

guía de

JAZZ

JULIO
AGOSTO '87
▲4.-
Ext. u\$ 2.50.-

12



Interpretación e improvisación en jazz

por NESTOR CARRASCO

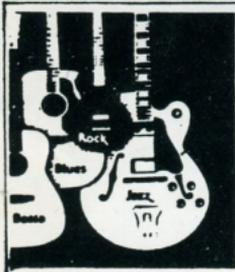
Curso teórico-práctico para saxofonistas a iniciarse en agosto de 1987
Duración: 12 clases (3 meses)
Vacantes limitadas

INCLUYE:

- Interpretación melódica solista. Análisis de la melodía.
- Articulaciones e inflexiones saxofónicas en el jazz.
- Sobregudos del instrumento. Armónicos.
- Análisis armónico.
- Tratamiento triádico y escalístico sobre las cadencias $\text{IIIm7} \cdot \text{V7} \cdot \text{I7M}$ y $\text{IIIm7}^{\text{b}} \cdot \text{V7}^{\text{b}} \cdot \text{I7M}$ (6 Im).
- Escalas.
- Uso y estética de los patrones escalísticos.
- Bibliografía y discografía

Las prácticas en clase se harán con acompañamientos grabados especialmente para este tipo de ejercitación, y con "sección rítmica" en vivo (piano o guitarra, bajo y batería).

Las grabaciones estarán a disposición de los alumnos para su práctica personal, así como los apuntes y partituras de los temas empleados en el curso.



- GUITARRA
- VIOLIN
- PIANO
- BAJO ELECTRICO
- CLARINETE
- SAXOFON
- BATERIA
- TECNICA VOCAL
- JAZZ VOCAL
- GUITARRA Y/O PIANO COMPLEMENTARIOS

SOLICITE NUESTRO PROGRAMA DE ACTIVIDADES PARA 1987

- Teoría de la Música
- Sesión melódica y rítmica
- Audiotape
- Armonía
- Arreglos / composición
- Análisis
- Práctica grupal / soubas
- Concursos didácticos

SEMINARIOS/CLINICAS

Seminarios y clínicas dictados por músicos y pedagogos invitados de prestigio reconocido internacionalmente. Estos cursos están pensados para enseñar el campo y el entendimiento de la música, su evolución y tendencias.



Academia de música
RICARDO PELLICANI

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



¡ 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

Director
Alberto Consiglio

Jefa de Redacción
Marcela Malagrino

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

Año 3 – Nro. 12

Julio-Agosto '87

Aparición bimestral

Ediciones "Jazz-Band"

Yerbal 2291, 3ro. "62"

1406 - Buenos Aires

Argentina

Registro de la Propiedad

Intelectual Nro. 296609

Diagramación

Artis

Composición

Impresos Arte SRL

Humahuaca 4279 - Cap.

Impresión

Copias Rosso

Rivadavia 7858 - Cap.

Impresos Arte SRL

Indice

Editorial ¿Por qué menos páginas?	3
Páginas elegidas Blues de ojos azules: el impacto del blues en la cultura popular europea (3ra. parte)	5
Diálogo Olga D'fáz	9
Espontáneo y Musical Novedades en discos	14
Personaje Recuperando a Wallace Davenport, trompetista de Nueva Orleans	16
Stop Time Noticias varias	19
Técnica Musical Armonías del Jazz	22
Iconografía Detalle de una máscara yoruba (Nigeria)	24
Ecos Seminario Camping-Jazz, en el Valle de Las Leñas Teté Montoliú: de Tatum a Serrat De Uruguay	26
Traducciones de contratapa "Fats" Waller: un recuerdo	33
Nuestra opinión Discos	36
Literatura especializada Bibliográficas	46
Nuestra tapa: John William Coltrane (23/9/1926-17/7/1967)	

¿Por qué menos páginas?

Seguramente es la primera pregunta que se harán los lectores de *GUIA DE JAZZ* con este número 12. La respuesta es muy sencilla: hemos sacrificado páginas para poder mejorar nuestra tapa porque todos decimos. . .

"no importa cómo se presenta, lo que interesa realmente es el contenido. . .", pero nos preguntamos nosotros "es realmente así?".

Creemos que totalmente no, en especial para los amigos anunciantes, ellos quieren aparecer en revistas que por lo menos tengan algún atractivo visual, por más bueno que sea el material que contiene. Otra cuestión: la intención de entregar *GUIA DE JAZZ* con mayor frecuencia, por

ahí podríamos, en un corto plazo, llegar a ser mensual. Material hay, la edición se agota en menos de un mes pero, volvemos a lo mismo, ¿nos darán la mano necesaria los anunciantes?

Veremos. . . Mientras tanto queremos recordar algunos conceptos que hacen a la filosofía de la publicación y que fueron vertidos por nuestro director en las "V Jornadas de Educación, Arte y Creatividad - Las Músicas Populares en Buenos Aires", el día 15 de julio pasado:

a) Una revista de jazz debe incluir trabajos de investigación, pues hay mucho por develar en todas las etapas del jazz.

b) Deberá prestársele importancia a las vivencias y necesidades

del ser humano que crea esta música.

c) Los reportajes deben no sólo ocuparse de la discografía y/o grabaciones de los entrevistados. La consigna es siempre rescatar al ser humano antes que al artista.

d) No exagerar en los valores de ciertos músicos por el solo hecho de ser conocidos, siempre hay figuras que por diversas razones no son comprendidas adecuadamente.

e) Debe dársele al aficionado no lo que quiere, sino lo que necesita para crecer.

Marcela Malagrino

CASA RADAELLI

S.R.L.

Establecimiento Musical
Fundado en el año 1900



Zildjian

PAiSte



CONN 

LEBLANC 

**Instrumentos
de cuerda, viento
y percusión.
Accesorios,
Reparaciones
Talleres propios**

Av. Belgrano 1688 - C.P. 1093
Buenos Aires - Argentina
Tel. 38-9142

BLUES DE OJOS AZULES:

EL IMPACTO DEL "BLUES" EN LA CULTURA POPULAR EUROPEA

Bukka White podía cantar acerca de locomotoras y de la penitenciaría, pero ellos hablaban de automóviles de carreras y de la escuela secundaria. It Wasn't Me, de Berry, aun llegaba a referirse a Sociedades de alumnos con letras griegas, en tanto que Gunslinger de Bo Diddley hacía una sátira del mito de los vaqueros. Ellas McDaniel se llamaba a sí mismo Bo Diddley (según decía) por el ritmo bo diddley un dum, usaba lentes negros, una chaqueta de tafeta de color brillante, y tocaba una ofensiva guitarra de metal cuadrada, de color bermellón. Chuck Berry vestía de modo menos exhibicionista, pero sus actitudes al tocar, por no mencionar sus breves estancias en la cárcel, por violaciones a la Ley Mann, le aseguraron notoriedad. Nadie hubiera llamado poetas a Chuck y Bo, pero había muchos en Europa que escuchaban atentamente sus palabras, así como el ritmo

básico de rock'n'roll. Al contrario de la mayoría de los rockes, ellos grababan abundantemente. El ritmo y blues cubría el refinado canto y hábil ejecución de la guitarra de un T-Bone Walker; abarcaba los fieros y groseros gritos de Howling Wolf y el canto lánguido de Lonesome Sundown; aun en los años sesenta, los cantantes de blues todavía usaban los pintorescos seudónimos del estilo que Bat the Hummingbird o Bumble Bee Sílm tenían en los años treinta. El R & B también incluía un aspecto que había sido pasado por alto por los entusiastas europeos del blues, los cuartetos vocales como los Orioles, los Clovers o los Platters, cuyos conjuntos tersos y armónicos provenían de los coros evangélicos en medida tan amplia como el de los Ink Spots. Nuevamente aparecía en Detroit, en los grupos vocales de dos tonos de Berry Gordy's y Tamla-

Motown, como Martha y los Vandellas y los Four Tops. Y había la amalgama soul de inflexiones evangélicas con versos de blues que iniciaron Aretha Franklin o B.B. (Blues Boy) King o Ray Charles.

Todas las corrientes estaban presentes en la explosión del pop: la música pop, la revolución de la cultura pop que había estallado en Inglaterra en los años sesenta. Entonces la llamaron Beat. La música beat, síntesis de R & R, R & B, soul y blues ortodoxo, con letra a la Dylan y un considerable talento nativo, entró en el mercado mundial con los discos de los Beatles. Ellos habían empezado como los Quarrymen, grupo de rock'n'roll y skiffle que hizo algunas grabaciones modestas en Alemania, pero que regresó para ponerse en primera fila con Please Please Me y From Me to You. Su deuda con el cantante de rock Little Richard fue evidente en

Páginas elegidas

Long Tall Sally o I am Down; con Chuck Berry en Roll Over Beethoven. Ellos suavizaron las inflexiones de blues en la canción de compás de doce Can't Bury Me Love, pero se adivina el blues en su estructura.

A pesar de la sensación que crearon los Beatles en aquella época, fueron los Rollings Stones quienes se convirtieron en el blanco de la ira paterna cuando, con impotente envidia, vieron el atávico, sensual, gritón Mick Jagger con sus cabellos largos y a su grupo seducir a sus inocentes retoños. Algunos de la banda habían trabajado con Alexis Korner; conocían su blues y le profesaban respeto. Aun su nombre lo habían tomado de una grabación de Muddy Waters, y adoptaron el blues muy amplificado, de tipo urbano, de Muddy Waters, Howling Wolf y Elmore James. La rebelión de los adolescentes quedó personificada en sus ejecuciones de blues como I Just Want to Make Love to You o I Can't be Satisfied de autores negros de blues que tenían más de 50 años. Sus propias composiciones en el ritmo y estilo de blues como Satisfaction o Get Off of My Cloud, especialmente en su ejecución, terminaban frenéticamente, mientras Jagger se contoneaba y provocaba a las multitudes con sus gestos sensuales y

groseros desplantes. No era blues, pero era algo muy cercano, y el hechizo que ejercía sobre los públicos era semejante al de una orquesta de blues urbano.

Hubo otros en el movimiento de Beat ritmo y blues; principalmente los Animals, que tomaron algo de su repertorio del cantante de Mississippi y Detroit, John Lee Hooker; y los Yardbirds, que se inspiraron parcialmente en Elmore James, antes de seguir a los Beatles al Oriente en búsqueda de la cítara. Un elemento muy importante de los Yardbirds fue Eric Clapton, brillante guitarrista, quien probablemente era el instrumentalista de blues más capaz que haya salido de Inglaterra. Seguía el modelo de Robert Johnson y Elmore James: James había tomado todo su enfoque del blues del estilo de Johnson; lo amplió y lo situó en el contexto de Chicago; ahora Clapton lo hacía formar parte del idioma musical pop. Clapton dejó los Yardbirds para formar Cream con Ginger Baker y Jack Bruce; un trío de guitarra, batería y bajo de formidable talento que probablemente tocaba mejor blues, técnicamente hablando, que cualquiera de las bandas de Chicago de esa época. The Move, The Who, John Mayall's Bluesbreakers, el Graham Bond Organization,

los Pretty Things... docenas de bandas de Beat, R & B, psicodélicas, rock ácido, blues, aparecieron en los años sesenta, arrollando no solamente en Inglaterra sino también en toda Europa, así como en Norteamérica. La ironía de toda la revolución de la música pop fue el modo en que las bandas inglesas llevaron el blues de regreso a su lugar de origen, en los Estados Unidos. Cuando Lightnin' Hopkins y Lonesome Sundown finalmente lograron que se les mencionara en un diario de Houston, no fue por ser músicos de jazz locales, sino porque los Animals los citaron durante una entrevista en una de sus giras. Hubo gran proliferación de bandas norteamericanas de músicos blancos de ritmo y blues, aunque el mayor éxito pertenecía a las grabaciones de grupos ingleses. Hasta cierto grado, esto benefició a los músicos de jazz negros, ya que se dedicaron a trabajar el circuito colegial, y muchos dejaron los clubes negros para obtener mejores ganancias, aunque no por mucho tiempo en los conciertos de blues y en los festivales pop/rock. En Europa hubo una notable disminución del contacto directo con el blues; los conciertos de Limpmann y Rau disfrutaban de menos público en el continente así como en Inglaterra. La



Jimi Hendrix

National Blues Federation, de nombre rimbombante, pero de pequeña escala, se formó para traer a cantantes de blues, pero con excepción del pequeño grupo de fanáticos, a fines de los años sesenta, los músicos de blues negros ya empezaban a perder atractivo. Inglaterra tenía su propio exponente negro de la cultura pop/rock en Jimmi Hendrix, guitarrista de melena encrespada, delgado, consciente de su imagen. En realidad había nacido en Seattle, pero empezó a tener éxito en su carrera cuando

fue llevado a Inglaterra por Charles Chandler, de los Animals. Sus gritos orgiásticos, su guitarra fálica, sus camisas con diseños sicodélicos, sus cuentas de ámbar y sus gotas de sudor, hacían que las multitudes lo aclamaran. Hendrix tocaba la guitarra con espectacularidad comercial, pero tenía talento genuino para el blues; aunque negaba ser cantante, tenía voz de cantante de blues. También disfrutaba de una buena administración: Charles Chandler confesaba después

que solamente escogían "las tomas más grotescas que lo hacían aparecer como un tipo desagradable" para las fotografías publicitarias. Una "barrera del sonido" estallaba en la masa de amplificadores del Jimmi Hendrix Experience. Cada aspecto de su actuación, la apariencia de su banda, la violencia desencadenada con que destrozaba sus guitarras (el truco había funcionado para Pete Townsend y los Who en el período Mod de algunos años antes) eran el epítome del cisma entre las generaciones.

Hendrix murió a causa de los efectos de las drogas en 1970, a la edad de 24 años; la misma edad que tenía Robert Johnson cuando murió en 1938. Para la cultura pop de los adolescentes, eso parecía la muerte de un mártir, como la de Brian Jones de los Rolling Stones, o la de Al Wilson del grupo de blues norteamericano Canned Heat. Pero Hendrix no se había vendido; no se había ablandado; ambas acusaciones se hicieron a los Stones. Parece demasiado simple decir que con la muerte de Jimmi Hendrix murió también el blues como fuerza de inspiración en la cultura popular europea. Ello hace recordar a Leadbelly y a Big Bill Broonzy. Pero parece que es verdad. Esto no quiere decir que haya desaparecido la influencia del blues; al contrario, ha sido absorbida en la música pop hasta que las formas, las técnicas y la expresión del blues se han convertido en parte de la norma. Pero el blues ha dado —o más bien dicho, le han exprimido— todo lo que puede ofrecer a la música pop. Ahora, la música pop tiene vida propia y ha sucumbido a los efectos debilitantes de la nostalgia, imitando las fases iniciales, llamando "rock" a todo. Durante unos quince años, a través de las fases sucesivas del skiffle, Rock'n'roll, ritmo

y blues, pop, pop progresivo, pop psicodélico, rock ácido, rock simple; a través de todo esto, el blues desempeñó una parte fundamental para formar una música que se convirtió en el símbolo de una cultura. El blues se consideraba la música de una minoría; de un sector de la sociedad cuya segregación era semejante a la separación de los jóvenes de las generaciones más viejas. Esto, por supuesto, era falso; no había equivalente en los grupos pop bien alimentados, con preparación en escuelas de arte, pertenecientes a la clase media, en el Marquee de Wardour Street, con la humillación de la segregación racial, la pobreza de los ghettos de los barrios negros, la importancia de Muddy Waters cantando "I'm a Man, M...A...N...", ante una compacta multitud de negros que aullaba en Smitty's Corner. Pero ellos creían que sí lo había. Para los públicos de adolescentes, los grupos de R & B, los grupos de pop/rock, proclamaban, mediante la manipulación de sus cajas de sonido, la proyección de diapositivas, el ruido ensordecedor de los amplificadores, la independencia de la cultura pop juvenil de la norma de sus padres; la música basada en el blues gritaba cosas acerca de la Bomba, acerca

de Vietnam, acerca de la marihuana, acerca del ácido. El culto se convirtió en cultura: el blues en los radios de transistores, en grabaciones fonográficas baratas, en carteles y en la publicidad, se convirtió en un símbolo universal. No pudo seguir siéndolo, porque el blues es una música que evoluciona lentamente, en tanto que las presiones del mercado para los adolescentes y los intereses comerciales que lo atienden y explotan requieren cambios rápidos. La mayoría de los músicos pop pasaron por más estilos de blues en un año que la mayoría de los músicos de blues en toda una vida. Cuando todo terminó, eran las estrellas de rock las que tenían los Rolls Royces, los contratos cinematográficos, las enormes casas con alberca, y entrevistas en el Vogue; no los cantantes de blues. No es una coincidencia que los públicos negros abandonaran el blues como nunca lo habían hecho cuando los Beatles y los Rolling Stones alcanzaron la cúspide de su popularidad.

PAUL OLIVER

(Extraído de "Examen de la Cultura Popular" de C.W.E. Bigsby - F.C.E.).

OLGA DIAZ

Artista de fina sensibilidad y de alto poder comunicativo es nuestra entrevistada, Olga Díaz (pianista y cantante cubana), quien se destaca como intérprete de música académica y popular con una marcada inclinación hacia lo jazzístico. Ha obtenido su licenciatura en música en la Universidad de Santiago (Cuba) y se radicó en los E.U.A. en 1958 al ganar el Primer Premio en el Festival de las Américas (Miami). Posteriormente se graduó como Master in Music and Piano Performing en la Universidad de Miami. Se presentó en Buenos Aires como artista invitada en el "Festival Armstrong" de Jazzología (C.C.G.S.M.) los días 3 y 5 de julio y en el Café Mozart los días 8 y 9.

GJ: Sabemos que nació en la provincia de Oriente (Cuba), ¿en qué ciudad?

OD: En una pequeña población, no sé si será pequeña ahora pero al menos era pequeña cuando yo nací, que queda muy cerca de Santiago de Cuba, estaba en un valle, y teníamos el río Cauto, muy bonito. . . la ciudad se llama Palma Soriano.

GJ: ¿Y cuáles son los recuerdos más lindos que tiene?

OD: Precisamente los recuerdos que tengo es que allí estudié ballet, allí empecé a estudiar el piano, me gustaba jugar basquetball, tenis, todas esas cosas de la niñez. . . Los primeros conciertos de música clásica cuando tenía diez años. . . La ciudad tenía mucho amor, era gente de mucho amor, sin complicaciones, era gente buena y alegre y a la orilla del río había una especie de barrio que se movía

con las crecientes. Si crecía el río se acababa el barrio, pero ellos volvían a armarlo, se llamaba Abisinia. Entonces, los señores aquellos y las mujeres cuando lavaban la ropa, le daban un golpe en las piedras y cantaban, era yo muy chiquita pero me acuerdo. Ahora sé que éso era contrapunto, en aquel momento no, pero yo sentía una cosa interesante que estaba pasando. A nosotros no nos dejaban ir allí y yo me escapaba con algunas amiguitas para ver aquel ambiente que era excitante y diferente al nuestro, no más ballet, no más Mozart. . . era otra cosa. Y también lógicamente esa provincia que tenía muchos negros, yo me acuerdo de los cañaverales, las recogidas de café, lo que tenía esa área; mandaban haitianos y ellos tenían unos cantos de vez en cuando que la gente no los recuerda

pero yo sí, me acuerdo y a veces les hablo a mis amigos y me dicen "¿tú te acuerdas de eso?", como si nunca los hubieran escuchado en su vida y les digo que ellos no se acuerdan porque no eran músicos, ellos a lo que estaban mirando era al trabajador. . . ¡qué gracioso!

GJ: ¿Viven sus padres?

OD: Mi padre murió en Miami ya hace unos años; mi madre sí, vive conmigo, ella es maravillosa porque ella fue nacida el siglo pasado y a principios de siglo ya era doctora en farmacia, entonces, siendo de una región de Cuba de pueblos pequeños me fascinó siempre que en lugar de quedarse tejiendo en casa fuera a estudiar ya a una universidad. Tenía también un piano alemán que le había regalado el abuelo y ese piano era muy lindo, para mí era la caja más mágica del mun-

do. Yo empecé a tocar desde los 4 ó 5 años, la oía a ella e iba al piano y tocaba lo que ella había tocado. Mi madre tocaba el piano, no muy bien, pero tocaba y mi abuela cantaba y mi abuelo tocaba la guitarra. . . A mi madre le gustaba lo clásico y la música cubana fina, como ellos le llamaban, las habaneras, las canciones de antes. . . Ellos no estaban mucho con lo afro, no era la época todavía.

GJ: ¿Qué significa para un país su folklore?

OD: Bueno, para mí es como la raíz de un árbol, es la forma de expresión más auténtica, es el valle, es la música completamente del valle, inclusive el músico clásico que se olvida del valle nunca se comunicará con el pueblo. Ese es uno de los problemas que tiene muchas veces la música contemporánea actual, que no lo tiene Ginastera por ejemplo. Porque Ginastera y Villalobos también usan el folklore del pueblo, entonces esa música siempre es atractiva para cualquier oído.

GJ: ¿Cómo definiría los aspectos más sobresalientes de la música africana por un lado y de la europea por el otro?

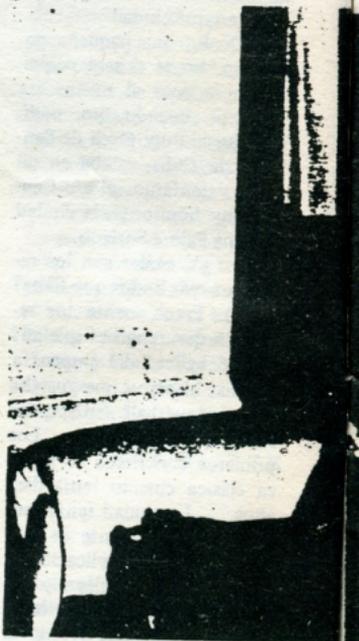
OD: La música africana de Africa ¿no? que es la que nosotros venimos a tomar en América. . . Para mí ellos nacen con arte, como nacen con su religión, ellos tienen ese

arte, el arte probablemente primero (primitivo) de comunicarse, ellos empezaron a aprender a comunicarse por medio del ritmo y eso es exactamente lo que tiene la música africana. La música europea, antes de que fuera influida por la africana, porque yo creo que la música africana ha influido en la música del mundo entero, privaba la comunicación por medio del intelecto y tiene la melodía que viene a ser la conversación intelectual. No era el pulso, ese latido del corazón (que es el verdadero pulso de todo el Universo). Nosotros caminamos y hacemos pa-pa-pa-pa y ese "pa" se convierte en one-two-three-four; pero es un pulso que los africanos indiscutiblemente, como son más primitivos lograron sentir primero y eso es lo que ellos tienen en su música que a mí me encanta, que es el "swing".

GJ: ¿Qué trascendencia le asigna al jazz en la música actual?

OD: El jazz para mí es el lenguaje de la libertad y en el mundo actual todos los artistas, lógicamente para mí, son como la gaviota ("Juan Salvador Gaviota"). . . Yo sé que al músico le gusta normalmente volar alto y le gusta mirar la realidad desde otra perspectiva y el jazz yo creo que le abre ese camino, a todos los músicos del Universo actualmente. El jazz realmen-

te empezó en EE.UU. pero ahora sabemos que hay improvisadores clásicos también (académicos), inclusive sabemos que Bach estaba haciendo improvisaciones y Mozart también, y los negros estaban haciendo improvisaciones con sus tambores o sea que el arte de improvisar es natural en el hombre. También en ciertos compositores de tango se observa la influencia del jazz. Muchos creen que el jazz es como romper la pureza de una música y no es cierto, cada música tiene su propia identidad y el jazz lo que



hace es expandirla o ampliarla.

GJ: Y entre blancos y negros haciendo jazz, ¿Ud. nota alguna diferencia?

OD: Yo no creo que ya exista tanta diferencia, yo creo que el blanco norteamericano especialmente, ha tomado muy bien el espíritu del swing. Es obvio que cada uno hace su propia lengua, porque no me imagino que un argentino pueda tener la misma mentalidad que un negro sureño o que un blanco de Chicago, y cada uno hace su propio jazz y tiene su propio

sonido, que tal vez lo hace más interesante...

GJ: ¿Considera que el jazz surgió como una música social?

OD: Yo creo que esto es intuitivo, ya ellos (los africanos) tenían la rítmica del tambor, entonces esa rítmica la empezaron a usar en las bocas y hacían sus sonidos, como por ejemplo en los spirituals. Ahora no hay duda que esos spirituals eran como lamentos, tienen ese aire triste como no, algo social tiene que haber, la esclavitud nunca puede hacer feliz a un negro,

ni a un blanco, ni a nadie. Algo tiene que haber de social pero también pienso que el negro como todo ser humano tiene necesidad musical.

GJ: ¿Está enseñando en estos momentos?

OD: No. Me gusta, pero me quita tiempo.

GJ: Y en la enseñanza, ¿cuál es el elemento para Ud. más importante que hay que transmitir a los alumnos?

OD: Primero, emoción honesta ante la música, la música es una cosa muy importante para mí, es el lenguaje de los Dioses, por lo menos yo no me imagino que Dios hable con palabras como nosotros, podría cometer errores tal vez... y la música me parece algo más espiritual, más perfecta, que se puede llegar a un nivel muy alto del ser humano. Y después, menos egocentrismo, menos pensar en uno como artista, si llega o no llega, más bien es la naturaleza de uno cuando uno es músico, tener la necesidad de hacer música, como hacen los pajaritos por la mañana; yo siempre digo, los pajaritos cantan a la vida y el músico debe cantar a la vida y alegrar con eso a otros seres humanos que están haciendo otro tipo de labores.

GJ: ¿Qué opina de esta época que vivimos, le gusta, piensa como otra gente que todo tiempo pasado fue mejor?

OD: No! Tenemos un mo-



mento de "edad media", como pasa siempre, pues antes eran más largos los períodos y ahora son más cortos, pero después siempre hay un "renacimiento", creo siempre en el renacimiento. Aparecen enfermedades nuevas pero vamos acabando con otras, vivimos más tiempo, tenemos mucha más facilidad para poder estudiar, para poder leer, para poder comunicarnos. ; las "comodidades tecnológicas" indiscutiblemente nos dan más tiempo, en cierta forma, para hacer cosas que nos den gusto a nosotros. Al mismo tiempo reconozco que la vida actual es muy compleja y tiene tensiones (políticas, de trabajo); todo esto es la lucha del hombre ante el año 2000 que ya lo tenemos ahí. Todavía no acabamos de entender este siglo que es muy tecnológico y muy difícil, pero ya lo lograremos entender. . . es muy excitante. Cada vez el hombre va buscando más la galaxia, va tratando de buscar el Universo, todavía es sin embargo un terrícola y tiene divisiones humanas porque no ha comprendido aún el significado de la palabra amor. . .

GJ: ¿Y qué opina de la música electrónica?

OD: Particularmente, no me levanto excitadísima cuando la escucho, pero un Gismonti la utiliza y me excita y me parece fascinante porque es una capacidad mu-

sical. O sea que cuando el talento utilice los nuevos medios. . . y el mundo del futuro va a ser todo electrónico. Los acústicos como yo tenemos que empezar a aprender. Yo he estudiado algo de electrónica pero siempre me gustó mezclarla como hace Gismonti, por ejemplo, con voz humana, algo humano para que no sea tan frío. . . Pero se hacen maravillas! Orquestas completas!

GJ: Uno de sus compositores preferidos es G. Gershwin, ¿qué rasgos expresivos le gustan más de él?

OD: Gershwin tiene la genialidad de que capta totalmente el espíritu americano (norteamericano), ésa es la forma en que yo lo siento. Yo siento el negro, el blues, las calles de Nueva York, llenas de automóviles, siento las bocinas. . . Me pasa con Copland también. Por ejemplo con Piazzolla me parece lo mismo, ya es un lenguaje más de hoy, pues el lenguaje de hoy no es lenguaje de hace 20 años atrás. Cada vez hay más ruido en las calles, hay nuevas cosas y ellos lo van captando, el artista capta eso y con las armonías modernas van logrando ese clima de mundo de hoy. A mí me gusta el mundo de hoy, me gustan los cambios de opiniones.

GJ: ¿Y de los músicos académicos?

OD: De los académicos me gustan todos, inclusive de la

época actual los electrónicos como les decía, los respeto, los escucho, tengo que escucharlos para que mi oído se acostumbre, porque uno educa al oído igual que educa al ojo, uno va todos los días al museo y llega un momento en que ya nota las diferencias de estilos, nota por qué los brochazos de pintura son distintos, entonces uno va educando al ojo y al oído también hay que educarlo. Y la lectura, leyendo esos libros de jazz para un individuo que quiere ser un diletante; entonces, con escuchar y leer ya se tiene la perspectiva del momento histórico de esa música. Porque uno no puede escuchar la música de dixieland, o de Bill Evans, o de Chick Corea, sin cambiar el ángulo de mira, es imposible. . .

GJ: Ud. anoche comentó que no se anima a hacer tango porque siente que le falta Rfo de la Plata. . . o sea, está considerando que cada música tiene sus mejores intérpretes en el lugar donde se creó?

OD: Lo podría tocar, pero sería algo más intelectualizado para no equivocarme nunca en ese ritmo de Uds. tan sincopado y tan sorpresivo, porque el ritmo del tango actual es fascinante, son unos acordes preciosos y también precisos, tendría que ser una cosa muy estudiada para yo atreverme a tocar, a lo mejor toco uno esta noche, depende. . . depende de mi valentía.



El tango es una forma musical que es muy difícil de tocar para un extranjero, se podrá tocar y es muy lindo, yo lo toco para los americanos y les gusta, pero aquí estamos en la cuna, en la cuna de grandes maestros del tango, creo que les puede gustar si lo hago, pero creo que les va a gustar mucho más si yo interpreto mi música.

JG: ¿Ud. siente la discriminación racial en EE.UU.?

OD: Tiene que existir porque yo la he sentido pero la discriminación a mí no me mortifica porque siempre tuve esa cosa libre de sentir, que es cuando nací del útero de mi madre y era libre y toda la vida he tenido esta mentalidad, siempre respeté a todo el mundo. Honestamente el americano conmigo ha sido extraordinariamente bueno. No voy a negar que he

sentido la discriminación, a veces, porque la tienen contra el latino, algunas personas, más que nosotros venimos del sur, pero en el sur mismo de EUA, todas las manos que me han dado... fue maravilloso! Les voy a contar esta historia para que vean: yo estoy trabajando en un hotel, el "Dorado Country Club" hace 18 años, me adoran, hace como 3 años atrás tuvimos un accidente automovilístico muy malo, yo no podía tocar el piano y estuvieron pagándome todo el tiempo hasta que me recuperé y pude volver a trabajar. O sea que el sentido de cariño todos los seres humanos lo tenemos, sencillamente tenemos que despreciarlo muchas veces... Yo no espero que al llegar a un lugar las personas gusten de mí, yo soy la que tengo que gustar de ellos y ganarme el amor de

ellos para que ellos me quieran a mí. Soy como Cristóbal Colón, yo los tengo que conquistar a Uds. Creo de todos modos que la discriminación no debe existir jamás, creo mucho en Dios, todos los seres humanos somos hijos de Dios y si es así, cómo podemos estar en contra de algo que Dios ha hecho? La discriminación es estar en contra de Dios. Pero el amor siempre triunfa y abre todas las puertas del mundo. Creo que la vida ha sido muy linda para mí, a pesar de los momentos difíciles que todo el mundo los ha tenido, pero honestamente me he considerado una persona feliz porque soy optimista y creo en el hombre Siempre le enseño a mi hijo una cosa: no esperes que Dios venga a resolver todos tus problemas, él te puso un cerebro, úsalo. Muchas veces estamos esperando que Dios nos ayude en todo, pero hay muchos seres humanos, vamos a pedirle cosas realmente importantes, como la paz del mundo... que los seres humanos se amen... pero no para que me resuelva mi problema inmediato, eso lo tengo que resolver yo con mi inteligencia y mi sentido común, esa es mi responsabilidad, ser mejor que el anterior y el que me sigue (mi hijo), ser mejor que yo para evolucionar como seres humanos.
(Entrevista realizada en el City Hotel, el jueves 9/7/87).

ontáneo y musical... espontáneo

NOVEDADES EN DISCOS

El sello BLACK HAWK anuncia la edición de REUNIDOS, un disco del quinteto de Elvin Jones presentando a Pharoah Sanders en tenor y al pianista Mc. Coy Tyner como co-líder del grupo.

BLACK HAWK también anuncia la aparición de los volúmenes 1 y 2 de GIL EVANS - EN VIVO EN EL TEATRO PUBLICO. La actuación data del año 1980 y en ella se destacan la participación de Arthur Blythe, John Fadis y Billy Cobham. ROMANESQUE es el título del prometedor registro logrado en sesión grabada en Tokyo, Japón por Sir Roland Hanna reciente visitante de Bs.As. y el talentoso contrabajista checo Gira Mraz. Muy posiblemente Hanna nos haga llegar ese disco para integrarlo a la discoteca de ESPONTANEO Y MUSICAL.

OTRA SESSION GRABADA EN TOKYO. El inmortal Sonny Stitt acompañado por Hank Jones.

BLACK HAWK editó long-plays de JOHN SCOFFIELD, HAL GALPER, el Grupo de BILLY HARPER y JOHN FADIS y de EDDIE GOMEZ durante el mes de junio.

El primer disco del sello PABLO, ahora distribuido vía FANTASY (como no podía ser de otra manera) pertenece a OSCAR PETERSON QUARTET con NIELS PEDERSEN, JOE PASS y MARTIN DREW, su título: SI UD. PUEDE, VEAME AHORA, para octubre aquí en Buenos Aires.

OTRA EDICION PABLO-FANTASY. Trabajos del vibrafonista Milt Jackson acompañado por Cedar Walton (piano), Bob Cranshaw (bajo) y Harold Vic, el disco se titulará BROTHER JIM y los artistas invitados son el

guitarrista JOE PASS y JIMMY HEATH (en tenor y soprano). Snocky Young, Eddie Lookjaw Davis, Joe Pass, John Heard y Roy Mc Curdy con el agregado del desaparecido Freddie Green, registraron este póstumo LP de COUNT BASIE, titulado MOSTLY BLUES Y SOME OTHERS, registrado en 1983. NORMAN GRANZ irá sacando, seguramente, de la "GALERA", a través de los años, registros "ESPECIALES" como estos. NORMAN GRANZ, es sin duda, un hombre con un gran sentido del rescate del momento musical en JAZZ, además de tener un excelente sentido comercial.

EI SELLO LANDMARK reedita CANNONBALL ADERLEY - TAKES CHARGE una famosa versión registrada originariamente en el sello RIVERSIDE en 1959 con WINTON KELLY, PAUL

y musical... espontáneo y musical

CHAMBERS, JIMMY
COBB, PERCY HEATH,
y **ALBERT (Tootie)**
HEATH.

REGISTROS

ACTUALES para el sello
LANDMARK. El pianista
y vibrafonista **BUDDY**
MONTGOMERY

(hermano del
desaparecido Wess e
integrante de los
Montgomery Brothers,
presenta **TIES FOR**
LOVE, nuevo registro
con invitados especiales
como la vocalista **Marlena**
Shaw, Eddie Harris,
David "Fathead"

Newman, Ron Carter y
Billy Higgins.

OTRA PROMESA DE
CALIDAD. SOLID, el
último disco registrado
por el trompetista **Woody**
Shaw para el sello **MUSE.**
Lo acompañan **KENNY**

GARRET (saxo alto),
Peter Leich (guitarra),
y **Kenny Barron** (piano).
OTRO "PETARDO" del
sello **MUSE. LOOKIN'**

AHEAD, registro del
saxo tenor **RICKY**
FORD con **James**
Spaulding (alto), **Kirk**
Lightsey (piano), **Johnn**
Sass (tuba) en cuatro
temas. **Cecil Mc Bee**
(bajo) y **Freddie Waitts**
(bat) completan la
sección rítmica.

El pianista **PAUL BLEY**
y su reciente trabajo
editado en el legendario
sello **SAVOY.**

SYNDROME, es el título,
y el trío está compuesto
por **Steve Swallow** en
bajo y **Pete La Roca**
(batería).

UN TRIBUTO DE
ESTELLAS A UNA
LEYENDA VIVIENTE

DEL JAZZ. Benny
Carter, Freddie Hubbard,
Winton Marsalis, Sonny
Rollins, Lalo Schifrin,
Mongo Santamaría,
Flora Purim, Airto
Moreira, J.J. Johnson,
Carmen Mc Rae, James
Moody y algunos otros
músicos de primera línea
acaban de rendir un
homenaje a **JOHN**
BIRKS GILLESPIE,
DIZZY para los amantes
del jazz.

Un corresponsal en **Los**
Angeles y **París** de
ESPONTANEO Y
MUSICAL nos anuncia
que podrían llegar
registros de este
acontecimiento. **HABRA**
QUE ESPERAR al avión
NEGRO. Hasta la vuelta.

Carlos Ugartamendía

ENSEÑANZA INDIVIDUAL DE BATERIA, en estudio o
a domicilio, a cargo de **DANIEL MALAGRINO.**
Principiantes. Mensajería de 20 a 23 hs. en:
795-8200/923-0606/631-8540

Recuperando a Wallace Davenport



trompetista de Nueva Orleans

Para el crítico francés Hughes Panassié, cuyo amor por el jazz tradicional estaba en relación directamente proporcional a su disgusto con la modernidad, sólo existían, a fines de los

años cincuenta, tres trompetistas emergentes de valía: Joe Newman, Ruby Braff y Wallace Davenport. En Panassié coexistieron dos tendencias, casi contrapuestas y excluyentes: la honesta

búsqueda de valores olvidados, ajenos a los circuitos comerciales, y la irracional y nunca bien justificada crítica al jazz moderno. Con Davenport, sin duda, el francés ejerció su virtud, ese olfato

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

sensible y receptivo a la vera del camino de la moda y el exitismo tan frecuentes en otros observadores del panorama jazzístico. Davenport ya poseía, por entonces, un estilo derivado del de Armstrong pero aplicado a nuevas problemáticas estilísticas, traducibles en un tipo de articulación, fraseo y "tono" propios. La elección de Panassié respondía a una necesaria indagación en el presente, si bien algún margen de suspicacia había en el lector de sus artículos: ¿acaso no era Panassié un tozudo buceador en el revivalismo para evitar así un contacto sincero con los buenos trompetistas "modernos" que surgían en aquellos años? Es probable. Pero con Davenport, de todos modos, no se equivocó. A diferencia de los revivalistas, este músico cristalizaba una anhelada convergencia entre lo heredado de Nueva Orleans y lo adquirido de la compleja y ramificada evolución de la trompeta en medio siglo musical. Escribía Panassié: "Tanto Ruby Braff como Wallace Davenport son dos

claros ejemplos de cómo es erróneo considerar que la influencia de Armstrong es cosa del pasado. Muy por el contrario: cuanto estos jóvenes más escuchan a Satchmo tocar y cantar, más inspirados se encuentran para crear sus propias músicas" (Metronome, New York, octubre 1961).

También otras influencias se percibían en Davenport. Había en él un leve sabor a Tommy Ladnier, que aún conserva, y una gran ductilidad para frasear de modo nervioso y armónicamente sofisticado al estilo Clark Terry. En sus discos grabados junto a Earl Hines (Nueva Orleans, 1975), Davenport encaró sus propias composiciones ("Bouncing for Panassié") o viejas baladas de amor ("Moonglow", de Hudson) con una sonoridad más bien selvática, en la línea Miley-Williams. De todas estas asimilaciones, nació un sound propio, si bien nunca perteneció al panteón de los grandes. Por lo pronto, se caracteriza por una economía inteligente de recursos que le da sustancia e idea a sus

solos, siempre mesurados y tersos, con esa precisa valoración de cada chorus propia del hot. A veces da la impresión de rendir un poco por debajo de su potencialidad artística, quizá por cuestiones de personalidad y temperamento. Pero en un mundo que, como el trompetístico, tanto abusa del sobreagudo y la gran puesta en escena, la sobriedad y el sentido constructivo de Davenport son signos de un talento infrecuente y solitario, con un personal tempo vital.

Sus primeros trabajos de importancia datan de 1954, cuando Lionel Hampton, su primer "protector", lo incorpora a su orquesta. Fuertemente marcado por esta pertenencia, pasó luego a las formaciones de Count Basie, Lloyd Price, Ray Charles (con éste se constanciò con el gospel, experiencia que revivió recientemente en los festivales de Niza) y el rockero Fats Dominó. Davenport giró por todo el mundo, pero jamás se desterró de Nueva Orleans, su ciudad natal y sus raíces culturales más

sólidas. Nacido en 1925, su modo de encarar la profesión pertenece al estilo sedentario. Esto, si bien lo dotó de un vigoroso sentido "Nueva Orleáns"; operó como factor negativo en cuanto a proyección internacional, convirtiéndolo, casi sin querer, en un exquisito músico de músicos. Contra el mito de una Nueva Orleáns petrificada en 78 rpm, Davenport representa el puente que va de los clásicos a los actuales Marsalis o Blanchard, de lo cual se infiere que el Mississippi y su desembocadura portuaria siguen siendo generadores de buenos jazzistas.

Quien llega en los años ochenta a la ciudad de Nueva Orleáns para escuchar los misterios de un origen musical célebre tiene un panorama más bien completo y variado. A metros nomás de Bourbon Street, en el corazón del French Quarter, subsiste el Preservation Hall, donde aún se puede encontrar a algún veterano soplador que de niño se apretujaba en las bocacalles para escuchar al

primer King Oliver o a quien su padre le contaba las historias de amor y música de Buddy Bolden. Para estar a tono con la vida burguesa, en cambio, se puede comer escuchando al profesional Pete Fountain o al bien vendido Al Hirt, músicos de riverboats prefabricados, con champagne recién descorchado y los calores del Mississippi apaciguados con aire acondicionado. La tercera opción, y a nuestro criterio la más atractiva desde el ángulo del estricto placer por el jazz, es recorrer Bourbon Street de punta a punta —no son muchas cuerdas— para dar con Wallace Davenport, lo mejor que tiene en forma estable Nueva Orleáns. A él se debe, entre otras cosas, la conciliación entre la música auténticamente negra de la región y el espíritu alegre y liviano del Dixieland. "He tratado de despojar al Dixie de ese fantasma de Uncle Tom que rondaba sobre él", le confesaba Wallace al crítico Paul Lentz hace unos años. Parece ser que lo ha logrado: sus actua-

ciones congregan a una policromía racial que, aún hoy, no es muy común en el Deep South americano. "Davenport es un gran músico negro", nos decía un profesional blanco clase media poco afecto al jazz y habitué a locales sólo frecuentados por rubios anglosajones iguales entre sí hasta en el modo de reír y beber. Esos locales, a pocas cuerdas de los de Wallace y su gente, difunden una melosa mezcla de disco y country que nada tiene que hacer ante el vigor del jazz. Pero por encima de los prejuicios raciales y las vallas —muchas veces invisibles— que se levantan entre grupos sociales y razas, la verdad ya se sabe. Los turistas podrán desbocarse con la etnografía del Preservation o el confort de Fountain. Los del lugar, en cambio, bien saben que Wallace Davenport es uno de los pocos héroes con mayúsculas que la ciudad conserva para sí.

Sergio A. Pujol

stop time

V JORNADAS DE EDUCACION, ARTE Y CREATIVIDAD "LAS MUSICAS POPULARES EN BUENOS AIRES"

Comisión de Jazz

Coordinadores: Santiago Giacobbe y Norberto Minichillo Especialistas que han participado:

CARLOS RODRIGUEZ JURADO: "El Jazz en Buenos Aires (I)".

ALFONSO FASSI: "El Jazz en Buenos Aires (II)".

NORBERTO MINICHILLO: "El Jazz y los Pulsos Ancestrales".

MANOLO JUAREZ: "Enrique Villegas".

WALTER MALOSETTI: "La Enseñanza del Jazz a partir de los años Sesenta".

JORGE GONZALEZ: "Los Boliches de Jazz".

ABEL DEUSEBIO: "Oscar Alemán".

JORGE CUTELO: "El Jazz, las Musas y los Mitos".

HUGO PIERRE: "La Improvisación, el Estudio y la Intuición".

NESTOR ASTARITA: "El Jazz de Fusión en Buenos Aires".

ALBERTO CONSIGLIO: "Las Revistas de Jazz".

"NANO" HERRERA: "El Jazz en la Radio".

CARLOS UGARTAMENDIA: "Las Grandes Bandas de Jazz Moderno".

Estas jornadas han tenido lugar entre los días 11 y 18 de julio del corriente año en las instalaciones del Conservatorio de Música "Manuel de Falla", Centro Cultural Gral. San Martín de esta Capital.

JOHN HAMMOND

El 11 de julio, en la ciudad de Nueva York, falleció a los 76 años de edad, John Hammond, productor de compañías discográficas que descubrió a innumerables talentos, entre ellos: Benny Goodman, Billie Holiday, Bruce Springsteen y Bob Dylan.

Hammond comenzó su carrera como productor a comienzos de los años 30 y pasó la mayor parte de su vida con los discos Columbia, continuando en estos últimos tiempos como asesor de la empresa.

JAZZ CALIENTE EN MENDOZA

El 22 de mayo en el Teatro Quintanilla de la ciudad

de Mendoza, debutó la banda: "MENDOZA HOT JAZZ". Este grupo está integrado por gente de jazz con larga experiencia y que han intervenido en distintas bandas como: la Roseland Jazz Band, la Wineland Hot Jazz Band y la New Orleans Jazz Band, con actuaciones en todo el país, Chile y EE.UU.

El grupo está formado por Juan Luis Alsina en percusión y tabla de lavar; Sandro Cirillo en clarinete; Raúl Fuenzalida en banjo; Ricardo Guiffazú en trompeta y Américo Masetti en piano.

"Mendoza Hot Jazz" interpreta entre otros temas: Mandy, decidete; Paso del Tigre; Frankie and Johnny; Río Perezoso; Royal Garden Blues; Doctor Jazz y Black and Blue.

La coordinación y dirección general está a cargo de Oscar Araya conductor y creador de los programas: "Jazz solamente jazz"; "Gente de jazz" y "Tiempo de jazz y buena música", que se irradian por distintas emisoras de la ciudad de Mendoza.

Cabe agregar una aclaración respecto a la nota en el Nro. 11 de GUIA DE JAZZ de la New Orleans Jazz Band: durante las actuaciones en el boliche Años 20, y la grabación del cassette, el percusionista era Raúl Fuenzalida (año 1984).

En cuanto a Mendoza Hot Jazz, todos han sido integran-

stop time

tes de la New Orleans Jazz Band en distintas épocas, y de la Wineland Hot Jazz Band, y en el caso de A. Ma-setti, el pianista, también integró alguna vez la Original y la Delta, siendo además fundador (año 1955) de la Rose-land Jazz Band en Buenos Aires.



Mendoza Hot Jazz también actuó en la Bodega del 900, un restaurante muy importante, el 19 de junio.

El sábado 4 de julio en el Teatro Plaza de la ciudad de Godoy Cruz (Mza.), con 700 espectadores, recordamos a Louis Armstrong y rendimos "homenaje" en "vida" a cuatro músicos mendocinos que cumplían las bodas de oro con el jazz: Antonio Correa Alvarez, pianista; Coco Vargas, vibrafonista; Bernardo Castillo, saxofonista y Juan

"Mono" Coria, baterista (todavía en actividad). Este festival fue algo muy especial por lo antedicho y porque actuó la Trigueña Jazz Band de Santa Rosa, La Pampa.

Oscar Araya
Mendoza

IV JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA

El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente de la Secretaría de Cultura de la Nación, lamenta informar que no se llevarán a cabo las IV JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA previstas entre el 2 y el 5 de septiembre del corriente año.

Las mismas se han postergado para 1988, debido a un siniestro que el Instituto sufre afectando gran parte de su patrimonio de Biblioteca y Museo.

RICARDO PELLICAN Y SU ACADEMIA

Luego de varios meses de ausencia de los escenarios, por haberse dedicado de lleno a su Academia de Música, Ri-

cardo Pellican reapareció el 30 de julio en el Hot Club de Buenos Aires, Hipólito Yrigoyen 2851, 5to. piso, acompañado con "Topsy", trío que se completa con Gustavo Suárez (guitarra) y Carlos Capriotti (contrabajo). Asimismo reanudó los ensayos con "Chop Suey" y trabaja en la formación de un nuevo trío que debutará próximamente.

Informamos asimismo que en agosto se inicia el curso "Desarrollo del manejo de la guitarra moderna" en tres niveles: nivel I, principiantes (sin conocimientos previos); nivel II, iniciados y nivel III, estudiantes avanzados. Los horarios son a designar.

Se harán prácticas en clase con acompañamientos de "sección rítmica" (piano, bajo y batería), grabados especialmente para este tipo de ejercitación.

El material didáctico presentado se verá desarrollado gradualmente durante el transcurso de los tres niveles; por lo tanto los estudiantes inscriptos deberán presentarse para una evaluación previa que los ubicará en el nivel aconsejable.

GEORGE GERSWIN: UN GENIO AMERICANO

Con motivo de cumplirse los 50 años de la muerte de George Gerswin, el 11 de julio, se realizó una charla-homenaje en la Sala C del Centro Cultural Gral. San

Martín a cargo de Alberto Consiglio, director de Guía de Jazz. La misma se desarrolló en base a un "racconto" biográfico y musical de este importante compositor norteamericano.

RADIO

LRA 1 Radio Nacional (AM: 870 kHz)

Lunes a las 0.00:
"Espontáneo y Musical"
(Carlos Ugartamendía y Enrique Garrido)

Sábados a las 15.00:
"Cincuenta años de jazz"

(Guillermo Orce Remis y Héctor Basualdo)

Domingos a las 9.00:
"El espíritu del jazz"
(Alfredo Radoszynski)

Lunes después de las 12.00
(FM):
"El pasito de Nano"
(Nano Herrera)

Servicio Nac. de Radiodifusión
"Jazz por argentinos"
(Nano Herrera)

LS 1 Radio Municipal de la Cdad. de Bs.As. (AM: 710 kHz)

Sábados a las 13.03:
"Locos por el jazz"
(Alfredo Radoszynski, Nano Herrera y Guillermo Fuentes Rey)

LR 11 Radio Univ. Nac. de La Plata (AM: 1390 kHz)
Sábados a las 19.35:
"Influencias"
(Sergio A. Pujol y Eduardo D'Argenio)

LS 11 Radio Pcia. de Bs.As. (AM: 1270 kHz)
Sábados a las 12.05:
"Tangentes en jazz"
(Talero Pellegrini)

TODO EL JAZZ EN "JAZZOLOGIA"

Auditorio Enrique Muño – Martes a las 21 hs.
Entrada Libre

Además:

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

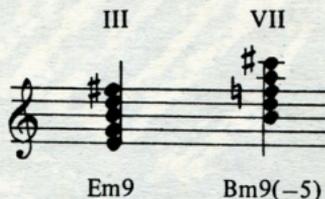


Centro Cultural General San Martín - Secretaría de Cultura
MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Notarán que algunas 9as. no son tan satisfactorias como otras, aunque puedan ser tratadas como apoyaturas o notas de paso y resolver en otros acordes por movimiento conjunto (III y VII).

En su lugar, éstas se emplean más frecuentemente:

Fig. 26



La incorporación de estos dos sonidos alterados no es arbitraria; tiene su origen en la serie armónica de sonidos concomitantes cuyas fundamentales son la tónica para el III grado, y la dominante para el VII grado.

El fa sostenido es el 11º armónico o parcial de do, y do sostenido es el 11º armónico de sol. Después veremos que el mismo criterio se aplica a las 11as. y 13as.

Laureano Fernández

ADHESION

ORGANIZACION JUAN C. REMONDA

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

Casilla de Correo 731
5000 - Córdoba

ICONOGRAFIA





*Detalle de una máscara
compuesta por varias tallas
perteneciente
a la cultura yoruba (Nigeria)*



Teté Montoliú: de Tatum a Serrat

Concierto del pianista catalán Teté Montoliú. Con Horacio Fumero (contrabajo) y Osvaldo López (batería). Teatro Coliseo, con el auspicio del Ministerio de Cultura Español y el Instituto Español de Inmigración. Producción artística: Alfredo Radoszynski. Miércoles 10 de junio. 21 horas.

Cuando un músico de jazz hace lo suyo, siempre sobrevuela en el auditorio la sospecha de los préstamos y las impostaciones. Sucede que, en verdad, la palabra interpretación carece de sentido. Se interpreta, bien o mal, lo que otro escribe o concibe,

se descifra un código bien conocido que, en sus mejores momentos, se acerca a una verdad objetiva. En jazz, en cambio, no hay nada que transcribir, ningún texto previo que interpretar, salvo unos contados casos de composición "intelectual". El solista de jazz es, se ha dicho mil veces, compositor y re creador a la vez; entre estos términos está el verdadero genio de un jazzman. Si hay creación, puede decirse que la interpretación en sentido estricto no existe. De lo contrario, solamente quedan fórmulas extraídas de precedentes gloriosos. Al igual que las músicas folkló-

ricas, el jazz exige un profundo sinceramiento, un acto de autenticidad extrema. En el momento de hacer música, la técnica, lo "cultural" queda en segundo lugar.

Empecemos por lo negativo: a Teté Montoliú, virtuoso catalán del piano-jazz, se le puede objetar cierta mezcla estilística que parece provenir de una asimilación desbocada de recursos consagrados por otros. Sus veloces desplazamientos con la mano recuerdan las acentuaciones y escalas de Art Tatum y, más aún, de su derivado Oscar Peterson; los espacios para disonancias conservan un gusto a Monk, o quizás a Enrique Mono Villegas, gran admirado por el catalán; los blues de Montoliú suenan demasiado "blue", como una sumatoria de historias populares volcadas de golpe. Y además, suele preferir los gestos deslumbrantes, esos que destartalan un Steinway en un ataque, ante las pequeñas complejidades. Armónicamente, su estilo es más bien clasicista, aunque de entrada pueda parecer muy moderno. También en eso, el pianismo de Montoliú juega bastante a las apariencias.

Con un concierto atractivo y muy saludable, Montoliú debutó en Buenos Aires y trajo a estos lares del sur una muestra caliente de un norte no anglosajón. Después de

treinta años de música y búsqueda, Montoliú, con sus préstamos y sus originalidades, ya es él mismo, guste o no guste. Sus debilidades —que quizá no sean tales para otro criterio auditivo— quedaron parcialmente contrarrestadas con las dos armas a su favor: una gran inventiva melódica y un innato y vivificante sentido del humor. Combinando esto, Montoliú nos deleita con citas y guiñadas, epígrafes musicales de toda índole y esa gozosa incorporación de bellísimas canciones catalanas: “El canto de los pájaros”, “Canción del ladrón”, y la composición de su amigo Joan Manuel Serrat

“Manual”.

En la segunda parte, Montoliú presentó a su ocasional trío: Horacio Fumero en contrabajo y Osvaldo López en batería. El primero viene trabajando con el pianista desde hace cinco años y la relación instrumental entre ambos es verdaderamente impecable, rebosante de ingenio y precisión técnica. Fumero construye vigorosas y magníficas líneas de bajo, perfectamente afinadas y de exquisita delimitación melódico-tonal. Las veces que se combinó el solismo de Fumero con el acompañamiento, inspiradísimo, de Montoliú, se escuchó el mejor jazz de la noche.

Osvaldo López, de vasta trayectoria en nuestro medio, se sumó comprensivamente a los desafíos de Montoliú, músico de segura marcación rítmica. López, con esas garantías, tocó todo su instrumento, con la notable calidad de acompañamiento que posee y que, seguramente, pulió durante tantos años de tocar con el Mono Villegas y Oscar Alem. Montoliú se apoyó confiadamente en el baterista argentino. Los tres, en trío delicado y musical, alcanzaron un grado de intensidad y comunicación que la parte solista del concierto no tuvo.

Sergio A. Pujol

Seminario Camping-Jazz en el Valle de Las Leñas

“Valle de las Leñas” conmueve. Desde la magnificencia de su paisaje, duro y quieto desde tiempo inmemorial hasta el actual y constante ajeteo de la mano del hombre, que perfila la silueta de este colosal Centro de Deportes Invernales, que no se duerme en verano. . . Que no se conforma con ser uno de los mejores centros de esquí del mundo, sino que también se constituye con llamativa frecuencia, en un epicentro cul-

tural que, como el paisaje del valle, no deja de asombrarnos. En ese escenario, sede de la apertura de la Copa del Mundo de Ski 1985/86 y 1986/87 y a 2.256 metros sobre el nivel del mar, tuvo lugar un inusual acontecimiento jazzístico, denominado Seminario Camping-Jazz. El mismo, producto de la imaginación y sensibilidad de directivos y del encargado de actividades artísticas del centro, el inefable Angel Sucheras, se inició

con el otorgamiento de 22 becas asignadas por concurso a jóvenes músicos de jazz de todo el país y con edades comprendidas entre los 16 y 25 años.

Música del siglo XX

La propuesta, aparentemente simple, fue proporcionar a los elegidos los elementos básicos para la genuina interpretación de esta música que, definitivamente, es la

verdadera música del siglo 20. Para ello, los becarios contaron no sólo con la exquisita infraestructura de Las Leñas sino, fundamentalmente, con profesores de lujo: Hugo Pierre a cargo de los instrumentistas de viento, Alfredo Remus como profesor de bajo eléctrico y contrabajo, Eduardo Casalla de batería y percusión y Angel Sucheras como profesor de piano y a cargo de la dirección general. Intentar una síntesis de antecedentes de estos cuatro "superjazzistas" argentinos, sería casi una falta de respeto por parte de quien suscribe, dado que la corta, accidentada y febril historia del jazz argentino, los ha tenido por protagonistas permanentes y

no por la cantidad de años transcurridos, sino por el indeclinable amor al jazz que "es todo, la razón de mi existir y el único remedio que me cura realmente", desde la perspectiva de H. Pierre y, presumiblemente, el sentimiento común de los cuatro.

Quien esto escribe, vinculado al jazz desde hace treinta años, como músico o simple espectador de muchas Jam Sessions en diversos lugares del mundo, aún conserva la emoción de los momentos vividos en el Camping-Jazz de "Valle de Las Leñas".

Porque todo salió como se había previsto. Superando las expectativas, en algunos casos, porque la comunicación no tuvo interferencias. Por-

que la solidaridad y camaradería anduvieron de etiqueta. Porque se compartieron risas, confidencias y también alguna lágrima perdida...

Los becarios, en base a una programación inteligente (Sucheras organizó seminarios en EE.UU. y Europa, y ha sido profesor de música de jazz aplicada a sintetizadores, en universidades de los EE.UU.) se reunían con sus respectivos maestros por la mañana, motivados por una premisa fundamental: el estudio del carácter del jazz, aplicado a cada instrumento; el aparente contrasentido de tratar de enseñar lo que no puede enseñarse, ya que los becarios fueron elegidos precisamente porque ya sabían lo que nadie



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. 46-1055/0064/2505.

25 DE MAYO 152 T.E. 30-7771/8800.

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

SUCURSALES: AV. RIVADAVIA 5283/85, CALLE 48 Nro. 516 LA PLATA

AV. CABILDO 2442 T.E. 783-8874.

AV. RIVADAVIA 11428 T.E. 841-5041

CACHO FONSECA

ALINEACION DE FAROS - TREN DELANTERO

BALANCEO DE RUEDAS ELECTRONICO

ALINEACION DE DIRECCION

SOLDADURAS EN GENERAL

THORNE 483 (Alt. Directorio 1650)

CAPITAL FEDERAL

LA CASA
Reschigna

INSTRUMENTOS MUSICALES
MUSICA IMPRESA
ACCESORIOS

Av. SAENZ 1273
TEL. 91-6923

les enseñó. . . Lo anterior no es una intercalación de términos para confundir la sintaxis, sino una realidad que en la música de jazz es implacable: el "swing" del verdadero músico de jazz no se enseña; casi se diría que es un don innato, una marca de fábrica; que —aunque parezca presuntuoso— puede perfeccionarse pero rara vez se incorpora compulsivamente. El Piano Bar se convirtió así en el centro neurálgico de toda la operación. Angelo's Piano Bar en el edificio Pirámide, con su Steinway de cola arrinconado, fue testigo de las grandes decisiones: a qué hora nos reunimos, qué tema ensayaremos en conjunto, cuál será el orden de la Jam Session de esta noche. . . Y los elegidos: 5 pianistas: Víctor Alonso, Lucio Leva, Roberto Panno, Guillermo Romero de Bs. As. y Carlos Gabriel Correa de Mendoza.

Dos bajistas: Héctor Pegullo y Guillermo Damond (Bs. As. y Mendoza), ocho vientos: Gustavo Cámara, Ricardo Cavalli, Horacio Ferreira, Oscar Feldman, Adriana Fink, Daniel Lifschitz (de Buenos Aires), Sebastián De Amicis (Bahía Blanca), Pablo Roux (San Rafael, Mza.), siete bateristas: Renato Di Prinzio, Jorge Domínguez, Julio Figueroa, Eduardo Lis, Daniel Miguez, Daniel Spina (Bs. Aires) y Gustavo Fernán-

dez de la ciudad de Bahía Balanca.

Una breve crónica de lo acontecido, inevitablemente nos llevaría a rescatar cada minuto transcurrido, cada nota escuchada, lo cual, felizmente, perdurará en los registros magnetofónicos que afortunadamente conservamos.

La frialdad de la palabra, alejada del genio del poeta, nos limita a una enumeración escueta de los acontecimientos: domingo 8 de marzo, palabras de bienvenida y video jazz por la noche. Lunes 9: evaluación general de los becarios y tratamientos de temas. Por la noche: primera Jam a cargo de los profesores. Algo anecdótico lo constituyó el hecho de que nunca los cuatro habían tocado juntos. Martes: desayuno con pan humeante hecho en "Las Lefias", instrucciones y Casalla con bateros en la aplicación de tresillos y la complejidad de los "paraddidle" (ejercicios típicos percusivos). Pierre con sus escalas, Remus silencioso y severo con sus dos bajistas, apoyado en una consigna de fierro: tocar, escuchar y estudiar; a la noche: 2da. Jam. Maestros y alumnos. Miércoles: el "día del Blues". Análisis de formas, formación de conjuntos. Noche: video, Johnny Griffin y Chick Corea, impresionante. Jueves: fotos y distribución de becarios, según con-

juntos formados. Ensayos. Noche: 3ra. Jam Un "Recordaré abril" de antología, a cargo de los profesores. Viernes: Camping. Valle Hermoso. Cabalgatas, kayak, remo, excursión a los petroglifos del valle, insondables mensajes de un pasado impreciso. Por la noche: video. Pastorius, Buddy Rich. Sábado: la gran expectativa Concerto final y entrega de diplomas.

La gran emoción de la despedida. El agradecimiento confuso o reprimido, la "lágrima pronta a resbalar" como diría Becquer, los aplausos para los maestros, para Sucheras, para los becarios y la esperanza de que acontecimientos como éste, el Camping-Jazz de Valle de Las Leñas '87 no muera, que no se convierta en un nostálgico recuerdo, que renazca año tras año en el sol de una mañana de verano y que colme de jazz las silenciosas montañas recortadas a contraluz en el ocaso.

Textos: Héctor R. Cuestas, autor y conductor del programa "Jazz para escuchar", que se emite por LV 4 Radio San Rafael, por cuarto año consecutivo, y "Encuentros con el Jazz" LV 19 Radio Atuel de Gral. Alvear - Mendoza.

De Uruguay

El mes de abril vio nacer el "Jazz Club del Uruguay". Gracias al tesón del pianista Dushan Di Concilio y del trompetista Rodolfo Schuster, se reunió en la Alianza Cultural Uruguay-EE.UU., un entusiasta grupo de más de un centenar de personas que aprobó los estatutos básicos de funcionamiento del flamante club.

Según quedó establecido, las actividades comprenderán conciertos mensuales, jam sessions semanales, conferencias, audiciones de discos, cassettes y videos y realizaciones de mesas redondas. Se editará asimismo una revista mensual y se librará a los socios una biblioteca especializada en jazz.

Para los interesados en la práctica del jazz, se crea un conservatorio para la enseñanza de cursos teóricos y prácticos, incluyendo el aprendizaje de instrumentos, composición, arreglos y dirección orquestal. Las clases estarán a cargo de músicos y cantantes uruguayos, pero no se descarta la realización de "workshops" con jazzistas extranjeros.

Según declaraciones de sus dos directores, el "Jazz Club del Uruguay" tendrá un crite-

rio muy amplio: se aceptarán todos los gustos, desde los grandes maestros del jazz hasta quienes prefieran a Glenn Miller o Al Jolson. Su sede funcionará en la Alianza Cultural mencionada, calle Paraguay 1217, Montevideo. Se espera que en los próximos meses el JCU esté en condiciones de adquirir su sede propia.

Ya que no pudo realizarse el festival internacional de jazz previsto en Punta del Este el pasado mes de abril, y al cual había sido invitada la "Caoba Jazz Band", por lo menos se llevó a cabo un mini-festival de tres noches de duración (4, 5 y 7 de mayo) con la participación del trío de Billy Taylor, los cuartetos de Jimmy Heath y Jimmy Owens y el "Modern Jazz Quartet".

Estuvo anunciado el combo de Betty Carter pero no intervino porque el día de su prevista actuación (miércoles 6) el Teatro Solís estuvo ocupado por una función teatral. Es increíble que Montevideo tenga solamente un local de espectáculos de verdadera categoría y que no se pueda distribuir a varios artistas de je-

rarquía en diferentes salas. Hace un par de meses se dio a conocer el fallo del concurso arquitectónico para la construcción de la nueva sala del Estudio Auditorio del SO-DRE, pero por ahora el terreno de las calles Mercedes, Andes y Florida sigue baldío y no hay miras de iniciarse las obras.

Muy buena impresión causaron entre los aficionados uruguayos el pianista Billy Taylor, el saxofonista Jimmy Heath y el célebre MJQ. En este último, el que llevó las palmas fue Milt Jackson, que sigue arrancando "Swing" de su vibráfono y que dejó la sensación de ser el único de los cuatro que podría seguir tocando jazz con cualquier otro grupo sin desmerecer su ejecución. Los otros tres nos parecieron demasiado pegados a las viejas glorias del cuarteto, imitándose a sí mismos con el lastre de sus veteranos años que, sin duda, pesan bastante. Pero, como dijo alguien, "a los monstruos no se los critica", y el Solís aplaudió de buena gana la presencia de este "jazz de cámara" tocando lo que conocemos de memoria desde hace años.

Taylor y Heath se inscriben en lo que puede calificarse como "clasicismo modernista". Billy demostró un juego de manos y un "touch" impecables y Jimmy hace

"cantar" su flauta y su saxo tenor en forma fluida y sin apartarse de sus clásicos conceptos del "hard bop". Al primero lo acompañó bien el joven Anthony Reodus en batería y con el segundo volvió Tony Purrone a demostrar su buena técnica en guitarra y su gusto por el estilo de Wes Montgomery.

El bufón discordante fue el cuarteto de Jimmy Owens, que se deslizó por una pendiente "jazz rock" de baja calidad, con exhibicionismos técnicos gratuitos, falta de contenido musical y payaseo del director y de sus tres acompañantes. Hubiera sido interesante escuchar "When the saints go marching in", "Body and soul" y "Caravan" con ropaje de vanguardia, pero todo terminó en medio de un espectáculo circense dominado por las notas vomitadas por la trompeta y el fliscorno.

Un mes más tarde tuvimos la alegría de recibir a "Le Workshop de Lyon", un cuarteto francés ejecutante de un "free jazz" que parte de los conceptos del legendario cuarteto de Ornette Coleman y que desarrolla sus propias ideas e improvisaciones a partir de esa base. Sobre el firme entramado rítmico-armónico provisto por el baterista Christian Rollet y el contrabajista Jean Bolcato (éste pa-

rece ser el verdadero nervio motor del combo), Jean-Paul Autin realizó maravillosos solos de saxos alto, soprano y sopranino y de clarinete bajo, con una vitalidad y una frescura que muestran claramente la influencia de John Surman y Dave Liebmann.

Su colega Maurice Merle es más concentrando, no tan extrovertido, pero igualmente sus solos fueron coherentes y con ciertas dosis de buen humor. La enseñanza más clara que sacamos de esta visita es que el jazz moderno no tiene por qué ser "intelectualizado" ni "cerebralizado" y que puede interpretarse con espontaneidad, con placer y con alegría y comunicatividad.

En el plano nacional, el "Jazz Club del Uruguay" y el "Hot Club de Montevideo", continúan con sus actividades semanales, el primero los domingos a las 21 horas en la Alianza Uruguay-EE.UU. (Paraguay 1217), y el segundo los viernes a las 23 horas en la Alianza Francesa (Soriano 1180).

A mediados de junio hubo un concierto para la Juventud en la Sala Brunet que fue transmitida por las ondas radiales de CX 6 emisora del SODRE. En el mismo actuó el cuarteto integrado por Julio Cuccurullo (batería), Daniel Damiano Romanelli

(piano), Artigas Leal (trombón) y Rodolfo Schuster (trompeta). Este último fue además el encargado de los comentarios sobre la historia y la evolución del jazz.

Apenas cuatro audiciones de jazz hay en el dial uruguayo. En CX 16 "Los grandes del jazz" de Armando Lizarraga, sábados 21.30. En CX 26 "Joyas de mi discoteca", la legendaria audición de Juan Rafael Grezzi, sábados a las 22. En CX 30 "El jazz y sus intérpretes" de Enrique Hetzel, domingos a las 21. Y en emisora "Galaxia" de frecuencia modulada, todos los días en doble horario, matutino y vespertino, "Clásicos del jazz" del mencionado Rodolfo Schuster.

En cuanto a ediciones fonográficas, es como para llorar, pues en los últimos tres meses aparecieron cuatro cassettes: Billie Holiday (con registros de 1956-58), Count Basie (1937-38), Louis Armstrong (los All Stars de 1968) y Glenn Miller (1939-41). O sea que se sigue apostando a lo seguramente vendible, a los "monstruos" tradicionales, a los fonogramas que despertan la nostalgia. Por lo visto, los uruguayos tendremos que seguir abasteciéndonos de discos en Argentina.

Enrique Hetzel

Fats Waller: un recuerdo

por Joey Nash

El tren lechero que salía de Washington en dirección a New York estaba repleto. Las ventanillas trabadas y el conglomerado de olores de vino moscatel, cuerpos sucios y de sandwiches de ajo hacía de la respiración una horrible experiencia. Durante la loca carrera para conseguir un asiento me separé del resto de los muchachos de la banda y recorrí coche tras coche buscando un lugar para estacionar mi cuerpo. Finalmente encontré un lugar vacío, arrojé el estuche de mi saxo sobre el portaequipaje y me dejé caer sobre el asiento. Estaba exhausto. Había recién terminado un compromiso estudiantil con la banda de Vincent López. Había sido un día muy duro y también la noche, con el viaje a Washington, una miserable cena de un hamburger recocado, un

café recalentado y tocar durante siete horas sin descanso. Odiaba el negocio de la música y fervientemente deseaba haber sido un cavador de zanjas. Mi arrugado smoking, mi camisa almidonada y su cuello parecían pegados a mi transpirada piel. Una alegre voz a mi lado dijo: "Tienes que admitir que no puedes superar los felices momentos que la vida de un músico puede ofrecerte, ¿no es verdad?". Cansadamente me di vuelta y miré a una barriga inflada, grandes ojos saltones, fino bigote y una devastadora sonrisa. Esa fue mi presentación a Fats Waller. El había terminado un compromiso como organista principal en un cinematógrafo para negros en Washington y estaba de regreso a New York. Era una persona afectuosa, agradable; hablamos durante todo

el viaje a Penn Station sobre música y bandas con interrupciones para generosos tragos de porrón de whisky de Fats. Cuando llegué a Penn Station y dije adiós a Fats veía al mundo a través de una neblina Highland de 86 grados.

El tiempo pasó y yo estaba caminando entre un gentío de matinee frente a un teatro de New York cuando lo vi a Fats. Me presenté. Nos reímos de nuestro pestilente viaje en el tren lechero y entonces me dijo que había escrito la música para "Hot Chocolates". Me preguntó si me gustaría ver la función de la tarde a lo que yo asentí y con Waller tomándose del brazo fui acompañado a un palco y vi un show memorable. Este musical tenía un baile maravilloso. Louis Armstrong en el foso tocando su incomparable corneta con una fuerza que me hizo vibrar de alegría y dos de sus paralizantes canciones "Ain't Misbehavin'" y "What Did I Do to be So Black and Blue?". Los años pasaron y como

resultado de un programa de radio nocturno de la WLW, Cincinnati, que cubría los EE.UU., exitosos discos de la Victor y un sinnúmero de canciones "hits", Fats era ahora un gran nombre en el mundo de la música. Yo había dejado mi saxo en el "refrigerador" y era un vocalista principal con la orquesta de Richard Himber en el programa "The Studebaker Champions Hour" por la NBC y la CBS. Durante un ensayo en la CBS me dijeron que alguien deseaba verme. Era Fats Waller. Me miró, sacudió su cabeza y dijo: "Tu eres el tipo que canta con Himber? ¿Qué me dices?". Era un admirador de Himber-Nash y quería que yo escuchara una canción que había escrito con el letrista Andy Razaf, "How can you face me?". Fuimos a un estudio desocupado y con piano y ejecutó la canción. Instantáneamente me agradó y canté "How can you face me?" muchas veces en la "Studebaker Hour".

Nuestro encuentro en la CBS fue el comienzo de una larga amistad. Día tras día, a las 11 a.m., nos encontrábamos en el Brill Building, 1619 Broadway, oficinas centrales de los editores de música "pop" y centro de actividades de escritores de música, cantantes y directores de orquestas. Uno podía pasar horas visitando casas de editores, escuchando nuevas canciones y juntando copias para piano. Fats ejecutaba sus últimas creaciones musicales para los magnates de la música y yo debía también estar allí para aprender las recientes canciones exitosas, lo cual era una obligación ocupacional para un vocalista radial. A las 2. p.m. Fats y yo nos encontrábamos en la "Famous Music Company" y entrábamos en un cubículo dotado de un piano espineta. El tomaba las copias para piano que yo había recogido ese día y comenzaba a tocar; estaba muy interesado en escuchar lo que los editores de canciones estaban comprando. Fats

amaba tocar el piano. Era su vida, su modo de expresarse. El nunca debía ser rogado para hacer música. Cuando yo cantaba no podía creer que Fats fuera mi acompañante; para mí era un mundo de ensueño.

Muchas veces cuando estábamos en las oficinas de algún editor de música aparecían botellas de "néctar" y un sorpresivo recital de Fats comenzaba. Todo el trabajo se detenía. Arregladores musicales, ejecutivos, secretarias, cadetes de oficina, directores de bandas visitantes y cantantes se reunían alrededor del piano. Música y alegría llenaban el aire. Los veloces dedos de Waller un destello en el teclado, un compás rítmico ágil (llamado después "stride") desafortunadamente infeccioso y eufórico. Fats no necesitaba baterista o bajista para hacerle hacer "swing". No puedo olvidar sus extensas versiones de "Tea for two" y "Hallelujah" de Vincent Youmans.



Impresionantes improvisaciones, hermosos cambios de acordes y pulsantes ritmos nunca dejaron de sorprender a todos los oyentes. La magia era suplementada por su risa provocando comentarios y sorprendentes muecas.

Una vez terminadas nuestras actividades esperábamos que la limousina Lincoln de Waller nos recogiera. Fats no creía en el estacionamiento de los autos en los garages, así que su Lincoln

conducido por un "primo" o por un "sobrino" (tenía varios en su nómina de pago), quedaban haciendo un recorrido circular: por Broadway hasta 49th Street, hacia el oeste hasta Eight Avenue, al este por 50th Street, de vuelta a Broadway pasando por el Brill Building. Esta circulación ininterrumpida terminaba horas más tarde cuando nos veían frente al Brill Building.

Nuestro destino era la Taberna de Charlie, un

oasis muy conocido con una clientela compuesta por músicos, o el Roxy Grill, una cantina adyacente a la entrada del Lowe's State. Ambas tabernas estaban sólo a una distancia de tres cuadras, pero Waller no creía en caminar; tales actividades ambulatorias eran para campesinos y entusiastas de la cultura física.

Sentados en un reservado la conversación era extensa y variada. Fats desdeñaba el boogie-woogie y admiraba mucho los estilos pianísticos de Art Tatum y Arthur Schutt, un artista del teclado que actuaba en muchos shows comerciales de radio y grabaciones. Fats no tenía ningún cariño por los abogados, jueces y las leyes sobre el divorcio del Estado de New York.

Nunca olvidó su vida desperdiciada por su encarcelación por los gastos de divorcio. Los inútiles ruegos con abogados intratables, el duro tratamiento que le fue dado por jueces que lo tuvieron encarcelado. Vivamente recordaba sus

(continúa en pág. 48)

DISCOS



Herbie Hancock. "Despegando". 1986 Manhattan Records Inc. Blue Note. Fabricado y distribuido por EMI-ODEON, Bs.As., 1987.

En éste, su primer trabajo como solista, Herbie Hancock es más que una promesa remota: sus inspiradas improvisaciones al piano se balancean con un criterio maduro y personal de lo que debe ser un arreglo para jazz moderno. Contaba con 22 años cuando grabó este álbum. Una juventud que lo acercaba generacionalmente a otros dos grandes: el baterista Tony Williams y el trompetista Freddie Hubbard. Con el primero, Hancock trabajaría a partir de 1964 en el grupo de Miles; con Hubbard, en cambio, el primer gran encuentro se dio, precisamente, en este "Despegando" de 1962. Quizá haya habido algún acuerdo de producción para dar realce a la

sangre nueva del jazz de aquellos años, porque lo cierto es que el trompetista fue la otra estrella de este álbum: su sonido poderoso, caracterizado por un ataque incisivo y de entonación perfecta, llena varios momentos de las sesiones con cataratas de blue-notes que parecen hacer honor al nombre del sello de Alfred Lion. Como representante de otra generación, está Dexter Gordon, por aquellos años entre Europa y Estados Unidos. El tenor hace pesar lo suyo, sin dominar pero apuntalando al resto con esa melancolía sobrecogedora que siempre lo ha caracterizado. Sus entradas son breves y sustanciosas, como si hubiese una compensación discursiva entre las frases largas de los debutantes y la síntesis de este gran saxo tenor, original seguidor de Lester Young y músico de fundamental gravitación en la historia del instrumento. Por ahí se lo escucha parecido al Coltrane de fines de los cincuenta; pero a no confundirse: el notable creador de "Ascensión" siempre reconoció haber sido influido por Gordon y su intenso relax.

A comienzos de los sesenta Hancock ya era todo un compositor, en una línea de gospel y blues simultáneamente, o mejor dicho integralmente. El exitoso "Vendedor de sandías" —que fuera por entonces un top hit—, construi-

do sobre acentuaciones funky, era la típica búsqueda gradual de un climax emocional propio de las derivaciones seculares de la música litúrgica negra. Sobre una secuencia acórdica breve y simple, muy tonal y de ciclo repetido ad infinitum, la intensidad de la música está dada por las entradas de los solistas que, a modo responsorial, van completando los contornos de la tonada original en diálogos ágiles y de fuerte presencia rítmica.

"Tres valijas llenas" y "Sólo él y yo" preanunciaban la complejidad armónica y los sutiles ambientes imaginarios de "Maiden Voyage", segundo álbum de Hancock y otra maravilla del jazz de los sesenta. El leve experimentalismo de "Tres valijas llenas" (¿tema árabe. . .?) y la deliciosa e hipercromática balada "Sólo él y yo" contienen, entonces, parte significativa del Hancock de los años inmediatamente posteriores a 1962. Pero, en líneas generales, este disco se basaba en música de aprehensión inmediata, cutánea, con curvas melódicas de una lógica folklórica. Los ensambles de "Bolsillos vacíos" y "A la deriva" —de raigambre blusera— recuerdan bastante al Oliver Nelson de 1959. Como se ve, antes de hacer música comercial, Hancock escogía muy bien sus modelos y sus acompañantes. El vuelo de este despego es

muy alto. Imperdible para oídos atentos.

S.A.P.

Erroll Garner. Serie Los Pianistas de jazz. Compilado en 1987 por Atlantic Recording Corporation para Estados Unidos y WEA International Inc. para el resto del mundo.

A diferencia de Hines, Tatum, Waller o Powell, Erroll Garner sigue siendo, a varios años de su muerte, un pianista discutido y discutible, sobre el que se puede opinar libremente sin esa sensación de sacrilegio que nos abruma cuando dudamos de alguna cosa de algún grande. Pero Garner, con todo lo suyo, también fue grande. Su estilo ha quedado fijado en la historia del jazz como personal, inconfundible, heterodoxo y de próspera descendencia. Sus ideas fueron ricas y variadas, su swing incansable; su estética, en fin, perduró con estatura singular, en ese modo medio naif que tenía para asumir la música con actitud esencialmente romántica.

Compilado por Atlantic Records a comienzos de este año, esta edición nos pone frente a frente con el plantel preferido del pianista: el trío como sostén de un solista exclusivo, eje dominante de toda la música. Con Leonard Gaskin y Charles Smith en 8

registros y con John Simons y Harold Wing en el resto, Garner se luce en forma plena en "Confesando", "No puedo darte más que amor" y "Como luces esta noche". De lo cual se desprende, una vez más, que el músico rendía más y mejor en los tiempos medios que en los lentos. En estos últimos abusaba de trémolos y pe-

dal, con ese fraseo algo esquemático de la mano derecha que hacía moroso y recargado el desarrollo temático de las baladas. En el otro extremo, los rápidos le salían arrolladores y calientes. A tal punto era así, que los bateristas se tenían que conformar con una sobria y un tanto mecánica función secundaria y elemental con escobillas. La

IRIS
SCACCHE
RI, SUSANNE
LINKE, HOMENAJE A
DORE HOYER • ARIBERT REI
MANN • GERARDO GANDINI, MUSI
CA CONTEMPORANEA • GUNTHER BEH
NISCH, BIENAL DE ARQUITECTURA • CURT ME
YER-CLASON, TRADUCCION LITERARIA • NUEVO
CINE ALEMAN • TALLER DE RESTAURACION DE
OLEOS CON EDWIN EMMERLING • CONCURSO DE
TEATRO PARA RADIO WDR • MARGARETA HUR
HOLZ, ORGANO • LITERATURA INFANTIL CON HIL
ME HEINE • MARIA KLIEGEL, WOLONCELO • WM
WENDERS • MARGARETE VON TROTTE • AUGUST
SANDER, FOTOGRAFIA • ERNST BARLACH • CAR
LOS ECHEVERRIA, CINE DOCUMENTAL • OPERA



**INSTITUTO GOETHE BUENOS AIRES
PROGRAMACION CULTURAL 1987**

energía rítmica de Garner era formidable y autosuficiente.

Respecto a las fechas de estas tomas, la contratapa enmudece. Por los músicos que acompañan a Garner, es probable que los registros hayan sido tomados entre los años 1959 y 1964.

S.A.P.



MICHEL PETRUCCIANI. Live at Montreux - Power of Three. Presentando a Jim Hall y a Wayne Shorter. EMI 58495.

Hace poco más de un año, el 14 de julio de 1986, en el festival de jazz de Montreux, se grabó la música contenida en este disco por dos figuras ya hace tiempo consagradas y otra, cuya notoriedad ha tenido lugar en tiempos muy recientes.

Baste recordar los trabajos de Jim Hall junto a Jimmy Giuffrè, Chico Hamilton, Ella Fitzgerald, Hampton Hawes, Art Farmer, Paul Desmond,

Ron Carter, Lee Konitz, Sonny Rollins y Bill Evans, entre otros; y la actuación de Wayne Shorter con los Jazz Messengers de Art Blakey, el quinteto de Miles Davis y Weather Report, para aproximarse a una valoración del nivel de estos dos músicos.

El programa se inicia con Limbo de WS, cuya melodía cantan saxo tenor y guitarra sobre acordes del piano que continúa en esa función para acompañar los solos de saxos y guitarra, ésta al término del solo, intercambia su papel con el piano. Concluyen repitiendo el tema como al comienzo. Los solos de los tres son de gran solvencia y están de acuerdo a los antecedentes de cada uno.

El sonido de Hall es hermoso, definido por alguien como el guitarrista eléctrico de sonido más acústico.

Careful, de JH, en dúo, da comienzo con rítmicos acordes de la guitarra, luego se le suma el piano para permitir después la exposición del tema por la guitarra sobre un acompañamiento en obstinado del piano. Cada uno tiene cinco coros de improvisación sobre este blues de 16 compases. Es interesante observar cómo van creando tensión e interés en el desarrollo de sus solos; JH espaciando más las notas en el segundo coro, enfatizando el lenguaje del blues en el cuarto y en el quinto coro volviendo a espaciar a la

vez que acentuar las frases; MP se mantiene bastante contenido hasta la mitad del segundo coro, pero a partir de allí sus dedos corren vertiginosos por el teclado hasta el comienzo del tercer coro, en el que retoma una figuración moderada que inclusive reduce más en el cuarto para crear un fuerte contraste con el quinto coro abordado desde el inicio con frases largas construidas sobre valores de corta duración (que a su digitación no parecen ofrecer dificultad).

Morning Blues de MP, es interpretada por el trío, esta vez con WS en saxo soprano. Los tres hacen sus solos sobre esta balada, pero destaco el de MP por su bella elegancia.

El clásico de Duke Ellington, In A Sentimental Mood, tiene una introducción temática con rearmonizaciones y paráfrasis melódicas a cargo de MP. JH expone el tema sobre los acordes del piano, después es el piano el que improvisa sobre las armonías de la guitarra. Más adelante ambos instrumentos entrelazan sus líneas sobre la parte A del tema y al llegar al puente JH retoma la melodía que continúa en A'. Finaliza con una larga cadenza en la que JH reafirma su maestría armónica.

El disco concluye con Bimini de JH. Es un calypso burlón y mordaz como el St



LIBRERIA
DISQUERIA

PARANA

COMPRA - VENTA - CANJE



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

Paraná 184 - Tel. 35-0166

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

ESTABLECIMIENTO
MUSICAL

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 mitad de la Galería

HORARIO: 10 a 20 Hs.

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

Nuestra opinión

Thomas de Rollins. Aquí se les une otra vez WS en tenor. Es un disco recomendable. La traducción del interesantísimo comentario es buena a pesar de algunos deslices: "barras" (bars) en lugar de compases; "Cuidado" (Careful) en vez de cuidadoso; "interjuego" por interacción (interplay); y "habre" por la 3a. persona del presente del indicativo del verbo **abrir** que no lleva h; me inclino por una distracción, no por un desconocimiento de la lengua meta (español) ni de la lengua fuente (fuese aquella inglesa—open; francesa: ouvrir; alemana: öffnen o italiana: aprire).
L.F.

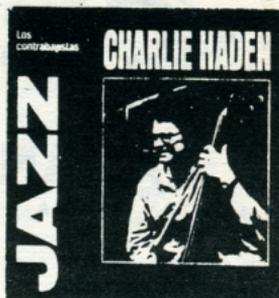
Dexter Gordon. El Otro Lado Alrededor de Medianoche. Composiciones y arreglos de Herbie Hancock. Manhattan Records-Blue Note. 1986. Distribuido por EMI-ODEON.

Los créditos de este material de primera línea van a cuenta de Hancock. Al menos así lo determinó la Academia de Hollywood al otorgarle el Oscar a la mejor banda de sonido original para film. "Round midnight", del francés Bertrand Tavernier—excelente director, que alguna vez rodó una interesante película sobre el universo estético y social de los blues—es la concreción de una vieja deuda del cine: hacer una

buena producción con los hombres, los ambientes y el espíritu del jazz. La banda sonora editada por Warner corrió paralela a la difusión del film, pero en la Argentina aún no se la conoce. Lo que en cambio sí se ha editado es una especie de "resto" producido por el resucitado sello Blue-Note—asociado desde 1985 a Capitol— que, hasta donde tenemos entendido, también tiene participación en el sonido de la obra de Tavernier. Por eso lo de "El Otro Lado. . .", título que sugiere un contacto con la "cocina" musical del film.

Como toda música programática, esta fue escrita y grabada para ser apreciada en relación a imágenes. Los registros son todos valiosos por sí mismos, pero a veces se nota cierta tendencia a lo fragmentario que atenta contra la unidad estética del álbum. Wayne Shorter—con un sound casi desconocido si se tiene en mente a Weather Report— inventa un blues totalmente improvisado en los estudios. Vibrante y visceral, el ex Weather vuelve por un momento a sus raíces hard-bop y su aporte, tanto en tenor como en soprano, es comparable al del propio Gordon. Este retoma el liderazgo en una versión encantadora y distinta de "Según pasan los años".

S.A.P.



CHARLIE HADEN. Serie "Los contrabajistas del Jazz". MCA Records. Distribuye WEA.

En 1973, Charlie Haden registra junto a la gran orquesta de la pianista y compositora Carla Bley un álbum de exquisita factura, cuyos objetivos trascienden la esfera de lo estético para integrarse a un proyecto político-cultural de características bien definidas. Este es, entonces, el famoso disco de la Liberation Music Orchestra. Lo mejor del free jazz de aquellos años—años en los que, dicho sea de paso, experiencias como el jazz rock y la incipiente fusión habían desplazado a las propuestas de "jazz libre" acuñadas en los años sesenta— se dio cita en este trabajo cautivante, curioso, desparejo y hecho a fondo, es decir, sin dejar nada en el tintero. El sonido aloado del trombón Roswell Rudd, la guitarra española de Sam Brown poniendo colores "lo-

DISCOS *Allegro*

DISCOS L.P./COMPACT-DISC/78 r.p.m.

JAZZ tradicional

JAZZ moderno

Compra Venta Canje



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

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

EL *Jazz*
en video



Marsilio Producciones



VIDEO SHOW

Malabia 2222 Tel. 71-0308

Videocassette de *Jazz*

cales" a las tendencias latinas, el trabajo sutil y perfeccionista del baterista Paul Motian o el tono penetrante y violento del Gato Barbieri —todavía no entregado a los engendros seudolatinoamericanos de tan poco valor jazzístico— señalan por sí mismos grandes momentos. La idea central, sin embargo, corre por cuenta de Haden y Bley, en lo que constituye un singular intento de orquestar el "free", valga la contradicción. Por eso se escucha un caos organizado y vertebrado en torno a pequeñas células melódicas y formales extraídas del cancionero popular europeo. Tanto Bretch, Barth Derschling y Horton —sin olvidar alguna adaptación del folk-singer Seeger— emplearon en sus canciones motivos latentes del folklore de la humanidad y los imbricaron, musical y poéticamente, en un arte de acción y "compromiso". Haden y Bley, que suman al material prestado el propio, combinan la protesta innata al free con los contenidos literarios. Los resultados, si bien por momentos parecen ser estereotipos de otras músicas, tienen un peculiar gusto a gran saga musical, a obra conceptual que narra con sus medios expresivos un conjunto de historias que se apoyan en lo musical. El cálido fraseo de Haden, cuando se despeja por entre la maraña intensa

de la Liberation Orchestra, pone la cuota de lirismo y suavidad que falta en el resto del disco. Material más interesante que bello, más necesario que placentero.

S.A.P.



BILL EVANS. Debes creer en la primavera. WEA 80093.

Grabadas en agosto de 1977, estas grabaciones lo enciencan a Bill Evans en la compañía de Eddie Gomez y de Eliot Zigmund.

Al tener que referirse a BE, uno ya casi está inhibido o condicionado a priori, por su trayectoria sin concesiones, a no hacer otra cosa que comentarios elogiosos; y en este caso uno tampoco puede sustraerse de esa tendencia.

El disco nos trae dos composiciones suyas: **B minor waltz** (For Ellaine) y **We Will Meet Again**, ambas tratadas con su inconfundible toque y refinado lirismo. En esta última hay un gran lucimiento del contrabajo de EG en

contrapunto con el piano.

La pieza que da nombre al LP, **You Must Believe In Spring** pertenece a Michel Legrand, un compositor al que BE recurrió en más de una oportunidad. Está presentada por el piano solo que luego cede el primer plano sonoro al contrabajo cuando éste junto con la batería se suman a aquél; más adelante, el piano retoma la voz cantante para improvisar y finalmente reexponer el tema. **Gary's Theme** fue escrita por el desaparecido compositor y arreglador Gary Mc Farland, es una interesante balada lenta e introspectiva en ritmo ternario.

The Peacocks de J. Rowles dentro de un clima impresionista contiene uno de los mejores solos de BE de este disco.

Completan esta placa **Sometime Ago**, una bella composición de nuestro compatriota Sergio Mihanovich, y **Theme from MASH** (Suicide is Painless) de Johnny Mandel, cuyo tratamiento rítmico revela la influencia latinoamericana. La presentación del disco es de buen gusto; su portada reproduce la pintura de C. Burchfield "Yearning" y la contratapa incluye datos técnicos, fotos de los músicos y una Elegía para Bill Evans de Bill Zavatsky.

L.F.



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

**calles 395 corrientes 1794
buenos aires**

46-0675

**50 YEARS OF RECORDED JAZZ
1917-1967**

Collated and compiled by
WALTER BRUYNINCKY

Discografía en 31 tomos
encuadernados

45-6513

CENTRO MUSICAL

VENDOMA
INSTRUMENTOS
MUSICALES

**Sarmiento 1468
40-8481**

Mensaje
artístico **Producciones**



Estudios
Lumière

FILMACIONES EN VIDEO

Estudio Técnico exclusivo en
Producción de Filmaciones en
Videocassettes

Malabia 2222

☎ 71 - 0308 / 8950

Nuestra opinión

JORGE NAVARRO. El loco son ustedes. CBS 20.000.884.

La edición de este disco constituye un hecho destacable por varios motivos. Primero, por ser su titular un importante pianista de jazz argentino; segundo, porque parece no haber tenido condicionamientos de la empresa grabadora, y especialmente porque, al ser éste su 2do. LP como líder en toda su carrera profesional, nos hace tener conciencia de lo poco que ha importado el jazz local a las compañías de grabación.

Grabado entre marzo y abril de 1987, JN cuenta con Juan Amaral en bajo eléctrico y Pocho Lapouble en batería en casi todos los temas, en algunos se agrega Cacho Tejera en congas, y Carlos Franzetti es invitado especial en un tema de su autoría.

Lapouble, además de su importante papel en el sustento rítmico del conjunto aporta tres interesantes composiciones: *La Busana*, *Calisto y Camán*, y *Feliz al momento*.

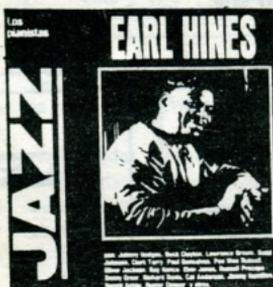
Andrés Boiarsky se revela como compositor de condiciones notables con su balada *Despidiéndome de ti* y en la que Navarro aporta un discurso de lírica inventiva.

Sol de otoño es una balada del excelente compositor Carlos Franzetti, que además aquí interpretó los teclados para el "background" y realizó el arreglo para que JN pu-

diera volcar todo su talento interpretativo.

El bien amalgamado apoyo de Lapouble y Amaral en *Easy To Love* de Cole Porter dan las condiciones para que Jorge se sienta muy "easy to jazz". *But Not For Me* de Gershwin está vertido por JN como solo de piano. La pieza que da título al LP, dedicada a Jorge Dalto nos permite apreciar en Lapouble su capacidad de baterista de jazz y al compositor y solista de fuerza arrolladora que es JN.

L.F.



EARL HINES. Serie "Los pianistas del Jazz". MCA, 1987. Distribuido por WEA.

La mitad de este disco fue editada hace unos años bajo el título "Erase una vez..." y significó, en su momento, una deliciosa aproximación al mundo de Ellington sin Ellington, es decir, con Hines en su lugar y algunos solistas especialmente invitados. En los temas aquí reeditados apa-

rece Pee Wee Russel, pero hay muchísimo jazz condensado en los estilos de Anderson, Terry, Nance, Brown, Hodges y tantos otros próceres del team Ellingtoniano. El piano de Hines es aquí entonces, más conductor que solista, más constructor desde el fondo que arrollador presentador de temas, si bien en los mejores instantes a él le corresponde dibujar por primera vez las frases características (En "Erase una vez", por ejemplo).

Todo lo otro fue sacado de unas sesiones de Hines con grupos pequeños. Son perlas de diversos tamaños, con un altísimo rendimiento en aquellas que presentan al trompetista Buck Clayton, delicado pero nunca amanerado melodista de la línea Kansas City; junto a Hines nos deja una espaciosa versión de "Nadie sabe", de Irvin Berlin. Quién desee saber con exactitud qué es en verdad el jazz, aquí tendrá una muestra de sus alturas y noblezas. Una maravilla.

S.A.P.

DAVID SANBORN. "Arrepentimiento". Producido por Michael Colina y Marcus Miller. Warner Bros, 1987. Distribuido por WEA.

Que David Sanborn es un saxofonista de técnica impecable, buen entrenamiento, mejor disposición para grabar y bastante pinta para posar

melosamente en la tapa de su disco son cualidades que poco dicen de profundidad y felicidad musicales. Este disco, aburridísimo, fue pergeñado por el multifacético Marcus Miller, ese mismo hombre de estudio de la Warner que produjo "Tutú", uno de los pocos trabajos prescindibles de Miles Davis. Pero como Sanborn no es Miles, Miller parece haberse ensañado con el saxofonista: le toqueteó todos los instrumentos y, no satisfecho con ésto, le grabó un sonido impersonal y anodino de saxo, cosa que, por suerte, no pudo hacer con el bueno de Miles.

S.A.P.

LOS MEJORES LPs APARECIDOS EN EE.UU. (según Down Beat):

CECIL TAYLOR - The Eighth (hat Art. 2036).

BILL BRUFORD - Earthworks (Editions EG 48).

JOE McPHEE - Po/Music: A Future Retrospective (hat Art. 2033).

JOHN SCOFIELD - Blue Matter (Gramavision 18-87-02-1).

JAMES NEWTON - Romance and Revolution. (Blue Note 85134).

CHARLES MINGUS - New Tijuana Moods (RCA/Bluebird 5635-1-

RB)/Mingus at Antibes (Atlantic 90532-1).

JAMES BLOOD ULMER - America: Do you remember the love (Blue Note 85136).

WARNE MARSH - Warne Marsh and Lee Konitz. Vol. 3 (Storyville 4096)/The Red Mitchell/Warne Marsh Big Two (Storyville' 4092)/Warne Marsh and Susan Chen (Interplay 8601).

THORGEIR STUBO - Rhythm-a-ning (Cadence 1030).

OLIVER LAKE - Gallery (Gramavision 18-8609).

Decanos en el país

JAZZ

POP

LIRICO

Cambidisco

COMPRA - VENTA - CANJE

Tucumán 764 - L. 32
Tel. 392-2639

BIBLIO GRA FICAS

THE BESSIE SMITH COMPANION, por Edward Brooks Cavendish Publications, Londres, 229 páginas.

Una crítica y detallada apreciación de las grabaciones efectuadas por la inmortal "Emperatriz de los Blues" en el período 1923/1933.

THE ARRIVAL OF B.B. KING: The authorized biography, por Charles Sawyer. Da Capo Press, New York, 1980, 274 páginas, 99 fotografías.

La palabra definitiva sobre la vida y la música de B.B. King. Esta autorizada biografía explica las innovaciones técnicas de su estilo de blues, su basamento en la música del profundo sur y la integridad de una carrera inmenza de las usuales adulteraciones que produce el éxito popular.

THE SOUND OF SURPRISE, por Whitney Balliet. Da Capo Press, 250 páginas.

Whitney Balliet, crítico de jazz de "The New Yorker" esboza cada uno de los aspectos del Jazz, desde los estilos tradicionales hasta las escuelas de vanguardia.

RHYTHM ON RECORD, por Hilton R. Schleman - Greenwood Press, Londres.

Reedición de este trabajo que es el pionero en el terreno de las discografías, ya que su primera edición data del año 1936 en Londres. Incluye principalmente grabaciones de músicos americanos e ingleses, en especial de dance bands y solistas de jazz, realizadas entre 1906 y 1936, con detalle de músicos, sus respectivos instrumentos, pequeñas historias de los conjuntos, sketches biográficos individuales y numerosas fotos. Si bien hoy como obra de consulta resulta desactualizado e incompleto, es un libro de especial valor nostálgico para los coleccionistas de jazz tradicional entusiastas de las discografías.

THE LEGACY OF THE BLUES. Art and lives of twelve great bluesmen, por Samuel B. Charters. Da Capo Press, 192 páginas, 15 fotografías.

Un afectuoso tributo a los hombres que transformaron opresión y desesperación en arte, incluyendo a Jack Du-pree, Lightnin' Hopkins, Big Joe Williams, y muchos otros.

BENNY CARTER, A LIFE IN AMERICAN MUSIC, por Morroe Berger, Edward Berger y James Patrick. Publicado por Scarecrow Press/Rutgers University. 839 páginas

en dos volúmenes (no se venden por separado).

El contenido de este libro escrito y compilado en cooperación con el propio Carter es una obra de arte, en forma similar al famoso "Hendersonia".

El volumen 1 incluye su biografía 1900/1980; y el volumen 2 una cronológica filmografía, bibliografía y más de 300 páginas de discografía.

GIANTS OF BLACK MUSIC, editado por Pauline Rivelli y Robert Levin. Da Capo Press, 130 páginas, 14 fotografías.

Esta antología de artículos originalmente publicados en la revista "Jazz and Pop" es una valoración fundamental del fermento cultural de los años sesenta.

WHO'S WHO OF JAZZ, por John Chilton - Macmillan Publishers, 375 páginas con numerosas fotografías.

4ta. edición de este útil y esencial libro publicado por primera vez en Londres en 1970, y que ha tenido dos ediciones americanas, la última de ellas publicada por Time-Life.

Esta nueva edición, con numerosas incorporaciones y actualizaciones de fechas y lugares, contiene más de 1.000 breves biografías de músicos y cantantes, ordenadas alfabéticamente.

RED AND HOT: THE FATE OF JAZZ IN THE SOVIET UNION, por S. Frederick Starr. Oxford University Press, 368 páginas.

Nuestro conocimiento del desarrollo del Jazz en la Unión Soviética se limitaba a pocas y vagas notas aparecidas en algunas revistas especializadas. Esta fascinante historia, bien narrada y que brinda un amplio panorama sobre esta materia, comienza en la Rusia de los Zares con la aparición del Ragtime, la formación de las primeras "Dzhaz" (Jazz) Bands, su asimilación de las influencias recibidas de Estados Unidos y Europa por medio de discos, piezas de música impresa, visitas de músicos extranjeros, el surgimiento de las primeras figuras de relevancia locales, la aparición del Jazz moderno, hasta que el Jazz tomó cuerpo en la cultura soviética. En este libro se encontrarán hechos e historias sorprendentes: uno de los primeros festivales de Jazz realizados en el mundo tuvo lugar en Rusia; Stalin concurrendo a un concierto de Jazz; una Swing Band desterrada al Archipiélago Gulag en la época de persecución de esta música y reunida por el comandante del campo con nuevos instrumentos; algunas trágicas historias vividas por músicos de jazz víctimas de las purgas stalinistas; etc. Además contiene una intere-

sante sección de fotos e índices, lo que lo hace ampliamente recomendable para todos aquellos con un amplio interés en esta música.

HENRY LEVINE AND THE RECORDING TRUMPETERS, por Joe Freeman, 38 páginas con numerosas fotos. Edición del autor.

En este pequeño libro se encontrará interesante información sobre los trompetistas blancos de la década del 20, tales como Tommy Gott, Earl Oliver, Julie Berkin, Henry Levine (quien contribuyó con el autor en este libro), Leo Mc Conville, Manny Klein, Nat Natoli, etc., y de las Dance Bands en las que ellos tocaron.

INSIDE JAZZ, por Leonard Feather. Da Capo Press, Londres, 103 páginas, 23 fotos. Reimpresión de la edición original del año 1959, de esta obra que fue el primer estudio biográfico y analítico de la música "Bebop", que causara tan acaloradas controversias en la década del 40. Contiene más de 90 biografías de las figuras líderes de este movimiento.

TOWARD JAZZ, por Andre Hodeir. Da Capo Press, 228 páginas. Hodeir, uno de los primeros críticos serios de jazz y autor de "Jazz: it's evolution and essence" ofrece en este libro

originalmente editado en 1956, profundos análisis sobre Charlie Parker, Thelonius Monk, Basie, Tatum, Milt Jackson, Ellington, y entre otros tópicos, de la función de la crítica.

BLUES AND GOSPEL RECORDS, 1902/1943.

Trascendente discografía dedicada a los Blues y a los Gospels realizados por los Negros en el período señalado. A través de sus 898 páginas el gustador de estos géneros, o del jazz en todo su amplio espectro encontrará una obra de consulta permanente. De cada grabación figura: fecha, lugar y personal actuante, número de matrices y un detalle completo de todas las ediciones efectuadas en discos de 78 rpm. De igual modo se incluyen también las reediciones efectuadas en Long Plays.

Es interesante destacar que en esta última edición de "Blues and Gospel" se han incorporado numerosos registros no consignados en ediciones anteriores, así como trabajos discográficos inéditos recientemente publicados por el Archivo de Cantos Folklóricos de la Biblioteca del Congreso de Washington.

A BIBLIOGRAPHY OF JAZZ, por Alan P. Merriam y Robert J. Benford. Originalmente publicado por la "American Folklore Socie-

ty", en Filadelfia en el año 1954, y ahora reimpresso por Da Capo Press, este libro constituye una de las más completas bibliografías que se puede obtener, en la que se catalogan 3.324 libros, revistas, periódicos, folletos y artículos de diarios, hasta el año 1953.

Hugo Lorences



(viene de pág. 35.)

días como evasor del pago de las expensas de divorcio, obligado a estar lejos de New York, el temor a ser capturado por la ley y metido nuevamente en el calabozo; vendiendo canciones por miserables sumas para poder pagar los gastos de expensas

por divorcio y los gastos legales.

Supe que Fats, como niño, practicaba el piano por horas todos los días. Su padre, un pastor, era un disciplinario y no dudaba en azotarlo por escapar a sus obligaciones del teclado. También realizaba extensas sesiones en el órgano de la iglesia. El adolescente Waller pensaba que su padre era un ordenancista pero en años futuros estaba agradecido por el riguroso plan musical. Su preparación lo hizo un excelente lector a primera vista. Noté lo rápido que descifraba aquellos puntos negros llamados notas; no había búsqueda a ciegas para los correctos acordes, inventarlos o tocar de oído. El podía fácilmente transportar una canción un tono arriba o dos tonos abajo, un talento muy apreciado

por los vocalistas. El estar sentado a su lado mientras tocaba "Clair de lune" o un vals de Chopin (pedidos míos) era todo un deleite.

Waller soñaba con escribir piezas de piano serias, conciertos, hacer otros shows de Broadway. El era consciente de su comercialismo de escena; sabía que la audiencia de un voudeville o de un biógrafo se pondría impaciente sin un poco de payasadas.

(continúa en próximo número)

Texto aparecido en el sobre de los LP Nro. AXM 2-5511 marca Blue Bird - RCA. Editado en USA.
THE COMPLETE FATS WALLER - Volume I - 1934-1935.

Traducción: José D. Barderi

Adhesión

ALFREDO R. SAAVEDRA

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



PIANOS *en* 10 CUOTAS # 399

Y PEQUEÑO ANTICIPO..!

FIJAS ...!

OFERTA VALIDA
HASTA EL 31-8-87

Pianos *Minster*
LA JOYA SONORA

UNICOS REPRESENTANTES
EN LA ARGENTINA!



GRATIS: con su compra;
BUTACA TAPIZADA en PANA ó
TABURETE en SEDA, Flete a Dom. (P.B.)

Todos los modelos tienen 88 notas,
3 pedales efectivos; los modelos
LUXE EUROPEO, con pedal sordina,
mecanismo de doble repetición
realizado con alta precisión de
acción individual regulada, caja
armónica, caja armónica integral de
pino californiano, especialmente
seleccionado, clavijas tipo alemanas
y cordaje totalmente importado
de Alemania, marca Röslau, fieltros
y casimir importados de Inglaterra y
teclados de Galalit Japones inalterable.

Y ADEMÁS
NUESTRO
FAMOSO PLAN
40 CUOTAS
ajustable sólo
a precio de fábrica

ULTIMO
MOMENTO
llegaron los..!

Technics
PIANOS DIGITALES

y nuestra línea completa
de ORGANOS

Le Logan

EL CALIDO SONIDO ESTEREO

ENVIOS A
TODO EL
PAIS!

CREDITOS EN EL ACTO
TODAS LAS TARJETAS DE CREDITO

Establecimiento
CHOPIN
de CARNEVALE HNOS.

Membrillar 68 PLAZA FLORES 632 - 0484
Estacionamiento propio - CAPITAL (1406)

Lunes a Sábados 9 a 20 - DOMINGOS 16 a 21 hs.

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