la música de Mingus y la de Joni Mitchell, entre el jazz y ciertas expresiones progresistas del Pop, entre los músicos más destacados de la "fusión" de entonces y el estilo folk de la cantante canadiense. Cuando el material se editó por primera vez, "Down Beat" le dedicó su tapa a Mitchell y Leonard Feather le hizo un reportaje de primera, uno de esos diálogos reveladores que nos ayudan a comprender diversos aspectos de la personalidad de un artista. Hoy, a casi diez años de esta música, la vigencia sorprende, así como sorprende la provocación constante que todo sonido de matriz Mingus tiene para la música contemporánea. Este es un trabajo excelente, complejo, sutilmente arreglado, exquisitamente "poetizado" por Mitchell y con un nivel instrumental impecable. Quizá falte algo de swing, término que evidentemente es básico para el jazz pero no para otras especies musicales. Aquí la dominante es esa pesadez medio country, bien de la tierra descampada, quejosa y con muchos silencios: notas "pedal", percusión "melódica" y esporádica, cadenzas vocales intrincadas y climas que se repiten en modo obsesivo. Ningún solista, salvo la voz de Mitchell, se destaca por sobre el todo. Es un disco interesante, que podrá dejar algo indiferentes a los jazzeros más intransigentes pero que, a lo largo de todos estos años de comercialización, conserva impecables sus compromisos con la buena música.

S.A.P.

The Mel Lewis Orchestra - 20 Years at The Village Vanguard. Atlantic/WEA 80025.

Este disco se grabó en los estudios Media-

Sound de Nueva York en marzo de 1985, y nos informa sobre una de las notables orquestas de jazz de la actualidad. Su integración es clásica: 4 ó 5 trompetas, 4 trombones, como francés, la sección de saxos distribuida en 2 altos, 2 tenores y barítono (doblan en soprano, flauta o clarinete) y sección rítmica.

El repertorio está dividido entre standards y originales. **All of Me** es un arreglo bastante convencional de Thad Jones, en cambio **Interloper** nos permite valorar a Thad en su real dimensión de compositor y arreglador. **Blue Note** es una muy buena composición/arreglo de Jim McNeely. Se percibe un gran ajuste en los ensambles y tutti con solos de trombón y saxo alto de muy buen nivel. **Butter** es una pieza lenta que sirve de evidencia para valorar la capacidad de compositor y arreglador de Jerry Dodgion. El conocido **C Jam Blues** está instrumentado por Bill Finegan con una concepción bastante tradicional y de mucha fuerza. Richard DeRosa, emplea su talento e imaginación para recrear **Dearly Beloved** y **Alone Together**, que creo es uno de los puntos más altos del disco. Finalmente **American Express** compuesto y arreglado con gran oficio por Bobby Brookmeyer combina equilibradamente los espacios asignados para los solos con la escritura orquestal. La orquesta ejecuta con mucha precisión y swing, y tiene muy buenos solistas.

L.F.

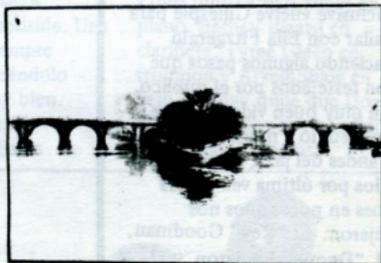
The Griffith Park Collection. Por: Stanley Clarke (contrabajo), Chick Corea (piano), Joe Henderson (saxo tenor), Freddie Hubbard (trompeta), Lenny White (batería). Elektra-Asylum. Distribuida por WEA 1982.

Aquí sobresale el saxo tenor Joe Henderson, un músico cambiante, que tanto podemos encontrar en indefiniciones estilísticas como en vetas personales y vigorosas. Viene de Rollins y de Coltrane, es decir, es un duro lleno de corazón y lirismo, de fraseo muy cantante y sugestivo. Los demás están bien, en particular Corea, que ha dejado sus inquietudes a la de Falla para reintegrarse al piano-jazz moderno de acompañamiento.

"The Griffith Park Collection", álbum producido por Lenny White, debe ser cotejado con dos discos coetáneos: **"Ecos de una era"**, volúmenes 1 y 2, también de 1982. En este caso, sin embargo, se trata de material "original" —es decir, compuesto por los intérpretes—, estrictamente instrumental y ejecutado en un estilo bebop años sesenta, eso que el propio White define en la contratapa del disco como **"sonido Blue-Note"**. Los resultados son interesantes: todos tocan en función del resto, de la totalidad musical, con relax y varios momentos de inspiración improvisatoria. Quizá no rebosen de swing, pero tampoco incurren en el mal de nuestro tiempo: la automatización de escalas muertas, de morfós perfectos y aburridos. Lo mejor: **"Balada de Octubre"**, composición de Corea con hermosos solos de Henderson y Hubbard, que, al igual que el resto del material, fue lograda en no más de dos tomas.

S.A.P.

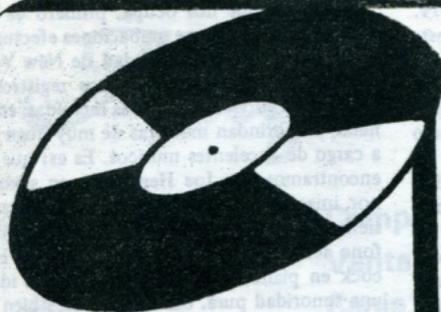
*Bill Evans:
The Paris Concert*



BILL EVANS. The Paris Concert-edition one. Elektra 89126 (WEA).

Este es el primero de dos volúmenes correspondientes a las grabaciones realizadas para la

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



Rivadavia 6743 - Loc. 20 R
Capital - Tel. 632-9609
Lunes a viernes 10 a 13
y 16 a 20,30 hs.
Sábados de 10 a 14

Más de 4.000 títulos en jazz,
funky jazz, rock, salsa,
fusión, Pat Metheny y
muchos otros. . .



Alex P. Record

CLUB DE MUSICA

Radio Francesa en París en noviembre de 1979. Nos permite apreciar la última etapa de este gran pianista.

Los músicos que junto a BE forman el trío son Marc Johnson en contrabajo y Joe LaBarbera en batería. No me refiero a ellos como acompañantes ya que Evans siempre trató de evitar el esquema de piano solista y sección rítmica para intentar una interpretación en la que cada integrante estuviese pendiente de las intenciones y matices de los demás con el consiguiente resultado de una música más rica y sutil que obliga al oyente a una audición más concentrada de los distintos planos sonoros. **My Romance** y **Beautiful Love** son los mejores ejemplos de esto; **I Loves You Porgy** y **Noelle's Theme** están tratados en magistrales solos de piano; hay dos dúos de piano y contrabajo: **Up With The Lark** un 3/4 con intercambiantes frases de piano y bajo en perfecto diálogo y el lento e introspectivo **All Mine**. El LP se completa con dos versiones más del trío: el hermoso **I Do It For Your Love** (que también grabó con Thielemans en 1978) y la exquisita pieza de Denny Zeitlin: **Quiet Now**.

Como curiosidad el disco incluye un documento: el testimonio grabado de la voz de Bill Evans. Los comentarios incluidos son completísimos, así da gusto. Felicitaciones a Wea por el excelente disco y la presentación.

L.F.

VOLUMEN 1. Town Hall, 22 de febrero de 1985. New York City "Una noche con Blue Note". Grabación digital. Fabricado y distribuido por EMI-ODEON 108351.

El sello discográfico estadounidense Blue Note, es uno de los que ha contribuido más insistentemente en la divulgación del buen jazz. Desde el año 1939, en que iniciara sus actividades, hasta nuestros días, en sus nutridos catálogos figuran muchos de los mejores intérpretes de jazz, algunos de los cuales ya gozan de notorio prestigio y otros que fueron descubiertos por los directivos de la empresa o por músicos ya vinculados a ella.

El álbum que nos ocupa, primero de una serie de cuatro, recoge grabaciones efectuadas en el Town Hall de la ciudad de New York, el 22 de febrero de 1985. Los registros se efectuaron en vivo y las obras incluidas, en general, nos brindan muestras de muy buen jazz a cargo de excelentes músicos. Es así que nos encontramos con Joe Henderson en saxo tenor, imaginativo, de ataque seguro, intentando siempre algo más. Bobby Hutcherson, el vibráfono aéreo, flexible, swingueante. Herbie Hancock en piano, mostrando muy buenas ideas, una sonoridad pura, clara, con frases bien expuestas y con una total solvencia en su discurso musical. James Newton en flauta, gran dominador de su instrumento, con una afinación perfecta, transmitiéndonos sensibilidad, calidez, ductilidad, creando buenos climas. Ron Carter en contrabajo y Tony Williams en batería, aportando en todo momento una base rica, flexible, dinámica, sólida, sin fallas. . . También Freddy Hubbard, quien nos indica con su obra que está volviendo por el buen sendero del jazz, ratificando en todo momento su solvencia técnica y creativa. Cálido y sutil, vigoroso y agresivo, cuando su intervención lo requiere.

No nos caben dudas de que los tres álbumes restantes constituirán junto a éste, un excelente aporte a la discografía local.

Agreguemos que se incluye un muy buen comentario en la contratapa del disco a cargo de Michael Cuscuna y así como dice en la misma contratapa, transcribimos un pequeño párrafo: "Este álbum está dedicado al invitado de honor del 22/2/85 quien creara, definiera y sostuviera a Blue Note: Alfred Lion. Está también dedicado a los grandes artistas que hicieron de Blue Note lo que es hoy, y a aquellos que no estarán más con nosotros. Esta es una respetuosa celebración de la música y de todos los que ayudaron a crearla".

A.C.

Weather Report. "This is this". Joseph Zawinul (teclados), Wayne Shorter (saxos), Victor Bailey (bajo), Mino Cinelu (percusión y voz), Pe-

Allegro

DISCOS CASSETTES LIBROS

Jazz tradicional

Compra

Jazz moderno

Venta

Jazz-rock

Canje

Fusión

Nuevos - Raros
Fuera de catálogo



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

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

DIMI

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

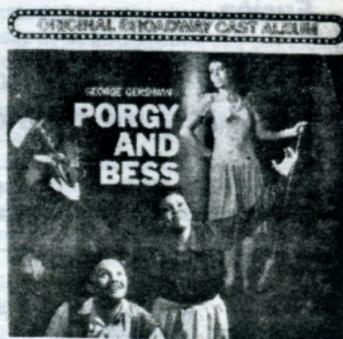
ter Erskine (batería). Omar Hakim (batería en "Por consiguiente"). Músico invitado: Carlos Santana (guitarras). CBS, 1986.

La gran novedad de este larga duración se llama Victor Bailey, bajista al que le ha tocado la nada fácil misión de reemplazar al sensitivo Jaco Pastorius. La verdad es que lo hace muy bien, tanto en los acompañamientos en walking-bass como en el solismo baladístico de "Por consiguiente". Su presencia, de todos modos, no llega a concitar tanta atención e interés como para sostener completamente la validez de este disco. Que Weather Report es un grupo ajustadísimo, de alto nivel profesional y con destellos de talento superlativo son cualidades que, a esta altura de la década, están fuera de toda discusión. Pero una cosa era el conjunto que grabó "Heavy Weather" y otra distinta el de este "This is this". Parafraseando el título del álbum, podríamos decir que la reduncancia se ha convertido en el sello del grupo. Hubo en estos años una sistematización del sonido eléctrico de Weather Report, algo de lo que ningún grupo ni conjunto está totalmente exento. Pero tratándose de una agrupación que merece internacionalmente los más calurosos elogios, la cosa es más delicada. Por de pronto, es marcada la actitud secundaria, en segundo plano, del saxo tenor y soprano Wayne Shorter. Como anticipando su desprendimiento del grupo —hoy ya siguen caminos diferentes—, Shorter, que siempre fue el toque acústico y más jazzístico de Weather sólo hace acto de presencia en dos o tres temas; el resto está monopolizado por los sintetizadores de Zawinul y esa tendencia minimalista y medio exótica que le da al quinteto un sound entre rockero, jazzístico y clásico-contemporáneo.

Zawinul es un experimentador constante, que va del pentafonismo de "Blues de la China" a la profusión rítmico-percusiva de "Material Selvático". Como competente tecladista, en este disco tiene mucho para lucir. Pero quizá en este aspecto, la cohesión del grupo, que ha sido su principal virtud, pierde su atractivo. Los solos de Zawinul parecen ejercicios a par-

tir de escalas y modos que Miles Davies desarrollar hace más de diez años. Los excelentes Hakim y Erskine son locomotoras percusivas y sostienen los fraseos de plástico de Zawinul. El quinteto, entonces, en la mayoría de los temas, pasa a ser una especie de trío ampliado que ha perdido ese lirismo y profundidad que le daba la relación Shorter-Zawinul. Este es, sí vale el término, un Weather algo descarnado, como si el grupo se hubiese vaciado de contenidos para seguir machacando sobre los signos externos de su inconfundible sound.

S.A.P.



PORGY AND BESS. George Gershwin. Original Broadway Cast Album. WEA 83034.

Esta versión que apareciera originalmente en discos de 78 rpm en dos volúmenes de 4 y 3 discos respectivamente con el título de "Porgy and Bess - Selections", editados por Decca Americana, cobra un especial interés por haber sido grabada por el elenco que presentó la obra en New York, el 10 de octubre de 1935, en el Teatro Alvin (aclaremos que el estreno de la ópera fue en Boston, el 30 de setiembre de ese mismo año).

De este modo hallamos figuras negras de primerísimo plano en el canto lírico, en efecto es así que podemos escuchar al casi mítico Todd Duncan, a la excelente soprano Anne Brown y al coro de Eva Jessye, entre otros, acompañados por la Decca Symphony Orches-

DISQUERIA

ARTE & SONIDO

JAZZ DE TODOS LOS TIEMPOS
EN LONG PLAYS

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

GUITARRAS
ELECTRICAS FRATTI
BAJOS ELECTRICOS FRATTI
BATERIAS DIXIE
BONGOS DIXIE
CUERDAS - FUNDAS
ACCESORIOS

galé

srl

Se aceptan tarjetas de crédito

Tte. Gral. Perón 1595
1037 - Capital
Tel. 35-1779

Amigos de la Música Gran centro del usado

TE ESPERAMOS!

Compra * Venta * Canje
de:

- DISCOS (LP)
- CASSETTES

AHORA...

20 MIL DISCOS PARA REVOLVER
2 MIL CASSETTES PARA ELEGIR

ENCONTRARAS

- LOS RAROS • EL IMPOSIBLE • COLECCIONES
- EL AGOTADO • LOS FUERA DE CATALOGO •

AH!!! Y TAMBIEN... ANTES QUE NADIE!!!
LO ULTIMO EN NUEVAS ONDAS MUSICALES

MEJOR TASACION EN COMPRA Y CANJE



JAZZ

- JAZZ
FUSION

- JAZZ
ROCK



Ascensor al lado de la Galería

HORARIO: 10 a 20Hs.

MAIPU 484-1° PISO · LOCAL 103 · Capital 393-7713

tra, dirigida por Alexander Smallens, conductor que acompañó a distintos elencos en giras internacionales.

Los temas que incluye la presente selección son una buena síntesis de algunos de los pasajes más interesantes de la ópera, logrados con distinguida calidad artística y apropiado clima.

Esta inusual reedición ocupa un lugar de privilegio entre las distintas versiones que conocemos, por su valor documental y artístico, y nos permite poner en contacto una vez más con el talento creativo de ese gran compositor estadounidense que fue George Gershwin, del cual se cumplen cincuenta años de su desaparición, el 11 de julio de este año.

A.C.

Charles Lloyd Quartet - Montreux 82. Elektra 89127/WEA.

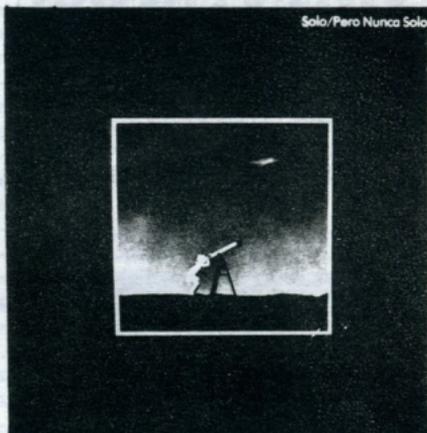
Para quienes no tengan muchas referencias de Lloyd, digamos que integró el quinteto de Chico Hamilton a mediados de la década del 60, hacia fines del 60 y comienzos del 70 forma su cuarteto con Keith Jarrett, Ron McClure y Jack DeJohnette y realiza una extensa gira por la Unión Soviética y Oriente, en el 74 forma otro cuarteto en el que ya está Son Ship en batería. Después parece haber estado un tiempo inactivo.

En el estilo de Charles Lloyd son claramente perceptibles las influencias de Rollins y Coltrane, especialmente de éste último.

The Call, Wind in the Trees y Very Early son muestras de muy buen jazz moderno. **Michel** es un breve solo de saxo tenor sin acompañamiento. La última composición de Lloyd de este disco, **Forest Flower** (grabada con Hamilton en 1963), que consta de dos partes, si hubiera finalizado en **Sunrise** habría dado un Lp sin altibajos, pero **Sunset** hecho en un ritmo de guajira y restringido dentro de una elementalidad armónica, desmerece el resto. El cuarteto estuvo integrado además de Lloyd, por M. Petruccianni, un virtuoso improvisador en piano, Pale Danielsson, de ex-

celente técnica y afinación, en contrabajo y Son Ship Theus, un baterista de buena técnica y gran musicalidad.

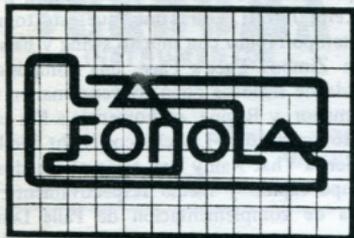
L.F.



Larry Carlton. "Solo, pero nunca solo". Con L.C. (guitarra), Terry Trotter (DX7), Abraham Laboriel (bajo), Rick Marotta (batería) y Michael Fisher (percusión). MCA Records, WEA, 1986.

Si hubiera que acuñar un término que englobara la música que hoy hacen músicos como Lyle Mays, Pat Metheny y Larry Carlton, entre otros, ese podría ser "los vegetarianos pacíficos". En efecto, Carlton, que no podría haber grabado este disco en otro lugar que no fuera California, es un guitarrista sin efectos, que prefiere el ritmo suavemente subrayado antes que las efusividades dionisiacas de muchos de sus colegas. Claro que este asunto del nuevo sonido de la distensión y la paz interior puede llegar a aburrir si no se lo mecha con propuestas más vigorosas, pero para eso está la variedad en el arte. Carlton se desenvuelve en una esfera de comunicación íntima y reconcentrada, atento al juego de timbres y texturas, casi mozartiano en su armonía diáfana y en la liviandad de sus melodías. Es una

DISCOS - CASSETTES
COMPRAS - VENTA - CANJE



NACIONALES - IMPORTADOS

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

Tel. 740-1589



LIBRERIA
DISQUERIA

PARANA

COMPRAS - VENTA - CANJE

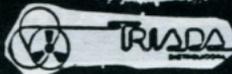


Galería Buenos Aires
Florida 835 L. 31/32 - Subsuelo
Tel. 313-7846

Paraná 184 - Tel. 35-0166

FRANCISCO JAZZ SOLOS RIVERO PARA GUITARRA

CONTIENE CHORD-MELODY
SOLOS EN NOTACION
MUSICAL, DIAGRAMAS Y
CIFRADO DE: BLUES-MAÑA
NA DE CARNAVAL-MISTY-
MY ROMANCE-
BODY & SOUL-
SOPHISTICATED LADY



DISTRIBUCION PERSONAL Y DIDACTICA A DOMICILIO
10% de DTO! LLAMANDO AL 642-8495

música luminosa, por momentos etérea y provista de significados y bellezas que sólo se perciben después de varias audiciones. Porque en el primer contacto, se disfruta de esa objetividad en la expresión, casi funcional y desentendida de las pasiones humanas. Música bella para tiempos no tan bellos.

S.A.P.

The Michel Petrucciani Trío: Pianismo. Blue Note/EMI 58437.

Grabado el 20 de diciembre de 1985. En ese entonces Petrucciani tenía 23 años. Aquí nos impresiona por su técnica y toque, especialmente si consideramos su disminución física.

En su estilo se detectan múltiples influencias y creo que aún no ha alcanzado un lenguaje totalmente personal, pero creo que tie-

ne muchísimas condiciones para ocupar un lugar entre los grandes del jazz. En este disco nos presenta 4 composiciones: **Our Prayer**, que crea un clima muy reminiscente de las interpretaciones en tiempo lento de Bill Evans o Keith Jarrett, **Our Tune**, que está tomado en tiempo rápido con mucho swing y balance a la Zimbo: **Face's Face**, una composición rápida de melodía poco convencional en modo menor, y Regina, en homenaje a Elis es un digno bossa nova. Los clásicos **Night and Day** y **Here's That Rainy Day** están abordados en tiempo rápido y medio respectivamente. La tarea de complementación de Palle Danielsson en contrabajo y de Eliot Zigmund en batería es admirable.

El disco ofrece un nivel de calidad parejo en todo su desarrollo. No hay concesiones. Es un muy buen disco.

L F.

LOS MEJORES LPs. APARECIDOS EN EE.UU.

BRUCE SPRINGSTEEN - Live/1975-85 (Columbia)
TONIGHT SHOW BAND - World Premier Performance (Amherst Records)
DENNY ZEITLIN - Homecoming (Living Music)
ART FARMER/ BENNY GOLSON JAZZTET - Back to the city (Contemporary)
DIANE SCHUUR - Timeless (GRP)
LINDA RONSTADT - For Sentimental Reasons (Asylum)
STEPHANE GRAPELLI - Live in San Francisco (Black Hawk)
CHICO FREEMAN - The Pied Piper (Black Hawk)
THE LEADERS - Mudfoot (Black Hawk)
MILES DAVIES - Tutu (Warner Bros)
DR. JOHN - Gumbo (Alligator)

FRANK MORGAN - Lament (Contemporary)
JOHN FOGERTY - Eye of the Zombie (Warner Bros)
SPHERE - On Tour (Red)
SHEILA JORDAN - The Crossing (Black Hawk)
ABBEY LINCOLN - Talking to the sun (Enja)
CASSANDRA WILSON - Point of view (JMT)
DON PULLEN/GEORGE ADAMS - Breakthrough (Blue Note)
Live at the Village Vanguard, Vol. 2 (Soul Note)
RAY ANDERSON - Old Bottles - New Wine (Enja)
You Be (Minor Music)
ART TATUM - 20th century piano genius (EmArcy)
GEORGE SHEARING - Lullaby of Birdlands (Verve)

CENTRO MUSICAL

VENDOMA
INSTRUMENTOS
MUSICALES

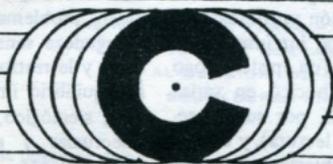
Sarmiento 1488
40-8481

Adhesión
CARLOS A. RIOS

LIBRO

Adhesión

LILIAN BEHRENS ARQUITECTA
RICARDO VALLE ARQUITECTO



Cambidisco

CANJE - COMPRA - VENTA

Tucumán 764 - L. 32
Tel. 392-2639

Decanos
en el país

JAZZ

POP

LIRICO

LIBROS

NADA BRAHMA (DIOS ES SONIDO).

Joachim Ernst Berendt.

Editorial Abril, Bs.As., 1986.
280 págs.

“Resulta interesante que en la tradición china el oído sea un órgano yin —más bien femenino— pero el ojo sea yang, es decir, un órgano masculino. Esta referencia a la sabiduría de los antiguos chinos nos aclara en esencia que no tenemos elección entre el oído y el ojo, como tampoco entre lo exclusivamente masculino y lo exclusivamente femenino, entre lo yang y lo yin. En la interpretación china, el ser occidental —por lo menos el moderno— está considerado tradicionalmente como portador de una fuerte tendencia yang. Tendría, en cambio, que aprender a dar mayor relevancia a los elementos yin, descuidados hace siglos y también reprimidos con frecuencia”.

El ojo, agresor e impulsivo, es el hombre, el águila que no duda. El oído, el yin, es la mujer. Si se logra reponer del machismo herido (convenamos que son metáforas), las observaciones de Berendt resultan fascinantes.

Porque este es un libro fascinante. A partir de una co-

piosa base documental que combina ciencia con religión y va desde la física a la antropología y la estética, el crítico musical Joachim Berendt —mundialmente conocido por sus ensayos en el terreno del jazz— nos confiesa su contacto vivencial con las culturas orientales y sus extrañas claves, en particular las del budismo zen como realidad místico-filosófica. El equilibrio entre el entusiasmo con el que Berendt se juega su propia identidad y compromiso y la visión objetiva, respaldada en los métodos de las ciencias “duras” y “humanas”, le otorga a este libro una dimensión profundamente humanista, intrínsecamente polémica (un epistemólogo fruncirá el hocico en varias páginas pero, por suerte, seguirá con la lectura), y de una intención abiertamente provocativa. Si se lo lee teniendo cerca aquel estupendo trabajo de Eric Fromm “Psicoanálisis de la sociedad contemporánea”, se puede observar la evolución de los condicionantes al apocalipsis. Si Fromm, en los años cincuenta, ponía a todos los norteamericanos en el diván para hacerles ver el grado de alienación al que los había llevado el fervor consumista, Berendt se pone

un paso al frente, parece perder las esperanzas y expone su terapia. La tesis general es más o menos así: la historia de la cultura está indisolublemente ligada al sonido y sus significaciones múltiples, tal como lo corroboran las sagas y mitos de la antigüedad. En la sociedad industrial, los grandes adelantos de la ciencia y la técnica se han dado casi en relación inversamente proporcional a la sensibilidad auditiva, y por ende, al diálogo como ejercicio de convivencia democrática. En las culturas extraoccidentales, en cambio, si bien los males estructurales crean problemas acuciantes, la agudeza sensorial está intacta y le restituye al hombre su equilibrio íntimo y colectivo, psicológico, y social. Intelectuales y artistas como Hans Hayser, Aldous Huxley o Hermann, conde de Keyserling, habrían encontrado en Oriente la musicalidad perdida en Occidente.

Atrapa en el enfoque de Berendt su aceptación de la síntesis cultural, los resquicios entre el poder del establishment y las contraculturas. A diferencia de los escritores escapistas que idealizan en términos absolutos todo vestigio de aborigen fu-



zival's

**LO MEJOR EN JAZZ
Y CLASICO
EN DISCOS Y CASSETTES**

**callao 395 corrientes 1794
buenos aires**

48-0875

CACHO FONSECA

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

THORNE 483 (Alt. Directorio 1650)

CAPITAL FEDERAL



Todomusica S. A.

INSTRUMENTOS MUSICALES

**TALCAHUANO 74
1013 BUENOS AIRES**

TEL. 37-7915

**AV. FCO. BEIRO 5656
1419 BUENOS AIRES**

TEL. 641-6870

mando la pipa de la paz, Berendt pone el acento en los contactos y las diversas inmersiones de lo oriental en lo occidental: las escalas modales de John Coltrane en los esquemas de la canción popular americana, la influencia de Buda en el expresionismo alemán a través de Herman Hesse, el impacto psicológico de Ravi Shankar en los hippies californianos. Por cierto, siempre es la música el punto de partida (la especialidad profesional de Berendt así lo justifica), pero no es éste un libro de interés solamente "artístico". Ante tantas simplificaciones sobre el amor, ante tanto sofisma pacifista (productos, en la mayoría de los casos, de exigencias editorialistas), "Nada Brahma", es un alerta inteligente sin sobreestimar la inteligencia. No reniega de la erudición y de las formas "occidentales" de conocer el mundo. En todo caso, opta por cambiar el mundo a partir del individuo, llegando a éste por las seculares enseñanzas del cada día menos lejano Oriente.

S.A.P.

GUIA INCOMPLETA DEL JAZZ

Rius

Editorial Grijalbo, S.A.
México, 1984.

Muchos son los libros que se han escrito sobre jazz. Se podrían contar por millares: biografías, discografías, bre-

ves y extensas historias, antecedentes folklóricos, análisis sobre etapas determinadas (las décadas del 20, 30, 40, 50. . .), enciclopedias. Todos ellos contribuyen a darnos un panorama lo más amplio y completo posible. Por esa circunstancia, no es raro encontrar una obra de trazado sencillo, pero atractivo, por lo que dice y cómo lo dice Rius en esta "Guía Incompleta del Jazz". Rius, escritor y periodista mexicano, ha sabido destacar los aspectos más importantes del jazz desde los orígenes hasta nuestros días, mostrándolos con humor, a veces crudo, agrio, pero de todos modos, esclarecedor.

Por el tratamiento de la obra, ilustrada con recortes de fotos, dibujos y licencias gráficas, se detecta en todo momento una intención de darle al negro y su obra el lugar que bien se ha ganado dentro del ámbito de esta música no sólo en sus orígenes sino a través de toda su trayectoria (desde la llegada de los 20 esclavos que arribaron a James Town, Virginia, en 1619, hasta los acontecimientos más recientes).

Por lo informal, por lo sincero de su enfoque y por la defensa que hace de sus auténticos creadores, el libro de Rius viene a sumarse a la amplia bibliografía existente, echando un poco más de luz sobre ciertos aspectos que por muy divulgados no siempre son bien conocidos por el aficionado.

A.C.



LOUIS ARMSTRONG
James Lincoln Collier
Javier Vergara Editor
(1987) Buenos Aires

J.L. Collier nos presenta una biografía de L.A. después de una seria investigación, trayendo nueva luz sobre aspectos del célebre músico.

Analiza su estilo musical en los distintos períodos de su evolución y, aunque no incluya transcripciones en notación musical, los puntos de referencia que brindan estos análisis de sus famosos solos me parecen un valioso aporte para el estudioso que quiera adentrarse en la concepción de Armstrong.

El contenido es excelente y a pesar de que se deslizaron algunos desaciertos en la traducción (al adoptarse quiebre para "break", emplear literalmente el término pieza para "piece" cuando podría haberse usado integrante, componente o músico;

traducir música del oeste en lugar de la música de Occidente —Western music— cuando del contexto se desprende a cuál de las dos hace referencia: “en la música del oeste (sic) la composición siempre ha sido preeminente”) no llegan en modo alguno a desmerecer la calidad de la obra. La edición original se hizo en EE.UU. en 1983. Un libro que recomendamos muy especialmente.

L.F.

EL MUNDO DEL SWING
Stanley Dance
Ediciones Marymar
Buenos Aires, 1977

Muy pocas son las obras dedicadas a la música de jazz editadas en nuestro país. Lamentablemente esto hace que aficionados y músicos (y en líneas generales ambos no son muy afectos a la lectura) vayan perdiendo interés en



Coleman Hawkins

saber algo más sobre aspectos de la música “de sus amores”.

Ante la carencia de obras y porque en realidad la edición lo merece, insistimos en recordar y recomendar un importante libro editado ya hace algún tiempo, pero que aún es factible localizar en las librerías de Buenos Aires: “El Mundo del Swing”. Este está escrito por Stanley Dance, periodista y crítico inglés (infatigable acompañante de Ellington en todas sus gi-

ras), en base a una serie de recopilaciones y reportajes. Contiene una buena cantidad de material fotográfico sobre muchas de las figuras más importantes de este género e incluye testimonios valiosos de músicos tales como: Claude Hopkins, Taft Jordan, Willie Smith, Sy Oliver, Benny Carter, Billie Holiday, Benny Goodman, Coleman Hawkins, Mildred Bailey, Al Casey, Milt Hinton, etc.

M.M.

**NOVEDAD
 RICORDI**

EL DECAMERON NEGRO
de Leo Brouwer

Leo Brouwer es uno de los compositores que mayor aporte ha realizado para la guitarra en las últimas décadas.

La presente obra, compuesta en 1981, es la cuarta que editamos de este autor.

“El Decamerón Negro”, obra descriptiva de mediana dificultad, basada en los cuentos africanos del mismo

nombre, está dividida en tres partes:

1) El arpa del guerrero, II) la huida de los amantes por el valle de los ecos, III) balada de la doncella enamorada.

Su lenguaje tradicional nos hace recordar a un Leo Brouwer del período de “El elogio de la danza”, mostrando permanentes características musicales y guitarrísticas que le son personales.

(Extraído del catálogo de Ricordi Americana).

Cuidado y mantenimiento de instrumentos

INSTRUMENTOS DE BRONCE

Con unos pocos cuidados y un mantenimiento adecuado, su instrumento —cualquiera sea la marca del mismo— conservará por muchos años su belleza original y un adecuado rendimiento.

Mantenimiento

- 1) Limpieza exterior: después de usarlo.
 - 2) Limpieza de la boquilla: dos veces a la semana.
 - 3) Lubricación de los pistones: antes de usarlo.
 - 4) Lubricación de las bombas o vara: regularmente (1).
 - 5) Lavado y lubricación de la vara de trombón: regularmente (1).
 - 6) Limpieza de las guías y las curvas: regularmente (1).
 - 7) Limpieza y/o lubricación de los cilindros: regularmente (1).
 - 8) Limpieza interior del instrumento: regularmente (1).
 - 9) Revisión del instrumento por un técnico especializado: una vez al año.
- (1) Depende de la intensidad del uso dado al instrumento.

La limpieza interior:

La ejecución del instru-

mento inevitablemente dejará residuos en el interior del mismo. Si esos residuos se acumulan, pasado algún tiempo, Ud. se encontrará con un angostamiento de los caños que derivará —sin duda alguna— en un cambio de tono.

Limpie el interior de la tubería por lo menos una vez cada dos meses.

Si Ud. utiliza el instrumento más de tres horas diarias, deberá efectuar esa limpieza mucho más seguido.

Para remover las partículas muy adheridas, vierta una taza de agua caliente por la campana del instrumento y agítelo mientras presiona los pistones como si estuviera tocando. Luego, vuelque el instrumento para vaciarlo. Complete la operación abriendo las llaves de agua para facilitar la salida del líquido.

Si la suciedad se muestra muy rebelde, agregue unas gotas de detergente al agua. En ese caso, es indispensable que el instrumento sea cuidadosamente enjuagado con agua limpia para evitar el endurecimiento de guías y pistones. Jamás use productos de limpieza que contengan amoníaco.

En el caso del trombón de vara, la campana y la vara deben ser limpiados por separa-

do.

Limpieza de la boquilla:

Mantener la boquilla bien limpia es indispensable para obtener un buen rendimiento. Se la debe lavar cuidadosamente con agua tibia y jabón por lo menos una vez cada dos semanas.

Existen líquidos especiales para efectuar limpiezas profundas y desinfecciones; generalmente, se presentan en envases con vaporizador y son muy adecuados para los músicos que padecen de alergias o fácil irritación de los labios.

También existen cepillos especiales para la limpieza del interior de la cámara y la salida de la boquilla. Son de forma cónica, de cerdas duras y tienen mango de alambre trenzado. Aconsejamos el uso del artículo 7312 del catálogo Micro.

Limpieza de las curvas y pistones:

La limpieza de las curvas y los pistones debe hacerse cada tres o seis meses usando un cepillo adecuado.

Quite los pistones uno por uno cuidadosamente. Limpie la cavidad con agua jabonosa ayudándose con un cepillo

adecuado. Enjuague cuidando de no dejar ningún resto de jabón. Repita el procedimiento cuantas veces sea necesario.

Limpie las bombas siguiendo las mismas instrucciones.

Aconsejamos el uso de cepillos Micro especialmente diseñados para los distintos instrumentos de bronce y de probada eficacia.

Limpieza de cilindros:

Recuerde que el cilindro, contrariamente al pistón, no necesita ser retirado del instrumento para su limpieza. Simplemente acciónelo como si estuviera tocando mientras lo limpia con agua jabonosa. Luego séquelo cuidadosamente y lubríquelo con un aceite adecuado.

Limpieza de la vara de trombón:

Se debe hacer solamente con una solución especialmente preparada para este instrumento.

Recomendamos el uso del detergente especial Holton para trombones de vara el cual, mezclado con agua de acuerdo a las instrucciones del frasco, se debe vaporizar sobre la vara y posteriormente retirar con un paño limpio.

Al terminar, se debe aplicar un aceite o una crema adecuada. Los detergentes Holton se venden solos o acompañados por la crema Holton para vara de trom-

bón de calidad mundialmente reconocida. Es más aconsejable el uso de una crema que de un aceite, dado que, por las características del trombón, ésta se distribuye en forma más pareja que el aceite.

Recuerde que jamás se debe accionar la vara del trombón si ésta se muestra "seca" o de funcionamiento dificultoso.

Muy importante:

Las varas de trombón se desnivelan fácilmente. Se las debe manipular con extremo cuidado.

Lo mismo ocurre con los pistones de la trompeta; cuide de secarlos muy bien cuando los limpie y tenga cuidado al ponerlos o sacarlos ya que una diferencia en su diámetro o un ligero reborde en el mismo alterará su correcto funcionamiento.

Recuerde también la posición correcta de los mismos cuando vuelva a armar el instrumento: los pistones vienen numerados y se los debe colocar en la camisa correcta o sea, el número uno cerca de la boquilla, el dos en el medio y el tres cerca de la campana.

La lubricación de los pistones, cilindros y varas:

Se debe hacer únicamente con aceites desarrollados especialmente para ese fin para evitar un engrasamiento excesivo o inadecuado del instrumento.

Recomendamos el uso de los lubricantes Holton, de excelente rendimiento y reconocida calidad.

Conserve su instrumento debidamente lubricado para evitar el endurecimiento de sus partes.

Recuerde que el instrumento de cilindros requiere una lubricación más intensiva que el del instrumento de pistones. Si no ejecuta su instrumento lubríquelo una vez al mes. Cuando el uso es intensivo, se aconseja controlar la lubricación antes de cada ejecución.

Los lubricantes Holton son muy livianos, evitan el engrasamiento excesivo y no ensucian como los aceites industriales. Entre ellos se cuentan aceites para instrumentos de pistones, para instrumentos de cilindros y cremas especiales para vara de trombón.

Cuidado del estuche:

Actualmente, casi todos los instrumentos se entregan acompañados de estuches confeccionados en material plástico por lo que se debe evitar colocarlos en lugares cercanos a fuentes de calor.

Todo estuche, sea de plástico o madera, debe ser dejado abierto toda una noche por lo menos una vez a la semana para evitar que el "plush" tome humedad y dé un olor desagradable a la vez que se desfia lo que podría llegar a alterar el acabado del instrumento.

Los estuches recubiertos de cuero deben ser lustrados con cera incolora o con una pomada adecuada. Los de plástico, se limpian con un paño húmedo y un buen lustramuebles es aconsejado para darles brillo.

Cuidado exterior del instrumento:

Luego de cada ejecución, limpie el instrumento cuidadosamente con una franela bien seca y limpia. Ponga especial cuidado en las partes que están en contacto con las manos o que pudieran recibir gotas de aceite provenientes de la máquina: la transpiración es un gran enemigo de los laqueados ya que los oscurece y con el tiempo las marcas se hacen indelebles. Existen protectores especiales para máquina.

Utilice solamente productos adecuados para los laqueados de instrumentos musicales. En caso de no poder contar con ellos, un buen lustramuebles en aerosol puede reemplazarlo perfectamente.

En el caso de instrumentos plateados recuerde que éstos carecen de la capa protectora que brinda un laqueado. Límpielos con agua y jabón, séquelos cuidadosamente y luego aplique un producto adecuado para objetos plateados.

Algunos músicos prefieren los instrumentos con terminaciones plateadas por considerarlos mucho más sobrios y elegantes que los dorados,

pero coinciden en señalar que es más difícil conservarlos que los dorados ya que oscurecen con gran facilidad. Solo con un cuidado muy intenso se logra que un instrumento plateado mantenga su buena apariencia original por muchos años.

Para terminar, dos palabras acerca del transporte del instrumento:

Coloque el instrumento con mucho cuidado en su estuche. Utilice sólo estuches diseñados especialmente para él. No lo empuje ni presione para hacerlo entrar. Un estuche inadecuado puede ser causa de abolladuras.

Si la boquilla de su instrumento se atasca, no trate de sacarla por medios caseros. Consulte a un especialista que con una herramienta adecuada la quitará sin problemas en cuestión de minutos.

Lleve sus libros, partituras, botellas de aceite y boquillas en los compartimientos especiales. Si se los deja sueltos en el interior del estuche puede golpear el instrumento y dañarlo.

Recuerde que sólo un especialista puede nivelar una vara de trombón o encamisar un pistón. Se requiere experiencia y equipo adecuado para arreglar un instrumento de música. Recuerde que una reparación doméstica puede causar más daño que el reparado.

Gentileza Casa Radaelli SRL

stop time

(viene de pág. 39)

lado 1 y doce el lado 2, no la hacen muy económica que digamos. El cassette contiene "Indian Summer" y "Body and soul", ambas por Hawkins, pero en los restantes cuatro temas, no se oye al célebre saxo tenor. "I can't get started" está a cargo de un trompetista y "Más bajo para mí" (¿por qué no se habrá puesto el título original en inglés?) a cargo de otro saxo tenor más en la onda de Lester Young. "I got it bad" está cantado por Billy Holiday (creo) y "Tiempo de patos, blues" (¿título original?) transcurre con trompetas, guitarra eléctrica y piano que un locutor identifica como Billy Taylor. Quiséramos saber si en Argentina no se dijo nada contra esta edición tan deplorable. Y si es posible, aprovecho estas líneas de "Guía de Jazz" para que algún especialista me haga llegar personal y fechas de grabación y lugar donde se registraron las seis versiones. Y si no cuesta nada, pedir de los productores fonográficos un poco más de respeto para con los jazzófilos.

ENRIQUE HETZEL

10 CUOTAS

DE
A 390

Y ANTICIPO DE A 1.300

EL FAMOSO:

UNICOS
REPRESENTANTES
EN LA ARGENTINA

Münster[®]

Y TAMBIEN NUESTRO
FAMOSO PLAN
40 CUOTAS DE A 87,50

PIANO NUEVO,
DE EXCEPCIONAL
CALIDAD.
CONCIERTO de 88
TECLAS, 3 PEDA-
LES, SORDINA AUTOMATICA.
Modelos 1986, En variados,
tonos y lustres. Incluye
hanqueta, cubreteclado
y transporte

Al Interior en 24 hs.
ESTABLECIMIENTO

CHOPIN

De CARNEVALE HNOS.

CREDITOS
EN EL ACTO

y la
afamada linea de ORGANOS

Le Logan

Lunes a Sábados 9 a 20 hs.
DOMINGOS de 16 a 20 hs

MEMBRILLAR 68

PLAZA FLORES CAP (1406)
ESTACIONAMIENTO PROPIO
TARJETAS DE CREDITO

CASA RADAELLI S.R.L.

Zildjian



LEBLANC

PAiSte

CONN

Importación, fabricación y compostura
de instrumentos
para banda y orquesta



INSTRUMENTOS MUSICALES

guitarras, bajos,
amplificadores y accesorios.
Instrumentos nuevos y usados.
Canje y compra.

TALLERES PROPIOS DE REPARACION
87 AÑOS DE EXPERIENCIA
A SU SERVICIO

Av. Belgrano 1688 Tel. 38-9142
(1093) Buenos Aires