GUIA DE JAZZ



AÑO 1/Nº 3/ABRIL-MAYO 1985/$a 800,00

3

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

FIAMBRES

Monserrat

JAMON COCIDO
PALETA ESPECIAL
PALETA SANDWICHERA

PRADEC S.A.

Depósito y oficina Buenos Aires: Av. Juan de Garay 4251/53 (1256)
Parque Industrial San Pedro C.C. 153 - (2930) San Pedro - Pcia. Bs. As.

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



NUESTRO APLAUSO...

A los virtuosos que crearon y a los que continuarán enriqueciendo con sus logros la historia del Jazz.

PROMUSICA

El fabuloso mundo de la música

Florida 638 - Buenos Aires

Instrumentos musicales para orquestas y bandas, de las más famosas marcas mundiales

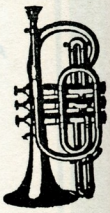
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Contenido

EDITORIAL	3
CON LANGSTON HUGHES	4
ECOS DE UNA VISITA	11
LA ORQUESTA DE JAZZ	14
STOP TIME	24
HORACIO LOPEZ	26
LA BALADA FOLK	32
ARGENTINA: QUEHACER MUSICAL	38
DISCOS	42
LIBROS	51

Año 1 - Nº 3
Abril-Mayo 1985
Aparición Bimestral
Registro de la
Propiedad
Intelectual
Nº: 296609
Ediciones "Jazz-Band"
Yerbal 2291 - Dpto."62"
Capital Federal (1406)
Argentina
Director:
Alberto Consiglio
Jefa de Redacción:
Marcela Malagrino

GUIA DE JAZZ



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

Editorial

Luego de un paréntesis que cubrió cuatro meses y cambiando la regularidad de presentación de la revista, estamos otra vez con ustedes.

Sabemos que la nueva "cara" de Guía de Jazz, dejará contentos a unos y un poco tristes a otros, pero, a nuestro entender, somos mucho más útiles, formativamente, de esta manera.

Este número se abre con un interesante reportaje al poeta negro norteamericano Langston Hughes.

Seguidamente, un comentario que delínea en forma precisa la personalidad del guitarrista norteamericano Chuck Wayne, ya que fue realizado por una de las personas que compartió más horas con él, durante su estada en Argentina.

Comenzamos con un análisis sobre las orquestas de jazz, en este caso, la de Sam Morgan.

Stop-Time, espacio ya conocido por Uds., se presenta con noticias de carácter más bien internacional.

Contamos luego con una singular entrevista a Horacio López, destacado percusionista argentino.

Le sigue un trabajo de investigación sobre la balada folklórica.

Abrimos, asimismo, una nueva sección: "Argentina, quehacer musical", con las actividades que tendrán lugar durante los meses de abril y mayo, en el Centro Cultural Gral. San Martín; audiciones radiales, del Interior y de la Capital; un comentario sobre un cuarteto que hace música de buen nivel y una mención de los conjuntos que están desarrollando una encomiable labor jazzística, integrados por nuestros amigos platenses, santafesinos y riocuartenses.

Nos despedimos, como es habitual, con una sensiblemente ampliada sección dedicada al comentario de Discos y otra, al de Libros.

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

con Langston Hughes

por
BORIS FARBERMAN

Gélida tarde, a mediados de enero de 1947, en Nueva York. El viento es cortante y la gruesa capa de nieve cruje bajo mis pisadas, que me acercan más y más al bar-restaurant de Jack Dempsey, mientras voy al encuentro del renombrado poeta, prosista, dramaturgo y liricista Negro Langston Hughes. Nuestra cita fue allí, en pleno Broadway, y la hizo posible una simple llamada telefónica, en la que el que ésto escribe le expresaba el deseo de un argentino de conocerle personalmente y su lacónica respuesta fue: "Muy bien... esta tarde a las 4 en lo de Jack Dempsey... Si no me reconoce, pregunte por mí en el mostrador... Y, por favor, sea puntual!".

Y ya estoy sentado -mesita de café por medio- frente a él..! Unas frases ingenuas respecto de mi admiración por su talla de intelectual y musicólogo, y un introito referente al motivo principal que me condujo a él: el tema "Los Negros y su Jazz, comentado por un

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

Negro", para una revista argentina dedicada al género (en aquél entonces, piadosa mentira para justificar el haberlo molestado). Y... ¡Oh, sorpresa..! El Negro azabache, que tengo ante mí, me interrumpe abruptamente y dice: "desgraciadamente no soy Negro. Mi padre fue un Negro no muy oscuro; mi madre una amarilla-oliva y, por parte de mi padre, la sangre blanca de la familia proviene de su abuelo un Judío Blanco llamado Silas Kushenberg, que llegó a Oklahoma en la era pre-revolucionaria como traficante de esclavos. Se casó por el rito judío con una de sus esclavas, una beldad Negra-Judía, oriunda de Etiopía perteneciente a la tribu de los "Falashas" (Judíos Negros de Abisinia): mi bisabuela. Aquí, en los Estados Unidos, el término Negro se aplica a todo aquél que tenga la más mínima dosis de sangre negra en sus venas. Pero en Africa el término Negro es más "puro". Significa: ¡íntegramente Negro..! Pero no importa; a pesar de todo ésto que acabo de contarle, igualmente podemos hablar de jazz negro".

B.F.: Mi estimado Langston, ante todo, quiero confesarle que lo único suyo que he leído es "NOT WITHOUT LAUGHTER" (1) y me asombró mucho apreciar en esa obra que la tónica dominante a lo largo de toda ella es el constante humor ácido en lo referente a un tema tan trágico como lo es la supervivencia de la Raza Negra en un hábitat tan discriminatorio como lo es gran parte de los Estados Unidos...?. Todo lo que Ud. escribe es así?

L.H.: Bueno, no tan así. Comencé a escribir en 1917, a los 15 años de edad y mi primer escrito fue un ensayo sobre el rol del Negro en el Ejército de los EE.UU. desde la "Primera Guerra Mundial". Después de leerlo una sola vez, convencido de que era un buen trabajo, lo envié ("Para ser publicado, con renuncia a honorarios") al "POST DISPATCH" de Saint Louis, dirigiéndolo a nombre de su Director, JOSEPH PULITZER... (sí, el mismo en que Ud. está pensando). Mi trabajo no se publicó, pero recibí una respuesta del Director, aclarándome que: primero, el Sr. PULITZER hacía seis años que estaba muerto; segundo, mi trabajo resumía amargura, odio y

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

agresividad hacia el hombre blanco, transformándose automáticamente en una incitación al racismo e, indirectamente en una invitación a los suscriptores del diario, a dejar de leerlo y, tercero, todo aspirante a escritor, antes de ser publicado, debe vivir unos años más para lograrlo... El primer punto me llenó de bochorno. Si bien yo tenía sólo 9 años cuando murió PULITZER, a los 15 -y con ínfulas de escritor- yo debía conocer el hecho. Con el segundo punto estuve de acuerdo, pero me consolaba con la idea de que mi odio y agresividad hacia el Blanco era una insignificante dosis comparado con el odio y la agresividad manifestada y ejercida por el Blanco contra el Negro. En cuanto al tercer punto, estuve totalmente en desacuerdo, atribuyendo su formulación al hecho de que ese incompetente Director no tenía la menor noción de lo que es el incipiente talento literario. Después de ésto, y a pesar de lo mucho que "borroneé" hasta 1926, tuvieron que pasar casi 10 años hasta que viera mi primer opus publicado. Fué a fines de 1926 y su título: "WEARY BLUES" ("Tristezas del Fastidio"). Un poemario muy relacionado con los Blues y el Jazz.

B.F.: No leí todo el libro, pero sí algunas poesías sueltas del mismo. También sé que "Weary Blues" le dio muchas satisfacciones e hizo conocer al mundo que Ud. es un gran diletante en lo referido a "Música Negra". Respecto a las satisfacciones, en general, de qué otras obras suyas podría decir lo mismo?

L.H.: De "NOT WITHOUT LAUGHTER"; "THE WAYS OF WHITE FOLKS" ("Las maneras de la Gente Blanca"); "SHAKESPEARE IN HARLEM"; "FINE CLOTHS TO THE JEW" ("Buenos Trajes para el Judío"); la obra teatral "MULATO", "THE BIG SEA" ("El Gran Mar") y la "recién salida del horno": "FIELD OF WONDER", traducida a 8 idiomas.

B.F.: Tanto los Spirituals como los Blues hablan de los sufrimientos del Negro. Los Spirituals en forma indirecta e impersonal, los Blues en forma directa y personal y ello, pese a la esencia sacra de los Spirituals y a la profana de los Blues. Personalmente considero más tristes los Spirituals porque en ellos prima un llamado a la resignación ante lo que considera

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

un designio de Dios, mientras que en los Blues siempre asoma un destello de esperanza vía un cambio de la suerte o de lugar de residencia...¿Estoy en lo correcto?

L.H.: Yo creo que no... Los Blues son más tristes. Casi trágicos..., los Spirituals le prometen, al Negro, un paraíso en "el más allá" en premio a su virtud en la tierra. En cambio, los Blues son más tristes porque en ellos el sufrimiento aparece más endurecido por la risa forzada, que mitigado por las lágrimas. Por eso digo por ahí: (2)

Play the Blues For Me
Play the Blues For Me
'cause no other Music
Will Ease my Misery.

B.F.: Usted que fue amigo de los brillantes intelectuales de la denominada "generación perdida" como ser: George Gershwin, Carl Van Vechten, Francis Scott-Fitzgerald, Ernst Hemingway y Paul Robeson -todos ellos apasionados amantes de la música negra- recuerda alguna anécdota relacionada con cada uno de Ellos y el Jazz?

L.H.: Recuerdo muchas. Un escritor jamás podrá olvidar vivencias. De lo contrario no podría ser escritor. Veamos; GEORGE GERSHWIN: En Marzo de 1934 me habló de sus ganas de escribir música para una ópera negra, pidiéndome que hiciera el libro. En George las ideas creativas bullían minuto a minuto y en la misma forma se desvanecían. Una semana antes Scott Fitzgerald me había comentado que también a él le pidió lo mismo. En consecuencia, y considerando que de todos modos el asunto quedaría en la nada (por la incapacidad técnica de Gershwin para componer una ópera) le contesté que el proyecto no me interesaba. El 30 de setiembre de 1935, es estrenaba en Boston "PORGY AND BESS", ópera de George Gershwin sobre libro de Du Bose Heyward. ¡Así de certeros suelen ser, a veces, mis juicios!

CARL VAN VECHTEN: En la víspera de uno de sus tantos viajes a París, Carl decidió brindar una fiesta de despedida a su amigos a bordo del transatlántico en el

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

cual zarparía al día siguiente. Mientras el champagne corría a raudales, Nora Holt, la chispeante cantante Negra de Nevada entonaba el conocido Blues: "MY DADDY ROCKS ME WITH A STEADY ROLL" (3). Cuando terminó de cantarlo una muy conocida millonaria matrona de Nueva York -vociferando en éxtasis y con lágrimas en los ojos- abrazaba a Nora mientras le decía: "querida, querida, qué divinos salen de tu garganta los Negro Spirituals!".

FRANCIS SCOTT-FITZGERALD: Fue el inventor de los calificativos: "La generación perdida", "La Era del Jazz" y "Los Años Locos de los Rugientes Veintes". Hombre que se auto-destruyó entre los años '34 y '44 (éste, año último de su vida), solía encontrar placer en "descubrirle" a todo el mundo, que los Negros eran "genios huérfanos de tutores". Cuando a mediados de 1927 lo llevé al COTTON CLUB para que conociera "en vivo" a la orquesta de Duke Ellington, fue él quien bautizara a su estilo como el "Jungle Style". También creó la definición: "Futuristic Jungleism", escuchada por el "simpático pillo" Irving Mills, definición que éste utilizó para intitular un tema grabado por la NILLS BLUE RHYTHM BAND y por otras orquestas.

ERNST HEMINGWAY: Con él solía encontrarme en Harlem para asistir a "House Rent Parties" (4), en pequeños departamentos de los cuales sólo Dios sabía quiénes eran sus verdaderos inquilinos. Nuestra amistad terminó cuando en cierta oportunidad, refiriéndose al "jazz-negro", y guiñando un ojo, hizo el siguiente comentario: "Más que gustarme el jazz negro que consume la gente de color, me gustan las Negras que "jazzean" con los "consumidores Blancos". Como Ud. sabrá, en este caso el verbo "jazzear" equivale al de "fornicar".

PAUL ROBESON: Este gran cantante -que para mí no es bajo, sino barítono- también, al igual que William Christopher Handy, es un orgullo para nuestro pueblo. Es un gran combatiente por los derechos del Negro. El es comunista y yo no; pero como lo sé sincero, pese a que políticamente no somos correligionarios, su amistad me honra. No solemos hablar de política, tópico que nos apasiona a ambos aunque con él esa omisión se torna difícil. Cuando grabó "King Joe" con la orquesta de Bill Basie, logró -entre descanso y descanso-

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

afiliarlo a él y a dos de sus músicos al Partido Comunista. Una vez me consiguió una invitación, del Gobierno Soviético, para visitar Rusia. A pesar de que "se me iba el alma" por aceptarla, me negué a hacerlo por dos razones, primero, porque consideraba como gesto oportunista el hacerlo (después de despotricar tanto contra la Unión Soviética y el comunismo) y segundo, porque muy en mi fuero interno temía ser catequizado, más que por la teoría Marxista, por lo que tantas veces adjetivé -sarcásticamente- como "Paraíso Soviético". Ultimamente, Paul y yo no nos vemos muy poco.

B.F.: Y ya que de personalidades hablamos: quién es, para Ud., el Negro que por sus cualidades de conocedor de literatura, sociología, historia, filosofía pintura y poesía negras y/o universales podría simbolizar al máximo intelectual de su Raza?.. Podría ser Booker T. Washington?.. O, acaso, William Edward Burghardt Du Bois?.

L.H.: Ninguno de los dos. Para mí, el gigante intelectual y activo de la Raza Negra fue Frederick Douglass. No por sus cualidades de escritor, periodista, violinista, historiador y orador, sino por haber sido el Gran revolucionario, el rebelde y -a la vez- infatigable luchador por la emancipación del Negro. Yo le llamaría el "PROMETEO NEGRO". Paradigma de todos los "Rebeldes Negros" aún antes de Lincoln, supo inspirar también a Blancos como John Brown.

B.F.: ¿Cuál es su opinión acerca del Be-bop?

L.H.: Desde el punto de vista sentimental, no significa nada para mí. Desde el técnico-intelectual, admito que su ejecución requiere una gran técnica en lo referente a la lectura musical y digitación instrumental. Es algo que está de moda pero que dentro de 2 ó 3 años estará olvidado por ejecutantes y oyentes. Al comienzo su audición nos intriga y llama a nuestra atención. Pero después de media hora cansa y aburre. No existe melodía para retener, ni ritmo para bailar en el Bop. Pero... allá Ellos!

B.F.: Gracias por la entrevista y ... una última pregunta: ¿Cuál podría ser la solución del problema político-social del Negro Norteamericano?

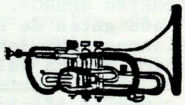
L.H.: (Después de un silencio de dos minutos que me pareció de dos horas) Dudo que el ciudadano Negro

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

de los Estados Unidos logre conquistar la igualdad civil, política y social de la que gozan los ciudadanos Blancos. También soy contrario a la teoría del retorno del Negro al Africa. Norteamerica es tierra tan suya como lo es del Blanco nativo en este suelo. Por eso creo que la solución sería declarar la independencia del Estado de Luisiana y transformarlo en Nación independiente Afro-Norteamericana. Pero...¿podrán los EE.UU. desprenderse de la Luisiana, por la que tuvieron que pagar a Francia unos cuantos millones de Dólares contantes y sonantes...?

NOTAS:

(1) En los países de habla hispana, el libro se intituló "Pero con Risas".
(2) Toca los Blues para mí/Toca los Blues para mí/ Porque ninguna otra música/Aliviará mi miseria.
(3) Mi amante me sacude (o mece) con su sólido pene.
(4) Reuniones musicales (a cargo de un pianista), privadas, cuyo producto -por pago de entrada- tenía como fin ayudar al inquilino del departamento a pagar el alquiler.



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

ECOS DE UNA VISITA

por

LAUREANO FERNANDEZ

El hecho de conocer a Chuck Wayne fue un privilegio que, como aficionado a la música y al jazz especialmente, me tocó en suerte en noviembre del año pasado. Debido a la amistad con Mario Andreola y gracias a la posibilidad de poder expresarme en inglés, me fue posible establecer un acercamiento bastante estrecho con Chuck y conocer algunas facetas de su personalidad.

Dado su interés por la naturaleza, una tarde la dedicamos a recorrer el Jardín Zoológico... Chuck quería conocer algunas especies autóctonas: comentó lo absurdo y cruel que es, a su parecer, la caza de animales (actividad que se intenta encubrir como deporte); y nos sorprendió por su conocimiento de las propiedades curativas de algunas plantas.

Es un hombre frugal en las comidas, que prefiere los vegetales, que bebe con moderación, que no fuma desde hace mucho tiempo y aconseja no hacerlo, en especial a quienes quieren tomar clases con él, y un poco

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

en broma y un poco en serio, les dice que de continuar fumando no podrán ser buenos guitarristas de jazz.

Al preguntarle sobre figuras de importancia para la guitarra en la historia del jazz, nombra a Eddie Lang y subraya a Charlie Christian, el creador del lenguaje de la guitarra eléctrica (elogia y recuerda cuántas veces escuchó Solo Flight). Pero nos confiesa que desde hace tiempo escucha preferentemente pianistas y saxofonistas porque los guitarristas se encierran demasiado en su instrumento y él prefiere pensar en términos de música en general; de ahí, su manera de frasear y de ligar las notas como un saxo. Sus preferidos son: Coleman Hawkins, Lester Young, Art Tatum, Dizzy Gillespie, Clifford Brown, pero por encima de todos está Charlie Parker, el que para Chuck Wayne (y quién podría decir lo contrario?) cambió el concepto del jazz; para darnos un ejemplo nos tararea Embraceable You; acentuando la melodía como lo haría un músico tradicional, y luego, como lo hiciera Parker jugando con el ritmo con un total relajamiento como si estuviera hablando a través de su saxo.

Fuera del campo del jazz, reverencia a Johann Sebastian Bach, de quien dice que escribió tan buena música que ni aún los malos ejecutantes pueden arruinarla. Como intérpretes le interesan Julian Bream y Turibio Santos; en jazz considera talentoso a Joe Pass y entre los más jóvenes a Jack Wilkins.

El seminario que dictó aquí versó esencialmente en conceptos fundamentales debido a que en sólo cuatro clases no se podía abarcar detalles o profundizar en aspectos diversos, si bien los participantes podían formular preguntas. Enfatizó que era necesario distinguir entre lo genérico (general) y lo específico (particular). Primero se debe aprehender lo general y consecuentemente de allí establecer diferencias hacia cada caso particular.

Para la tipificación de acordes toma como punto de partida la existencia de 4 acordes básicos: el mayor, el menor, el aumentado y el disminuído; todos los demás comparten

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

las características de estos cuatro. Señaló las posiciones básicas y usuales de las que se desprenden las escalas correspondientes. Hizo referencia a las posiciones cerradas y abiertas, cómo transformar aquéllas en éstas sin que por ello dejen de estar en posición fundamental, aspecto sobre el cual algunos métodos suelen crear confusión. Aconsejó la necesidad de dominar la construcción de acordes en posición abierta (posición natural para la guitarra, como lo es la cerrada para el pianista) en 4 cuerdas consecutivas en las 4 posiciones (fundamental, 1a., 2a., y 3a. inversión) comenzando por la 6a.cuerda, siguiendo por la 5a. y concluyendo por la 4a..

Con relación a acordes con varias alteraciones, indicó que el improvisador no debe pensar en términos de alteraciones sino en el color, en la sonoridad que se busca... y recordó que en los comienzos, el jazz era interpretado por músicos que no sabían leer partituras y que se guiaban por su oído.

Entonces, si tenemos un acorde de Sol séptima con la 5a.aumentada y la 9a.menor (sol-fa-si-re sostenido-la bemol), el sonido resultante de las voces superiores es La bemol menor 6a.; o si analizamos Si menor 7a. con la 5a.disminuída (si-la-re-fa) es básicamente Re menor.

También explicó su técnica del manejo de la púa, que complementada con los dedos medio y anular le permite tratar a dos voces en contrapunto la exposición o paráfrasis de un tema. El mecanismo de esta técnica, a diferencia de lo que la mayoría practica, no se basa en el movimiento de la muñeca sino en el de los dedos exclusivamente (como en el toque "apoyando" de la guitarra clásica) efectuado por el pulgar y el índice que sostienen la púa, presionando y relajándose alternativamente. Sólo recurre a la rotación de muñeca si la superficie a ser pulsada es mayor: 2, 3 ó más cuerdas simultáneamente.

Así como en cuatro clases no pueden darse más que conceptos e indicaciones generales,

(continúa en p. 55)

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

LA ORQUESTA DE JAZZ

por

Lic. OMAR GARCIA BRUNELLI

El jazz se ha desarrollado desde sus comienzos a través de concepciones solísticas y orquestales. La improvisación, inherente a las características del verdadero jazz, ha sido uno de sus motores principales. El hecho de utilizar técnicas improvisatorias hace que sea una expresión artística de carácter fuertemente individual. Este individualismo ha debido conjugarse con las distintas concepciones orquestales que se han dado a lo largo de su historia.

Intentaremos a partir de este número dar un panorama de los distintos tipos de orquestas utilizadas en el jazz, su formación, la función de los instrumentos de la misma, la interrelación entre forma musical y orquestación utilizada y algunos otros aspectos que resulten de interés en cada caso determinado.

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

NUEVA ORLEANS (I)

El estilo de N.O., la primera escuela definida estilísticamente en la historia del jazz, se basa en una concepción esencialmente polifónica. En su forma más pura el estilo se desarrolló en las dos primeras décadas del siglo. Desafortunadamente no han quedado testimonios grabados por orquestas negras de esa época. Todas las gabaciones son posteriores y tal vez (no se puede asegurar con exactitud) se alejen un poco del verdadero ideal sonoro del estilo. No obstante, tomando como referencia las grabaciones de la "Creole Jazz Band" de King Oliver, de los "Red Hot Peppers"de Jelly Roll Morton y de la "Sam Morgan's Jazz Band", se puede tener una idea bastante exacta de lo que era el estilo de N.O. puro.

Estas orquestas grabaron luego de 1920 y fuera de N.O. (salvo la de Sam Morgan) en una modalidad que, se supone con bastante certeza, está muy cercana a la música que se hacía en esa ciudad durante el auge del estilo. En rigor, casi todos los grandes conjuntos de la década de 1910 realizaron sus primeras grabaciones a partir de 1923.

El estilo puro de N.O. sucumbe con la década del '20 como corriente principal del jazz. Las grabaciones de Oliver y Morton representan la culminación del mismo. Y como siempre, un estilo artístico llevado a su máxima expresión contiene en sí los gérmenes de su propio fin, pues entonces la evolución, inexorable, prosigue por otros carriles. Sólo unos pocos conjuntos permanecieron en N.O. en la década del '20 tratando de mantener la tradición. Uno de ellos fue la orquesta de Sam Morgan.

La formación clásica del conjunto "hot" es la de cinco o seis ejecutantes: corneta (o trompeta), trombón, clarinete y sección rítmica compuesta por piano o banjo, tuba o contabajo y percusión.

Este primer estilo se basa fundamentalmente en la improvisación colectiva realizada por los tres instrumentos de viento sobre la base rítmica y armónica de los demás. Otro elemento propio del estiló son los "breaks", cadencias instrumentales, generalmente improvisadas, que se intercalan entre los pasajes del conjunto (el germen de lo que luego serían los solos de

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

jazz). Constituían el principal vehículo de lucimiento personal del instrumentista.

Los tres conjuntos que analizaremos tienen una formación "ampliada", de siete a doce ejecutantes, pero eso no impide que se acerquen al ideal sonoro del "hot jazz". Cabe aclarar aquí que consideramos el término "orquesta" en un sentido amplio, abarcando tanto los conjuntos más pequeños (de cinco a seis integrantes) como las formaciones más grandes. Por lo menos es factible verlo de esta manera en los estilos iniciales del jazz, pues la concepción musical en ese entonces era de tipo orquestal y no "camarística", salvo excepciones (v.g.: los dúos de Oliver con Morton). A partir del surgimiento de los grandes solistas (Armstrong) y luego, a mediados de la década del '30, cuando se establece en el jazz la orquesta grande de catorce ejecutantes, este tipo de formación es la que lleva implícita la concepción orquestal del jazz y los conjuntos pequeños están fuera de su carácter. Puede decirse que operan más a la manera de un conjunto de cámara, en un sentido amplio. Es decir: lo que más interesa es el solo.

La "Sam Morgan's Jazz Band" estaba integrada por dos cornetas, trombón, saxo alto, saxo tenor o clarinete, piano, banjo, contrabajo y batería. King Oliver formaba su "Creole Jazz Band" con dos cornetas, trombón, clarinete, piano, banjo, saxo bajo y batería. Podía ampliar esta formación agregando por ejemplo dos trompetas y tres saxos.

Sería oportuno en esta primera entrega comentar las características de los instrumentos utilizados por estas orquestas. Ello nos proporcionará elementos importantes para el análisis que más adelante llevaremos a cabo de las grabaciones mismas.

La trilogía básica del conjunto la constituyen la corneta (o trompeta), el clarinete y el trombón.

Todos los trompetistas del estilo de N.O. tocaban en realidad la corneta. Luego fue reemplazada muy fácilmente por la trompeta, que tiene una extensión similar y técnicamente tiene las mismas posibilidades. Por sus características de potencia, expresividad y gran variedad de matices, era el instrumento líder de los conjuntos. Llevaba generalmente la melodía o la

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

línea principal en las improvisaciones. Y aunque no lo hiciera, su sonoridad hacía que siempre se destacara.

El trombón a vara podía usarse para proporcionar los bajos, pero su uso tradicional consistía en la utilización de glisandos (efecto característico del instrumento). Sobre la base de este efecto se desarrolla el estilo "tailgate" que es el propio del jazz de N.O.. El nombre de esta manera de ejecutar el trombón, proviene de la costumbre de instalar al trombonista en la parte posterior ("tailgate") de los carros en que viajaban las orquestas por las calles de N.O. para que tuvieran espacio para extender la vara de su instrumento.

El clarinete, instrumento capaz de un ligado facilísimo, generalmente realizaba ondulantes y fluídas líneas melódicas como ornamentación y acompañamiento de la línea principal.

Los saxofones no tienen mucha tradición en el estilo de N.O.. Poseen la fuerza expresiva de la trompeta y la agilidad del clarinete, características que luego incidieron para que fuera un instrumento axial en el jazz. Pero en el estilo "hot" era de poco frecuente aparición y se lo empleaba a la manera de un clarinete. El estilo propio del saxo en ese entonces era el de la música "sweet" (comercial, bailable) de orquestas de salón, y prácticamente se lo usaba como un violín. Tiene un sonido más metálico que el clarinete y su ataque si no es cuidado puede ser rugoso, sobre todo en el registro grave.

Piano y banjo se limitaban por lo general a un acompañamiento acórdico marcando los tiempos de compás, salvo excepciones virtuosísticas como en el caso de Morton. El banjo, instrumento de ataque muy neto pero con sonido de muy rápida extinción, daba un color muy especial a los acompañamientos de la sección rítmica.

Los bajos estaban a cargo de la tuba o del contrabajo indistintamente, pero no siempre de la misma manera. Ambos son instrumentos lerdos, pero el contrabajo en pizzicato es capaz de efectuar bajos "caminantes" que para la tuba serían muy complicados. El "bajo caminante" ("walking bass") consiste en una línea de bajos donde no sólo se ejecutan notas del acorde, sino que incluye intervalos más pequeños, o sea que

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

intervienen notas de paso.

La batería provee por lo general un ritmo sencillo que, no obstante, en casos de algunos buenos ejecutantes resultan muy interesantes.

Por supuesto, esto es una reducción simplista de la realidad musical que, cuando está sonando, es mucho más compleja (y entretenida). Explicarlo en palabras es casi tan árido como poner en papel pautado un solo de jazz: lleno de "swing" cuando suena y muy probablemente de lo más rígido cuando está escrito.

No obstante, el poder transcribir las líneas melódicas de las improvisaciones es una útil herramienta de análisis. Pero no sólo la transcripción, directamente la audición de las líneas individuales en las improvisaciones colectivas es muy difícil. En principio, por los sistemas primitivos de grabación. Y por otra parte, es natural que así sea ya que la importancia de la cuestión no radicaba en la individualidad de las melodías improvisadas sino precisamente en el efecto colectivo, que se vería perjudicado con una voz sobresaliente. En conclusión, el mejor camino es el análisis de la realidad sonora. Comencemos entonces con la "Sam Morgan's Jazz Band".

A principios de la década del '20 se produce un gran éxodo de músicos desde N.O. hacia Chicago en busca de mejores horizontes. El grupo de Morgan se forma con elementos que habían permanecido en N.O.. Se trata de un conjunto que ha sido olvidado por la historiografía del jazz. Sin embargo, sus grabaciones son de vital importancia para el estudio del "hot jazz". Constituyen las únicas grabaciones de un conjunto de N.O. tocando en un momento bueno de su carrera, realizadas durante la década del '20 (1). Además, en 1927 tal vez no había ninguna otra ciudad aparte de N.O. donde aún sobrevivía este estilo (2). Por otra parte, las grabaciones fueron realizadas en la misma ciudad de N.O. y tal vez sea éste el único conjunto que grabó en esa ciudad y en esa época en el estilo "hot". Se utilizó el sistema eléctrico de grabación.

La formación de la orquesta es la siguiente (3): Sam Morgan (corneta), Isiah Morgan (corneta), Jim Robinson (trombón), Earl Fouché (saxo contralto), Andrew Morgan (saxo tenor y clarinete), Tink Baptiste (piano), Johnny

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

Dave (banjo), Sidney Brown (contrabajo) y Nolan Williams (batería).

El conjunto grabó ocho caras de disco. "Bogalousa Strut" es una de las mejores. El esquema armónico de este tema es muy sencillo, con armonías de tónica, subdominante y dominante, y cambios armónicos cada dos compases. Luego de la introducción (cuatro compases) Sam Morgan ejecuta el primer tema, que tiene cierto carácter de "ragtime", en las dos primeras secciones. Schuller (4) sostiene que el saxo alto dobla a la corneta en la melodía. Esto es muy difícil de percibir. Se escucha claramente solo en los compases 2 y 3 de la segunda sección, y nos queda la duda de si no es por mera casualidad. Como fondo a la melodía el clarinete improvisa líneas ondulantes y el trombón rellena los huecos de la melodía principal en estilo "tailgate".

La sección rítmica, a lo largo de todo el tema, produce un acompañamiento de cuatro tiempos por compás (salvo en la sexta sección). El bajo es del tipo "caminante".

El segundo tema mucho más elemental y casi sugerido más que expuesto concretamente por la corneta, tiene carácter de "stomp". Es ejecutado a partir de la tercera sección y su estructura armónica (similar a la del primer tema salvo en los últimos cuatro compases donde los cambios armónicos se dan en cada compás) sirve de base a la improvisación hasta el final de la pieza. La tercera y cuarta secciones, son ejecutadas por todo el conjunto en improvisación colectiva. La quinta sección es un solo de saxo con el clarinete ejecutando algunas contramelodías de fondo. La sexta sección consiste en otro solo de saxo, pero con acompañamiento en "stop time". El mismo consiste en ejecutar sólo uno o dos tiempos, cada uno o dos compases. En este caso, ejecutan dos tiempos cada dos compases.

Las últimas dos secciones del ensamble completo son una maravilla de improvisación colectiva. La última sección se alarga dos compases a manera de conclusión.

"Short dress gal" ("La chica del vestido corto") es otro tema interesante. El texto cantado es de tipo satírico y se refiere a una coqueta y atractiva chica con la "pollera cortona". Por eso el solo de trombón,

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

en un estilo meloso, remeda la dulzona música comercial de la época.

El estatismo armónico de la pieza nos recuerda por momentos ciertos cantos de trabajo del folklore afro norteamericano.

La estructura en una primera audición parece un poco confusa, pues hay algunas imprecisiones formales. Los cambios armónicos no son claros en muchos momentos y se perciben bastantes vacilaciones en el conjunto. Posiblemente estuviera poco ensayada, debido al carácter comercial del tema(incluído tal vez a sugerencia de la grabadora). Los ensambles se realizan sobre la estructura armónica de dos frases ("a" y "b") de ocho compases que conforman el tema "A". La segunda de ellas se repite una vez. Por lo menos así surge de la sección cantada, que suponemos es la correcta. Veamos entonces la estructura formal (el número indica la cantidad de compases):

SECCION	Introducción	1	2	3
TEMA		A	A	A(vocal)
FRASE		a b b	a b	a b b
COMPASES	4	8 12 (x) 8	8 8	8 8 8

4	5	6	
B(trombón)	B(trombón + saxo)	A (final)	
		b b	
16	16	8 8	4

En la sección 1, la corneta ejecuta el tema A y el resto del ensamble improvisa como fondo. La corneta no se destaca demasiado. Si bien ejecuta el tema (no muy estrictamente) su línea parece parte del ensamble colectivo. En esta sección se produce un error: en la primera ejecución de la frase "b", se agregan cuatro compases, tal vez por no haber hecho un cambio armónico a tiempo. Es algo que se percibe una vez que se ha analizado y escrito toda la estructura (está

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

indicado con "x" en el esquema transcripto más arriba) pues dado el estilo más bien rústico de la pieza, a la audición no molesta demasiado.

La segunda sección tiene otra imprecisión armónica al final de la frase "a". No se repite en este caso la frase "b". Está a cargo del ensamble en pleno. El texto cantado se introduce en la sección 3, con acompañamiento del grupo rítmico. El contrabajo es ejecutado aquí con arco, a la manera de un trombón en "tailgate style" o como un "jug" (5). El saxo tenor hace algunos fraseos de fondo.

La siguiente sección es un solo de trombón que ejecuta el tema B, de carácter satírico, con acompañamiento de la sección rítmica. En la sección quinta, se agrega el saxo al trombón, con el mismo tema y con un vibrato exagerado para acentuar su carácter.

La sección final, en base a la frase "b" del tema A, es una hermosa improvisación colectiva. La corneta de Sam Morgan le da una fuerza extraordinaria.

Por último analizaremos "Steppin' on the gas". En este caso Andrew Morgan toca el saxo tenor. Es un tema de 16 compases y armónicamente es un poco más interesante que los dos anteriores, aún dentro de su simplicidad. Una introducción de 10 compases, un poco más elaborada que las que vimos antes, comienza con cuatro compases de acordes del conjunto con "breaks" intercalados a cargo del contralto y el tenor sucesivamente. Luego seis compases más por el conjunto en "stop time" dan la entrada inmediatamente a seis secciones. Las dos centrales a cargo del saxo alto con el tenor de fondo; las restantes con el conjunto completo en improvisación colectiva. La última sección se alarga cuatro compases para terminar, y luego, hay un "tag ending" (nombre que se da a un final agregado a una composición, en la jerga del "hot jazz").

Con esto hemos detallado algunos aspectos del funcionamiento de la "Sam Morgan's Jazz Band". Vemos entonces que, efectivamente, la característica fundamental es la improvisación colectiva. Conviene transcribir un párrafo de Schuller acerca de esta modalidad musical (6). Dice que "ocasionalmente la complejidad lineal se acerca a lo caótico; sólo se salva por el hecho de que todas las líneas operan sobre

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

una subestructura armónica muy simple. El cruce y el entrelazamiento accidental de las líneas instrumentales, convierten a estas melodías y sucesiones de acordes inofensivos, en una experiencia auditiva excitante, que precisamente, adquiere mayor relieve a causa de incidentes en la conducción de las voces que podrían con toda lógica ser consideradas equivocadas en otro contexto (especialmente en un contexto "clásico)".

Por supuesto, en cada uno de los temas hay partes arregladas (generalmente las introducciones; el tema central de "Short dress gal", etc.) pero son mínimas. Se trata además de arreglos "de cabeza", no escritos sino memorizados por los integrantes del conjunto. Podemos observar además, que los solos ocasionales no lo son en un sentido de creación total por parte del solista. Podrían muy bien proceder de una línea de la improvisación de conjunto. Además, en todas las ejecuciones tempranas del estilo de N.O. la composición original tenía un papel predominante en la improvisación . Es un tipo de improvisación que Schuller llama "referencial" y André Hodeir improvisación por "paráfrasis".

Entonces, podemos decir que las secciones donde improvisan sólo uno o dos ejecutantes son intercaladas en la composición como una manera de dar variedad a la forma, o como una especie de paréntesis luego del cual el ensamble reanuda su actuación colectiva, que por contraste resulta electrizante. Bien podría suponerse también que como las grabaciones son posteriores al auge del estilo en su forma más pura, la moda en ascenso del solo instrumental en el jazz haya influído para que los conjuntos tradicionales lo incluyeran en sus ejecuciones, por propia iniciativa o por presión de las grabadoras.

Seguiremos en los próximos artículos con los conjuntos de King Oliver y Jelly Roll Morton, que operan de una manera menos primitiva que el de Morgan, aunque su eje sigue siendo la improvisación colectiva.

BIBLIOGRAFIA:

(1) Samuel Charters, monografía acerca del jazz de Nueva Orleáns, p. 134. Citado por Gunther

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

Schuller, "El jazz, sus raíces y su desarrollo", Buenos Aires, Ed. Víctor Lerú, p. 93.

(2) Schuller, op.cit., p. 93.

(3) Según la edición discográfica holandesa Fontana 467 137 TE, de la serie "Treasures of North American Negro Music".

(4) Schuller, op. cit., p. 94.

(5) Instrumento de la música folklórica afronorteamericana. "Es un envase vacío de barro, metal o vidrio en donde su ejecutante sopla, canturrea o silba, extrayéndole sonoridades muy ricas y variadas parecidas a las que emite el trombón, la corneta con sordina o la tuba". Alberto Consiglio, "El Jug", en: Jazz Band, publicación de cultura afra, mayo-junio 1972, Año 1, nº 2, p. 37.

(6) Schuller, op. cit., p. 104.



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

stop time

ROCK IN RIO

Teniendo sólo la oportunidad de apreciar la "muy buena" televisación del Gran Festival, me queda como conclusión global (a través de varios días de duración de dicho espectáculo): un show muy recreativo visualmente hablando, en el cual se le dio más trascendencia al potencial sonoro (volumen), que a otra cosa.

La escenografía, iluminación, amplificación, despliegue técnico de escenario y hasta el "ropaje" de grupos y solistas, fue extraordinario. Pero, como pudimos apreciar, en lo que se refiere a la parte musical, concretamente, creo que el saldo fue POBRE, pudiendo rescatar de la terrible "troupe" de grupos y sonidos avasallantes, cosas como las hechas por George Benson, Al Jerrau, el Grupo Yes, hasta Rod Steward y quizá, alguno más.

En síntesis, quedó demostrada la gran influencia "rockera", que no sólo afecta a Brasil, sino a gran parte de la población latinoamericana.

Hubo muchos interesados en comparar "Woodstock" con "Rock in Río", pero solamente pudieron superar al primero (llevado a cabo hace algunos años en EE.UU.), nada más que en cantidad de público y tecnología de amplificación y efectos, pero, no hablemos de ninguna evolución, porque "el circo" y el volumen en especial, le pasaron por

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

arriba a la música y, por ende, al arte todo.

D.M.

BERKLEE COLLEGE OF MUSIC

Hacia fines del año pasado, se celebró el Segundo Crucero Anual de Jazz, en la lujosa embarcación "S.S.Norway". Contó con la presencia de dos legendarios maestros: Dizzy Gillespie y Benny Carter. Además, asistieron 1.500 invitados y 75 músicos que actuaron en jam-sessions y conciertos.

La presencia del Señor y la Señora Berk, le dio una dimensión especial a este importante evento.

Entre los artistas participantes estaban los pianistas Dave McKenna y John Bunch, el trompetista Warren Vache Junior, el saxofonista tenor Al Cohn y el contrabajista George Duvivier, algunos de ellos egresados de la Berklee.

Los pasajeros, de distintas partes del mundo, quedaron muy satisfechos y reconocieron la vitalidad del jazz y su autenticidad como arte norteamericano.

NEW ORLEANS

Entre el 26 de abril y el 5 de mayo próximos, tendrá lugar en la ciudad de New Orleans, el "New Orleans and Heritage Festival" 16°, en el que participarán más de 3.000 artistas locales e invitados. Entre ellos: Sarah Vaughan, Wynton Marsalis y Miles Davis.

THELONIUS MONK

Steve Ross y Paul Matthews realizaron un filme sobre Thelonius Monk, en los EE.UU., presentándolo en Los Angeles, en el curso de un concierto dado por el pianista y compositor Chick Corea. La dirección musical, ha estado a cargo de Charlie Rouse, saxofonista-tenor que actuara con Monk. La narración corrió por

(continúa en p. 55)

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

HORACIO LOPEZ

Percusionista argentino, nacido el 27 de agosto de 1949, en la Capital Federal. Casado. Integra el trío "La Alfombra Mágina", junto a Enrique Sinesi (guitarra) y Matías González (bajo).

G.J.: ¿Cómo te iniciaste en la música y qué personas influyeron para que éso ocurriera?

H.L.: A mí me parece que fue una especie de casualidad, yo estaba en la secundaria, fue en la época de "Los Beatles" y todo el mundo quería ser un grupo como ése, entonces con tres amigos quisimos formar un conjunto tipo Beatles. Fue cuando yo tenía 13 ó 14 años, entonces dije bueno, yo toco la batería, otro eligió la guitarra, otro el bajo, etc... Y así enpezó mi historia con la batería. Cuando volví a casa, me fuí directamente al disco y me fijé cómo armaba "Ringo" (Starr) el instrumento o sea, me dí cuenta de que el bombo lo ponía a la derecha, el charleston a la izquierda, etc. y ésa fue mi "primera lección" de batería. El grupo no existió, no pasó nada. Luego dejé la secundaria, fuí a trabajar de tornero, mintiendo siempre de que era baterista; había otro muchacho en la tornería que tenía un conjunto y me dijo un día:"Che, venite el sábado así tocás con nosotros". Bueno,

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

esperame, y me dió la dirección. Era un viernes y yo tenía que ir al otro día, o sea que me puse a lo loco a hacer cosas y el sábado no fuí, me dio mucha vergüenza. Así siguió la cosa hasta que un día paso por la casa de un muchacho que estaba tocando la batería (en la esquina de mi casa), para éso tenía ya 16 años, ese muchacho era más joven que yo, tenía 15, y le dije si me enseñaba y de ahí salió mi primera lección verdadera de batería, tomando contacto con el instrumento por primera vez.

G.J.: ¿Tuviste alguien que te alentó, que te empujó?

H.L.: No, éso fue casi accidentalmente, aunque yo no creo mucho en el accidente, pero entiendo que fue así. De ahí en más, estudié con este chico bastante, me enseñó las primeras cosas y me dijo algo muy trascendente: que no le diera tanta importancia a la técnica en sí, que se la diera para conseguir algo. Decía que más importante era lo otro... que yo tocara... Después seguí avanzando sin ningún profesor. Comencé a trabajar en cabarets, allí aprendí mucho con los músicos, ya por el hecho de tocar con tipos más grandes y con más experiencia... Recuerdo que al principio me daba vergüenza cobrar, ellos hacían todo y yo esperaba que empezara el tema y a los dos o tres compases, comenzaba a seguirlos. Al principio me parece que a los tipos no les gustaba mucho, pero de a poco se fueron acostumbrando y hasta les llegué a gustar! Así trabajé casi dos años. Luego empecé a estudiar con... Ah! Un día lo ví a Lícari en uno de esos boliches, Lícari es uno de mis profesores, es el que escribió el Método con el que doy clases de lectura. Me dijo un chico, por qué no vas al lado que hay un baterista que te va a gustar? y ése era Lícari y yo me morí, porque tenía una técnica alucinante, increíble... Y él sí me puso más al tanto de las cosas y me dio la dirección de Nino Dosena que fue mi profesor de técnica y mi iniciador, de alguna manera, con los grandes músicos. Lo primero que me hizo escuchar fue Miles Davis,

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

siguiendo con John Coltrane, Charlie Parker, Elvin Jones...

G.J.: ¿Qué opinas de Elvin Jones?

H.L.: Es realmente uno de mis primeros maestros, o sea, me impactó muchísimo su expresión, absolutamente natural, sin rasgos escolásticos, muy espontáneo, muy directo, muy caliente. Lo ví cuando estuve en Nueva York, en un boliche, tiene una simpatía increíble...

G.J.: ¿Con quiénes actuaste y cuáles fueron tus giras más provechosas?

H.L.: Una de las más provechosas fue la recientemente hecha con Dino Saluzzi, estuve en los Festivales de Berlín, Zurich, Colonia ... e hicimos cuatro recitales más en diferentes ciudades: Hamburgo, Bremen, Basilea. Fue provechosa, en especial, por la parte artística. Tuve la posibilidad de desarrollar un poco lo que todos tenemos adentro, tanto Dino como todo el grupo por separado. Pudimos, juntos, desarrollar algo y brindarlo en un ambiente de esa envergadura. Fuimos con Enrique Sinesi y Matías González.

Anterior a esa gira, fue la que hice a EE.UU. con un cantante negro, John Lucien, fue una gira bastante grande, tocamos en 15 ó 20 lugares, en distintas ciudades. Una de las cosas inolvidables ha sido la actuación en el Carnegie Hall, antes de la presentación de Ramsey Lewis. Con John Lucien estaba Wagner Tiso, pianista brasileño interesante, además, por su intermedio, tuve la posibilidad de encontrarme con muchos músicos americanos amigos de él, como Wayne Shorter, Herbie Hancock, Jaco Pastorius... Con ellos, muchas veces hicimos "jam-sessions", pero teníamos más reuniones a nivel cena, charlas y aprendí mucho allí porque las "filosofías" de algunos músicos son muy importantes, te enseñan más allá... Pareciera que la filosofía del músico te enseña, ya por el hecho de ser músico. Todo éso me hizo mucho bien. Una cosa que siempre tengo en la memoria: recuerdo que fuimos a la casa de

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

Hancock, se armó una jam-session en un estudio enorme que tiene en el fondo de la casa, estuvimos tocando como dos horas; en un momento paramos porque había como sed y hambre, en la casa no había nada y entonces Herbie se va y al rato vuelve con sandwiches, cerveza, con una camaradería impresionante, y éso me dio la pauta de que era muy natural, muchas veces uno piensa que no puede ser así! Es natural también la sencillez de Wayne Shorter, su humildad, su sensibilidad!

G.J.: ¿Notas diferencias entre la manera en que tocan en las jams y cuando graban discos o lo hacen frente al público?

H.L.: No. Yo pienso que es la manifestación de ellos mismos siempre.

G.J.: ¿Qué papel le asignas a la técnica en un artista?

H.L.: Soy conciente de que debe existir. Es un poco como el crecimiento del "ser" y del "saber". El músico es exactamente lo mismo, tiene que crecer interiormente e intelectualmente, ésto último también es su punto de apoyo.

G.J.: ¿Cómo definirías la música que haces con el Trío "La Alfombra Mágica"?

H.L.: Fantasiosa. Cuando armamos un tema, más allá de la composición, tratamos de fantasearlo y éso lo hacemos a través de imágenes, por ejemplo, "La Chacarera del Empedrado", empieza en un empedrado (sonoro), fantaseamos por medio de "imágenes sonoras" qué es lo que va sucediendo, nos subimos a "la alfombra mágica". Por supuesto que todo está basado en las vivencias que nosotros tuvimos con el folklore, el tango... El nombre del conjunto sugiere un poco la fantasía de poder hacer algo como lo que estamos haciendo, con la esperanza de que cumpla una función cultural para con la música de este país. En sí, pensamos que la cumple, es una inyección de algo para la juventud sobre todo, que está tan desorientada musicalmente...

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

G.J.: ¿A qué bateristas admiras?

H.L.: Admiro a varios: Jack DeJohnette, Elvin Jones, Phillip Jo Jones, son los que más me motivan, pero admiro también a otros bateristas que tienen otros estilos.

G.J.: ¿Cuál es tu estilo?

H.L.: En realidad no sigo una línea baterística, me empiezo a inclinar por la parte percusiva, específicamente, toco la batería como un complemento más de accesorios de percusión. Es algo más amplio que un estilo. En cuanto a los accesorios, uso: bombo legüero, tumbadoras, el metal, cascabeles, campanitas. Uso también cosas más cálidas como ser: canastitas con semillas (1). Ahí está un poco todo lo que yo decía de las imágenes. Cuando armamos un tema, tenemos que hacer la imagen de lo que es esa parte del tema, algo suave, algo áspero, algo cálido... Un poco es el trabajo del percusionista, pintar la imagen.

G.J.: ¿Qué conclusiones traes de la actuación de "La Alfombra Mágina" en Mardel Jazz'85?

H.L.: Realmente nos sirvió para crecer. Las críticas fueron muy buenas hacia el trío. Además, el invitado europeo (el trombonista Erling Kroner) se entusiasmó mucho con nosotros. Lamentablemente el domingo 10 de marzo, día en que cerrábamos el Festival, se suscitó un hecho extra-musical a causa de un incidente en el público, comenté entonces hacia la audiencia lo siguiente: "Hace pocos días escuché de boca de uno de los músicos participantes en el Festival decir algo así como que iban a salir a tocar e iban a volarle la cabeza a todos, en esta reflexión entiendo que desde ese punto de vista, es muy difícil fusionar la música con el ser humano, ya que la misma no debería servir para 'volarle la cabeza' a nadie, sino para tranquilizar el espíritu. Deseo sinceramente y de todo corazón que todos los músicos nos podamos unir algún día en esa misión sublime, para así poder aliviar el caos del mundo contemporáneo".

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

G.J.: ¿Cuáles son tus posibilidades actuales y cuáles las del Trío?

H.L.: Las posibilidades son las que uno se puede hacer, creo en el sacrificio individual para con el medio. Pienso que el sacrificio individual te da por lo menos una satisfacción, un capital en cuanto a lo artístico, que es lo único que te puede hacer sobrevivir. Yo vivo de la música, hace tiempo que no hago "trabajos profesionales", por así decirlo, trato de no hacerlos porque me insumirían un tiempo que no me es bueno desperdiciarlo, prefiero ensayar, estudiar... Estoy viviendo de los alumnos, tengo ya cierta cantidad y éso es lo que me permite de alguna manera subsistir, agregando un cambio mutuo de cosas, una complicidad al respecto. Todos sabemos que hay que llevar adelante "algo", o sea, es una cosa más allá del simple alumno-profesor, es como tratar de mantener una especie, una reservación, sobre todo en un medio que está tan embromado como éste, culturalmente hablando. Y pienso que uno puede lograr con el sacrificio, mantener viva esa especie. De todos modos tenemos pensado irnos este año (el Trío) a Europa, iríamos a vivir. No soy partidario de comprometerme con el futuro, juego de cerca, las agendas las completo hasta tres semanas... Pero, como esperanza, creemos que allá va a pegar mucho más que acá nuestra música. Vamos a poder hacer cosas de más envergadura, como grabar un disco, por ejemplo, o poder vivir medianamente bien de lo que hacemos. Hay mucha gente acá que está mal, o sea, hace cosas culturalmente de buena calidad y no son recompensadas.

En estos momentos estamos llevando a la práctica un Grupo de Estudio Musical Organizado, para guitarra, bajo y batería, por ahora; queremos formar un grupo determinado de alumnos para que se reúnan y roten, haciendo una especie de escuela. Lo llamamos Grupo de Estudio porque parece algo más íntimo, además se hace

(continúa en p. 55)

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

la balada folk

por

ALBERTO CONSIGLIO

El gustador del jazz se halla muy familiarizado con un tipo de composición que se denomina "balada" y que se utiliza frecuentemente por la mayor parte de intérpretes y conjuntos. Temas como "Body and Soul", "The Man I Love", "I Can Give You Anything But Love (Baby)", "Misty" y "My Funny Valentine", por sólo nombrar unos pocos, responden a la modalidad musical apuntada. Sin embargo, como eslabón inicial y un poco al margen de este tipo de obra que suele recibir también los nombres de "sentimental ballad", "popular ballad", "commercial ballad" o, simplemente, "ballad" o "song", existe una rama folklórica que agrupa a las auténticas "baladas" y que representan simple y naturalmente, el sentir y el pensar de las masas anónimas que conforman el pueblo.

La balada, que es una manifestación secular, data del siglo XII aproximadamente y fue en sus orígenes cultivada por los "trovadores" -poetas cortesanos medievales que aparecieron en Europa-, creando, sin duda, una de las expresiones poético-musicales más atractivas de Occidente. Durante la Edad Media, la "balada" formaba una trilogía muy importante junto al "madrigal" y la "caccia", dentro del movimiento que se dio en llamar "Ars Nova".

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

Sobre el origen de su nombre, se han propuesto diversas hipótesis, aunque la más generalizada, es aquélla que la hace derivar de las voces italianas "ballata" -una danza- y "ballare" -bailar-, ya que en sus inicios fue una canción con ritmo de danza, llamada en Italia "la balletta".

Sabemos asimismo que en la Inglaterra medieval, se denominaban "ballads", a los poemas narrativos extensos que eran cantados en banquetes o en reuniones campestres alrededor del fuego. De esa época data, por ejemplo: "Lord Randall", difundida también en los Estados Unidos como "Johnnie Randall" o "My Son Randall" y que es la historia de un caballero envenenado por su amada, que viene a morir en los brazos de su madre.

Posteriormente y expandiéndose por casi toda Europa, la balada queda definitivamente convertida en una narración o leyenda en verso que reproduce temas universales, dando lugar a que ellas se subdividan en: épicas y líricas.

En los Estados Unidos de Norteamérica, la balada cultivada por los negros, heredó mucho de la fábula africana, aunque se nutrió también del cancionero de ese mismo género, de Inglaterra, Escosia e Irlanda y, en menor medida, de Alemania, Francia y España. Dichos intérpretes, recibieron la influencia europea puntualizada, pero agregaron su propio cúmulo de experiencias, aportando una manera muy peculiar de expresarse, un ritmismo más variado y flexible y, sobre todo, ese nutrido bagaje de recursos que es tan común a su accionar vocal e instrumental.

Según su zona, la balada reúne características que la hacen diferenciarse mutuamente. Por ejemplo, en Virginia, Alto Sur y Sur Criollo, el género es melódico, en cambio, en el litoral del Bajo Sur, aparece una variedad más picante, producto de las Carolinas (del Norte y del Sur) y de Georgia, allí se torna más realista y menos sentimental. Por su parte en el sudoeste (Kansas, Oklahoma, Missouri), ha sentido la fuerte influencia del estilo vaquero y de la música del Oeste. Asimismo, en la zona montañosa de Kentucky y Virginia, se encuentran reunidos los estilos Negro y Blanco, producto de ello, es la típica obra "Frankie and Johnnie".

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

La balada afronorteamericana se vierte, por lo general, en compás de 4/4 y consta de una sola frase musical que se repite a lo largo de la misma, de acuerdo a la extensión del poema. Como ejemplo, diremos que la balada "Frankie and Johnnie" (versión por Josh White - Decca - LTM 8379), tiene 36 compases de extensión; en ella se repite la frase de 6 compases, 6 veces.

Acotemos que este género tiene una estructura armónica sencilla, que se apoya en los tres acordes principales de la escala mayor natural (I-IV-V), o sea, tónica, subdominante y dominante, Esta característica responde a la estructura tradicional de los "blues", por lo cual muchas de ellas son vertidas en esta última forma.

En cuanto al instrumental utilizado, encontramos: la guitarra, el banjo y el violín o "fiddle" (violín rudimentario), como los más frecuentes, aunque no es difícil hallar la armónica, instrumento vastamente divulgado entre la morenada de la Unión.

Diversas son las "baladas folk" que han alcanzado una notoria popularidad, no sólo en el ámbito rural, sino también en el urbano. Entre ellas se encuentra la ya mencionada "Frankie and Johnnie", conocida también entre los negros como "Frankie and Albert". Esta habría sido inspirada, sin haberse probado totalmente, en un crimen pasional, ocurrido en 1899, en que intervino una morena llamada Frankie Baker quien ultimó a su "boy friend" -amigo-, luego de enterarse de su infidelidad. Esta difundida balada fue registrada no sólo por intérpretes folklóricos y populares, sino también por diversos grupos de Jazz de distintas épocas, como: Garvey Brooks Quality Four y Fate Marable Society Syncopators, en 1924; King Oliver y su orquesta, en 1929 y 1930; Thomas "Fats" Waller, en 1939; Duke Ellington, en 1942; entre muchos otros.

Muy popular resulta también "Casey Jones", dedicada a un héroe del ferrocarril. El protagonista de la balada es John Luther Jones, nacido el 14 de marzo de 1863, en el sudoeste de Missouri; su apodo surgió a raíz del traslado junto a su familia cuando contaba trece años de edad, a una aldea denominada Cayce, cuya pronunciación es similar y en donde su padre ejercía

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

la profesión de maestro. Se relata que Casey, maquinista del Ferrocarril "Illinois Central", era un fornido trabajador y que su ayudante llamado Wallace Saunders (encargado de limpiar las máquinas en los talleres), sentía un gran aprecio por él. Un día del año 1900, más exactamente el 30 de abril, a las 3,52 de la madrugada, en un viaje de Chicago a New Orleans, el tren de pasajeros chocó y Casey, que había bautizado a su locomotora con el nombre de "Cannonball" o "Bala de Cañón", murió. Este choque constituyó un caso típico, en una época en que las locomotoras se perfeccionaban más rápidamente que los equipos de seguridad.

Después del accidente, Saunders, tomando la música de una vieja balada negra titulada "Jimmie Jones", le puso letra relatando la muerte de Casey: "...Con una mano en la cuerda de la sirena del tren y la otra en la palanca del freno de aire...".

Existen bellas adaptaciones de "Casey Jones", entre otras mencionaremos la efectuada por Furry Lewis (Walter Lewis), grabada en dos partes, en 1928, para el sello Víctor, que la tituló "Kassie Jones". Otras versiones son las efectuadas por: Los California Ramblers, en 1927; Andy Kirk y su orquesta, que la denominó "Casey Jones Special", en 1929; Blanche Calloway y su orquesta, "Casey Jones Blues", en 1931; Wingy Mannone y su orquesta, en 1939...

Una máquina similar a la conducida por Casey cuando falleció, fue expuesta en la Exposición Internacional que se realizó en Chicago, Illinois, en 1893, conmemorando el cuarto centenario del descubrimiento de América.

Bien conocida asimismo es la titulada "John Henry", surgida en 1873 y que alude a un negro colocador de rieles que trabajaba en el túnel "Big Ben" del ferrocarril Chesapeake-Ohio. Sobre la misma, el investigador folklórico Dr. Alan Lomax nos dice: "...En el año 1870, las cuadrillas de construcción, comenzaron a perforar, el más extenso túnel que se haya intentado a través de las montañas de Virginia Oeste, el famoso Big Ben. Las cuadrillas de martilladores, balanceaban sus masas de doce libras de peso, e introducían sus barrenos de acero en las

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

fisuras de las rocas de la montaña. Otros operarios colocaban las mechas con las cargas explosivas. John Henry era el mejor de todos los martilladores. El balanceaba una masa de veinte libras. El había clavado en la roca todos los punzones entre Rome y Decatur en un día. Entonces el patrón se apareció con un taladro a vapor: quería comprobar si el mismo era más eficaz que el hombre con su martillo. John Henry fue elegido para representar el trabajo del hombre en el singular lance. John Henry batió a la máquina, pero destrozó su corazón y murió...".

Al igual que las composiciones de este género folk anteriormente citadas, la de John Henry goza de amplia popularidad entre la morenada norteamericana y su interpretación está a cargo de los más variados cantantes solistas y grupos instrumentales. Pero esta balada, como algunas otras, nos muestra algo más que un motivo musical o una descripción atractiva de un tema, se convierte, por el carácter de su argumento, en un alegato social, en un testimonio de insoslayable valor. Es que John Henry es más que el protagonista de una historia, es una figura prototípica de la negritud, un fiel representante del hombre negro, de ese ser, a veces, despreciado y marginado sin razón. Esta circunstancia, ha hecho que su imagen de auténtico negro creciera a través de los tiempos y se convirtiera en héroe de una raza, dando motivo a homenajes consistentes en relatos, novelas, obras de teatro, tal como ocurrió con la novela "Natural Man" del escritor afronorteamericano Theodore Browne, que fue adaptada y representada como ópera por el "American Negro Theatre".

Otras baladas que merecen recordarse son: "Boll-Weevil", originada en Texas, en ella se alude al "gorgojo", el peor enemigo de los plantadores de algodón; "Dupree", "Stagolee" y "John Hardy", de la cual Duke Ellington hizo una recreación aludiendo a la esposa de Hardy, en el tema "John Hardy's Wife".

Para finalizar, digamos que la balada ocupa un lugar significativo dentro del rico y variado folklore afronorteamericano y su vigencia permanecerá intacta, porque nos muestra en sus letras y en su música, el mensaje vigoroso de su auténtico creador: el pueblo.

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

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

The MacMillan Encyclopedia of Music and Musicians
Albert E. Wier - New York, 1938

Panorama of American Popular Music
David Ewen - New Jersey, 1957

La Música Inglesa
W.J. Turner - Buenos Aires (n/d)

Folklore Norteamericano
Publicación del Servicio de Informaciones de los EE.UU.
Buenos Aires (n/d)

Jazz Records 1897/1942 (Volúmenes I y II)
Brian Rust - New York, 1978

Negro Playrights in the American Theatre 1925-1959
Doris E. Abramson - New York, 1969

Historia Legendaria de los EE.UU.
Richard M. Dorson - Barcelona, 1978

La Epica Juglaresca Alemana del Siglo XII
Hellmuth F.G. Albrecht - Tucumán, 1963

Negro Folk Music
Harold Courlander - London, 1966

La Poesía Irlandesa
M. Manent - Barcelona, 1952

American Ballads and Folk Songs
John A. y Alan Lomax - New York, 1934

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

ARGENTINA
quehacer musical

CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

CICLO JAZZOLOGIA
Coordinación: Carlos Inzillo
Sala "Enrique Muiño"
Martes a las 21,00

2/4: Fénix Jazz Band (recital de despedida con motivo de su viaje a EE.UU.)
9/4: Historia Ilustrada del Jazz Danzado, a cargo de la bailarina y coreógrafa Julie Laurent
16/4: Cuarteto de Eric Schneider
30/4: Eureka Jazz Band

Lunes 15/4, en la Sala A-B, a las 21,00: recital extraordinario del Ciclo Jazzología para despedir a la Porteña Jazz Band, con motivo de su viaje a Europa.

7/5: Grupo del saxofonista Carlos Lastra
14/5: Antigua Jazz Band
21/5: Cuarteto de Rubén Distacio
28/5: Trío de Héctor Basso, con Horacio "Chivo" Borraro en clarinete

Entrada libre y gratuita

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

RADIO

LRA 1-Radio Nacional (AM)

Sábados a las 15,00:
"Cincuenta años de Jazz"
(Guillermo Orce Remis/
Héctor Basualdo)

Domingos a las 9,00:
"El Jazz en la Argentina"
(Juan C.Scena/Ernesto
Carrizo)

Domingos a las 15,00:
"Grandes Intérpretes del
Jazz"
(Alfredo Radoszynski)

Lunes a las 18,00 (FM):
"La voz del Hot Club de
Buenos Aires"
(Boris Farberman)

LRA 11- Radio Universidad Nacional de La Plata-(AM: 1390 kHz)

Domingos a las 12,00:
"Concierto de Jazz"
(Jorge Curubeto)

Lunes y Miércoles a las
14,30:
"El Jazz"
(Jorge Curubeto)

LRA 14- Radio Nacional de Santa Fe-(AM: 540 kHz)

Martes a las 21,15:
"Unidad del Jazz"
(Integrantes del Jazz
Ensamble de Santa Fe)

LS 11 - Radio Provincia de Buenos Aires

Sábados a las 12,05:
"Tangentes en Jazz"
(Talero Pellegrini)

LT 10 - Radio de la Universidad Nac. del Litoral-(AM: 1020 kHz)

Lunes a las 22,00:
"Cita con el Jazz"
(Carlos Alberto Rossi)

LV 4 - (emisora local de San Rafael, Mendoza)

Viernes a las 22,30:
"Jazz para escuchar"
(Héctor Cuestas)

LV 16 - Radio Río Cuarto (emisora local)

Sábados a las 20,05:
"Jazz...y algo más"
(Sergio Raúl Demergasso)

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

CUARTETO DE ANIBAL FISCHIETTI

La aparición del Cuarteto de Aníbal Fischietti en el ámbito musical de Buenos Aires, es un acontecimiento auspicioso. Este grupo integrado por jóvenes artistas argentinos, nos ofrece con seriedad, una buena muestra de la música popular de nuestro país.

En su labor se aprecia un mensaje auténtico, que llega al público naturalmente, transmitiendo vivencias entroncadas con firmeza a nuestras más puras tradiciones folklóricas y populares, y ensambladas admirablemente con la música académica y el jazz.

El conjunto tiene identidad, ha alcanzado una personalidad definida, basada en un quehacer coherente y bien desarrollado. Así lo demuestran en la mayoría de sus obras, casi todas pertenecientes a Fischietti.

En composiciones de hermoso contenido poético y musical como: "Milonga del 901", "San Telmo", "Truco Gallo", "Palermo", "Festichola", "Zambomba", "La Garza del Centenario", "La Punalada", "Chamamera" y "Luján, entre otras, nos hablan de una rica e imaginativa aptitud artística.

Para el logro de tan ambiciosos objetivos musicales, la agrupación utiliza: una guitarra española, que es ejecutada por su director, con un estilo muy personal y cálido; una flauta traversa dúctil, sensible y bien afinada; una batería creativa y rica tímbricamente y un bajo vital y entusiasta.

El Cuarteto de Aníbal Fischietti, con su obra, ya se ha ganado un lugar importante entre los contados grupos que hacen música argentina con madurez y autenticidad, sin echar mano a sonoridades artificiosas y huecas y logrando en el público, una reacción emosionada y sincera. Esto lo pudimos comprobar en las presentaciones que tuvieron lugar en la Plaza Dorrego, en el corazón de San Telmo, durante el mes de Diciembre pasado, y en el Patio del Cabildo, los días 1º, 8 y 15 de marzo.

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

Ambas, concretadas por iniciativa del arquitecto José María Peña, Director del Museo de la Ciudad, y auspiciadas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

A.C.

CONJUNTOS DE JAZZ DEL INTERIOR

JAZZ ENSAMBLE DE SANTA FE

Pedro CASIS, trompeta, flugelhorn, arreglador y director;
Rubén CARUGHI, trompeta y flugelhorn;
Marcos GIARDINO, trompeta;
Daniel DARRAS, trombón;
Roberto MAURER, saxo-alto y clarinete;
Mariano ACOSTA, saxo-alto y clarinete;
"Pato" PEREYRA, saxos tenor y soprano;
Carlos "Charlie" AVVEDUTTO, saxo-tenor y clarinete;
Cacho HUSSEIN, guitarra;
Mariano FERRANDO, contrabajo y arreglos;
Robi CURRADO, percusión; y
Miguel DEMARTINI, batería.

QUINTETO JAZZ CLUB DE RIO CUARTO

Carlos GRANADO, piano;
Enrique NORRIS, trompeta;
Alberto ACOSTA, bajo;
Carlos TOSTO, batería; y
Sergio DEMERGASSO, coordinación..

GRUPO CONTEMPORANEO DE JAZZ DE LA PLATA

Mingo MARTINO, batería;
Oscar MENDY, piano;
Toto POMAR, contrabajo; y
Jorge CURUBETO, saxos tenor y alto, clarinete y flauta.



PROXIMAMENTE, HABILITAREMOS UN SERVICIO DE VENTA DE LIBROS DE MUSICA, EN GENERAL, Y DE JAZZ, EN PARTICULAR (NUEVOS Y USADOS).

GUIA DE JAZZ

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

DISCOS

RAGS PARA PIANO DE SCOTT JOPLIN
Joshua Rifkin, piano.
Disco WEA 81.002 - EMI ODEON (Argentina)

El ragtime, uno de los productos de la fusión afro-europea en los Estados Unidos, y luego, uno de los elementos que confluyen en la gestación del jazz, tuvo su época de esplendor entre 1890 y mediados de la segunda década de este siglo.

Scott Joplin (1868-1917), uno de sus cultores más conspicuos, dedicó su vida al perfeccionamiento del rag como forma y estilo, y trató de elevarlo a la categoría de la música europea culta, donde tiene parte de sus raíces. Así escribió (utilizando el ragtime) un ballet folklórico, "El baile del rag" y dos óperas, "A guest of honour" y "Treemonisha", aunque sin éxito. En la década del setenta, se produce un resurgimiento de interés por el ragtime, y Treemonisha fue ejecutada y grabada integralmente.

Para un aficionado al jazz, es casi imprescindible contar en su discoteca con todas las vertientes relacionadas con esa música, y el ragtime es una de las fundamentales. En el catálogo local, la edición de "El Libro Rojo del Pasado", con rags de Joplin orquestados (Odeón) se encuentra en la actualidad completamente agotada. No ocurre lo mismo con los números del sello Tennessee, que contienen registros de Joplin en rollos de pianola. Pero lamentablemente sólo se editan en cassettes de una calidad técnica muy deficiente. Por lo tanto, esta selección de rags de Joplin, muy bien ejecutados por Rifkin, pianista, compositor y musicólogo, quien además se dedica asiduamente al jazz, es muy oportuna.

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

La calidad de grabación es buena, y los comentarios del propio Rifkin, muy ilustrativos, sobre la personalidad de Joplin, su historia y la evolución de su obra. Esta queda bien ejemplificada en la selección de rags incluídos en la placa: desde los clásicos y bien conocidos "Maple Leaf Rag" y "El Anfitrión", hasta los últimos compuestos por Joplin, con una elaboración armónica más sutil, como "El Rag del Gladiolo" y "Rag Magnético".

O.G.B.

REFLEXIONES AL PIANO
Duke Ellington.
EMI 9606 - EMI ODEON (Argentina)
Serie "Grandes Intérpretes" Nº6.
Duke Ellington (piano), Wendell Marshall (bajo), Burth Ballard o Dave Black (batería), Ralph Collier (conga). Grabado en Los Angeles entre el 13/4/53 y el 28/12/53.

Ellington no era tanto un gran pianista como un pianista personal. Inconfundible en el fondo de su orquesta, que era su verdadero instrumento, sólo en raras excepciones se dedicó al piano como solista. En su abundante discografía se pueden hallar algunas pocas grabaciones en solo, algunas en trío, los famosos dúos con Jimmy Blanton del '39 y '40, y las deliciosas grabaciones a dos pianos con Billy Strayhorn, de 1950.

No obstante, a partir de la década del '50, grabó como solista con un poco más de frecuencia. Además del disco que contamos ("Piano Reflections"), se editaron los siguientes trabajos: "Duke Ellington, solo", "Duke Ellington, The Pianist", "Money Jungle" (en trío con Charlie Mingus y Max Roach), y a dúo con Ray Brown, "This one's for Blanton!".

El piano de Ellington es más bien percusivo en los temas vivos, y se explaya en acordes y arpegios en los temas lentos. No improvisa líneas melódicas. Antes bien, su trabajo en los temas de fuerte carácter rítmico, se dirige a la leve variación de células temáticas, como por ejemplo en "B sharp blues". De hecho, sus composiciones pianísticas no suelen tener líneas

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

melódicas desarrolladas.

La vena lírica surge en temas como "Reflexiones en re" (melancólico e intimista), "Melancolía" y "Retrospección", en los cuales sólo es secundado por el contrabajo (ejecutado en arco). Luce en estos temas, la riqueza armónica de sus composiciones y su calidad poética.

Un movido "stomp" ("Bailarines enamorados"), nos lleva estilísticamente a una etapa anterior. El tema es un número de la "Perfume suite", grabada en 1945. "Adorable Dikish" es uno de los temas de fuerte carácter rítmico. Más adelante, Ellington lo utilizaría como introducción para la ejecución orquestal de "Rockin' in Rhythm", tema con el que iniciaba habitualmente sus conciertos. Así se puede apreciar en un álbum doble editado en nuestro medio hace algunos años ("Great Paris Concert") con grabaciones efectuadas en vivo durante sus conciertos en París en 1963 (maravilla que aún puede encontrarse en el fondo de alguna batea de disquería de barrio).

La edición incluye buenos comentarios de tapa firmados por Michael de Ruyter (no se aclara el responsable de la traducción) y la información sobre personal, lugar y fechas de grabación.

Vale la pena tenerlo. Escuchar a Ellington es siempre una fiesta.

O.G.B.

ALGUNA DE ESAS COSAS
Stephane Grapelli.
EMI 8245 (grabación digital).
EMI ODEON (Argentina)
Stephane Grapelli (violín y piano), Martin Taylor(guitarra eléctrica), Marc Fosset (guitarra acústica), Patrice Caratini(contrabajo), Allan Ganley (batería), Chris Karan (tabla).

SOMBRERO DE COPA
Yehudi Menuhin & Stephane Grapelli (violines).
Arreglos y conducción de Nelson Riddle.
EMI 9610 - Serie "Grandes Intérpretes" Nº10.
EMI ODEON (Argentina)

ES UNA BRISA
Itzak Perlman-Andre Previn
EMI 8230 (grabación digital).
EMI ODEON (Argentina)
Itzak Perlman (violín),

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

Andre Previn (piano), Jim Hall (guitarra), Shelly Manne (batería), Red Mitchell (bajo).

Si bien el violín no es un instrumento ajeno al jazz, son pocos los solistas del mismo dedicados a esta especie musical. De hecho, las características idiomáticas de los instrumentos de arco son poco aptas para la concreción de los requerimientos de fraseo, ataque y articulación del jazz. Entre ellos, el único de uso habitual en el jazz es el contrabajo, y casi siempre en pizzicato. Suele usarse también con arco, pero para lograr algunos efectos, y generalmente, en momentos donde el swing no es lo que más importa.

Es así que al hacer una ojeada retrospectiva, nos vienen a la memoria tan sólo unos pocos nombres, entre otros: Joe Venuti, Stephane Grapelli, Eddie South, Stuff Smith, Ray Nance. Y no olvidemos en Argentina a nuestro inefable Hernán Oliva.

Sin embargo, la aparición del violín en el mundo del jazz es de larga data. Ya encontramos su activa participación en la música del esclavo africano en América. Más tarde, en las "string bands", "jug bands", "skiffle bands", etc. También en las orquestas que ejecutaban "ragtime" estaban presentes. Y, a veces, aparecía en las bandas de Nueva Orleáns aunque más no fuera por seguir la tradición del siglo XIX. O sea, que estaba disponible y tal vez podría haber prosperado. Pero hay algo en su idiosincrasia que choca con el jazz.

Si el uso del violín como instrumento solista es problemático, como integrante de la orquesta de jazz, solo o en familia de arcos, es de efecto francamente destructivo. Es absolutamente ajeno a la formación de la verdadera orquesta de jazz. No obstante, no es infrecuente que grandes solistas de la talla de Coleman Hawkins, Charlie Parker o Milt Jackson, por ejemplo, graben acompañados por una orquesta de cuerdas. Pero el resultado es poco jazzístico. Y en el fondo, el jazz no es el

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

objetivo, sino la factura de un producto comercial, aprovechando la fama del solista.

Recientemente se han editado en nuestro medio los tres discos que comentaremos, en los que intervienen otros tantos violinistas: Perlman y Menuhin de extracción "clásica" (de visita por el campo del jazz), y Grapelli, una leyenda viviente. En realidad, no son los mejores exponentes como para reivindicar el papel del violín en el jazz; antes bien, reafirman las reservas que en general se tienen hacia él.

Analizando el personal de grabación de cada disco, se podría suponer que el más jazzístico es el de Grapelli con su conjunto. Y sin embargo, el disco de Perlman-Previn logra mejores momentos. Los músicos del veterano violinista francés son solventes, de buen sonido, pero los solos están plagados de lugares comunes. El ejecutante de tabla es muy pobre. Casi no se reconoce el maravilloso sonido del instrumento, que uno está acostumbrado a escuchar de los ejecutantes indios.

Grapelli tiene algunos buenos momentos en los solos, pero en general, se mantiene en un término medio de solvencia que no apasiona. En general, el sonido del conjunto es bueno, y logra algunos efectos interesantes como en "El coche con techo", donde suena a la manera de un conjunto de música india.

Grapelli aparece en piano en "Mi único amor", donde se muestra poco afecto al ritmo firme. El tema "Waltz du passe", compuesto e interpretado por el propio Grapelli, acompañado por Fosset en guitarra, es un vals donde el jazz fue cuidadosamente evitado.

No obstante, el disco tiene su encanto, una sonoridad reposada en toda su extensión. Muy apto como música de fondo, pero para nada imprescindible para un aficionado al jazz.

La ficha técnica de la tapa es completa, y los comentarios de Rory Guy son buenos. La traducción (no se indica quién la realizó) tiene algunos barbarismos desde el punto de vista técnico-musical.

- Grapelli vuelve a aparecer en otro disco,

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

acompañado con Menuhin.

Pero este trabajo habría que ubicarlo definitivamente fuera del ámbito del jazz. Menuhin toca como un solista de orquesta melódica y Grapelli a su lado pierde el poco feeling que tiene. Los solventes arreglos de Nelson Riddle, para variadas formaciones instrumentales, a veces logran un poco de fuerza, de clima jazzístico, que suele desaparecer al instante con la entrada de las cuerdas en la orquesta, o con los solistas. La culpa no es achacable a Riddle, de quien se conocen trabajos mucho mejores. En algunos temas actúa el excelente contrabajista Niels Pedersen (un desperdicio en este disco) y aporta alguna participación de interés.

Hay un par de dúos deplorables con Grapelli al piano y Menuhin (en dos temas de la autoría de Grapelli).

Como música comercial, de tipo orquesta melódica, es un buen producto. Pero quien quiera escuchar jazz, deberá tratar de evitarlo.

Andre Previn es la co-estrella del álbum en que interviene Perlman. De larga trayectoria en el jazz, así como renombrado director de orquesta a la par de compositor, Previn compuso para la ocasión, ocho temas. Entre ellos "Encuerda tu lengua" y "Tocando con el arco y desafinando", presentan un buen sonido de conjunto, sobre estructuras asimilables al blues.

En las composiciones de Previn, se plantea la tensión entre "música especulativa superior" o "clásica" y "música popular". La producción de momentos de carácter atonal, o con armonías y contrapuntos de carácter bastante áspero, en contraste con basamentos armónicos tradicionales, produce buenos efectos de tensión y distensión, de contrastes bien resueltos.

El violinista no hace solos en sentido jazzístico. Previn tampoco aporta mucho "swing". Las intervenciones de Jim Hall en guitarra (de larga trayectoria en el jazz), son interesantes, aunque en un idioma muy

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

jazzístico que, a veces, choca un poco con el contexto.

En suma, los tres discos giran, a mayor o menor distancia, alrededor del jazz, pero no están definitivamente instalados en su ámbito.

O.G.B.

PERFIL DE ELLA FITZGERALD
MCA Records 82007.
EMI ODEON (Argentina)

La extensa y exitosa carrera profesional de Ella Fitzgerald se inicia en 1935, cuando a los 18 años de edad ingresa como cantante permanente en la orquesta de Chick Webb, y se extiende hasta la actualidad. La selección que contiene este larga duración, es una recopilación de grabaciones que abarca aproximadamente el período 1935-1955. Merece el interés del aficionado al jazz, ya que muestra las características iniciales de Ella Fitzgerald como cantante, y las cualidades que llevará a su culminación a partir de 1955, cuando realizará sus trabajos discográficos más importantes (bajo la tutela de Norman Granz), con figuras tan importantes como Ellington y Basie, y la interpretación (memorable) de los "song-books" de los grandes compositores norteamericanos (Porter, Berlin, Gershwin, Kern).

La presente selección incluye el tema "Indeciso" con la orquesta de Chick Webb, que nos muestra a una Ella casi adolescente, de una frescura y encanto singular.

De especial interés son tres temas donde hace gala de su especialidad, el "scat". Ellos son "Qué alta está la luna", "Señora sea buena" (no se aclara a quién pertenece el acompañamiento orquestal) y "Volando a casa" (con arreglos de Vic Schoen, más cercano al estilo "swing"). Los dos primeros en especial, se hicieron famosos en la década del '40 por su proximidad a las concepciones solísticas del "bop". En "Qué alta está la luna" canta en "scat" los últimos seis coros. En tanto, "Volando a casa", está íntegramente en "scat", como si fuera un solista instrumental con acompañamiento de

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

orquesta. De más está decir que estos solos son de una inventiva y fluidez inigualables.

El resto de la selección se compone de baladas, donde el factor común que prevalece es la calidad de E.F., y los acompañamientos fluctúan entre la discreción agradable (A.Previn) y el mal gusto (The Way Dreamers), y en general con poco interés jazzístico. Podría destacarse "Basin Street Blues" (no se menciona a quién corresponde el acompañamiento), donde la Fitzgerald hace una imitación de Louis Armstrong, con quien más adelante grabaría dos discos de larga duración, además de una versión de "Porgy & Bess".

La ficha técnica de la edición es por demás incompleta. Además de no aclarar quién es el responsable del acompañamiento en algunos temas (y de aclararlos mal otros), no aporta ninguna fecha de grabación. El breve comentario firmado por Chacho Ruiz, es verdaderamente pobre.

En definitiva, puede decirse que el disco logra dar un "perfil" de Ella Fitzgerald, por lo menos de los veinte primeros años de su carrera, lo que le da un cierto valor documental, y vale la pena por los tres solos de "scat".

O.G.B.

Perfil de THE MODERN JAZZ QUARTET
WEA 82011.
EMI ODEON (Argentina)
Milt Jackson (vibráfono), John Lewis (piano), Percy Heath (contrabajo), Connie Kay (batería). Artista invitado: Sonny Rollins (saxo-tenor).

El "Modern Jazz Quartet" (MJQ para los amigos) es un conjunto especialísimo. Producto de una concepción camarística del jazz, plasmada por cuatro intérpretes excelentes, fue dirigido por John Lewis durante 22 años, quien como compositor e ideólogo, dio fruto a una de las experiencias más ricas del jazz moderno.

Las selecciones que aparecen en la serie "Perfiles" del sello Odeón, no son lo que se dice excelentes. Pero cuando se trata de conjuntos como el MJQ, un L.P. puede rescatarse

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

por un par de temas sobresalientes y un relleno que, siendo tal vez lo más bajo de su producción, mantiene alto nivel.

El disco contiene cuatro temas grabados en vivo. En dos de ellos (no en uno solo como informa la contratapa) aparece como invitado Sonny Rollins, en actuaciones muy poco memorables. La versión de "Skating in Central Park" es tal vez mejor que la registrada en estudios (editada en Argentina en el disco "The Modern Jazz Quartet en gira"). Es un hermoso tema en 3/4, y tiene algunos momentos mágicos. En las improvisaciones a dúo de Jackson y Lewis, siempre se producen sorpresas agradables. Pero además, Lewis aporta sutilezas increíbles. Por ejemplo, en este tema, en los compases 17 a 20 del primer coro de Jackson, el pianista ejecuta acordes en staccato y deja oprimida sólo una tecla, con lo que crea una sonoridad extraña, no pianística, pues el ataque de esta nota tenida queda enmascarado por el ataque forte del acorde.

El resto de los temas fue grabado en estudios. Fechas y lugares de grabación son obviados en la contratapa del disco, mala costumbre de las ediciones locales. "Pirámide" es el mejor de ellos, con muy buenas improvisaciones de Jackson y Lewis. Se trata de un blues de 12 compases, con la particularidad de que el tema es presentado en compás de 4/4, y luego los solos están ejecutados sobre un compás de 12/8, manteniendo el tempo de los pulsos (o sea, negra igual a negra con puntillo).

En "Bag's groove", otro blues, el acompañamiento del piano para el solo de Rollins es por demás interesante.

El comentario de contratapa (acertado pero muy breve) de Chacho Ruiz, se equivoca cuando dice que el disco da un perfil completo del MJQ. Pero perfiles al margen, la placa es muy aceptable. Máxime teniendo en cuenta que actualmente es lo único que se puede obtener de este conjunto tan importante, entre las ediciones locales.

O.G.B.

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

LIBROS

DUKE
Biografía Novelada de Duke Ellington
Derek Jewell
Editores Asociados Mexicanos S.A.
EDAMEX (1979). México.

Nacido en la ciudad capital de los Estados Unidos de Norteamérica, Washington, el 29 de abril de 1899, y fallecido en New York, el 24 de mayo de 1974, Duke Ellington ha sido una figura clave dentro del jazz y de la música en general de la Unión. Hombre de condiciones excepcionales para la composición, el arreglo y la dirección orquestal, sin descuidar sus dotes de buen intérprete del piano. Se ha manifestado su obra a través de los tiempos, como una verdadera brújula de la cultura musical Negro-Americana.

Estas circunstancias tan especiales han hecho que numerosos historiadores, musicólogos, críticos y ensayistas se ocuparan de él y de su quehacer artístico, insistentemente. Tal es el caso de su biografía novelada que se titula "DUKE", escrita por Derek Jewell, crítico inglés de jazz, que conoció muy bien a Ellington.

En dicho trabajo editado originalmente en Inglaterra, en 1977, Jewell acierta con un buen desarrollo de la obra, mostrándonos en las 320 páginas un interesante material, los aspectos más sobresalientes de su vida, muchos de ellos muy poco conocidos (el "Duke" ciudadano, padre de familia). Recogiendo en su aspecto artístico numerosas anécdotas vinculadas con la gestación de sus composiciones, así como el trato cotidiano con sus músicos.

El autor de la obra, ha dividido en ocho capítulos (períodos), todo el accionar del hombre que nos ocupa. Ellos son: Caravana a todas partes; 1899/1926: Errante en la Jungla; 1927/1939: Gangsters, Chicas y

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

Príncipes; 1940/1950: Strayhorn se une al grupo; 1951/1959: Mécete suave, mécete fuerte; 1960/1967: Por todos los países; 1968/1972: De juguetón a serio; 1973/1974: No puedes hacer jazz con lo Sagrado. La obra incluye asimismo una cronología de su vida.

Digamos para finalizar que se trata de un libro muy recomendable porque además de descubrir aspectos poco conocidos, nos da la imagen integral de ese "gran artista" que se llamó Edward Kennedy Ellington, apodado "Duke".

A.C.

EL JAZZ
Ricard Gili
Editorial Nova Terra
(1978) España.

Este libro que podría ser muy interesante por el cúmulo de conocimientos que exhibe su autor, así como por la acertada metodología que emplea para su desarrollo, queda, en algo logrado a medias. Pese a tratar con solvencia la mayoría de los tópicos que son de valor en el jazz, como ser, su historia, características, vocabulario, biografías y discografía, el enfoque abarca sólo una época del mismo: la clásica, y ésto no ocurre porque su autor le haya querido prestar atención solamente a ella, sino porque para él, el jazz denominado moderno carece de autenticidad.

Esta apreciación que respetamos pero no compartimos, nos ofrece un panorama trunco, incompleto, que nos hace pensar en aquella frase de Azorín que dice: "...Todo lo que no cambia está muerto..."

Por lo expuesto, el libro de Gili se recomienda para aquéllos que gustan del jazz sin influencias modernistas, vale decir, los que soslayan la obra de Charlie Parker, Dizzy Gillespie, John Coltrane, Bud Powell, Thelonious Monk, Ornette Coleman, Cecil Taylor y tantos otros...

A.C.

EL JAZZ
Joachim Berendt
Fondo de Cultura Económica
(1976) México.

Joachim Berendt es un lúcido crítico alemán

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

que desarrolla una intensa labor dedicada a divulgar la música de jazz. Sus trabajos nos hablan de un hombre de buenos conocimientos musicales, que ha seguido de cerca el accionar y la evolución de la música que nos ocupa.

Colaborador de numerosas revistas, organizador de conciertos y comentarista de una buena cantidad de discos, también ha escrito diversos libros, uno de ellos editado en castellano, en 1962, cuyo título es "EL JAZZ", aparecido en Alemania, en 1959.

Una nueva edición de este mismo libro, convenientemente actualizada, se publicó en alemán, en 1973 y en español, en 1976, ofreciéndonos una dilatada panorámica del jazz desde los orígenes hasta nuestros días y dando en todo momento una visión objetiva de tan importante fenómeno musical.

Contiene además un vocabulario considerablemente ampliado con relación a la edición anterior.

Los capítulos que componen el libro son: I. Los estilos del jazz, II. Los músicos del jazz, III. Los elementos del jazz, IV. Definición del jazz, V. Los instrumentos del jazz, VI. Los cantantes del jazz, VII. Las cantantes del jazz, VIII. Las big bands del jazz, IX. Los combos del jazz, X. El jazz europeo actual, XI. El vocabulario del jazz.

Lo único lamentable, es que la segunda edición contiene el mismo material fotográfico que la primera.

No obstante, no nos caben dudas de que es una obra que vale la pena tener, conocer y asimilar.

A.C.

LIBROS ESPECIALMENTE RECOMENDADOS:

Los libros que enumeramos seguidamente, son considerados de suma trascendencia para penetrar en las profundidades del tema que nos interesa. Sus autores, personalidades relevantes en los campos de la música y de la sociología, nos acercan a tres obras rectoras,

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

encaradas con la seriedad y erudición que el Jazz requiere. En este caso, hemos preferido que los mismos prologuistas nos hablen de dichos trabajos.

EL JAZZ, SUS RAICES Y SU DESARROLLO
Gunther Schuller
Editorial Víctor Lerú S.A.
(1973) Argentina.

"... El autor busca primero los orígenes y se remonta al continente africano, pero a través de la música misma, a la cual diseccíona con rigor científico notable. El mismo criterio aplica para desplegar ante nuestro entendimiento el proceso que conduce finalmente al Jazz, como hecho de cultura nueva y diferente por fusión -a menudo aleatoria- de corrientes diversas. Ese Jazz temprano queda analizado, descripto y clasificado sistemáticamente por Schuller desde todos los parámetros del sonido (alturas, ritmos, timbres, modos de ataque, etc.) hasta sus distintas conductas melódicas, armónicas o rítmicas, su adherencia a diversas texturas, formas, tipos de ejecución o problemas vinculados con la improvisación..." (De la presentación del libro por la Dra. Pola Suárez Urtubey, directora de la colección "La música y los músicos" a la que pertenece el mismo).

BLUES PEOPLE
Música Negra en la América Blanca
LeRoi Jones
Editorial Lumen
(1969) España.

"...Desde las primitivas canciones de trabajo de los primeros esclavos de origen africano, y la música religiosa afrocristiana, que dará origen a los espirituales negros, hasta la moderna aparición del boogie-woogie y el swing, el be-bop y el rock and roll, LeRoi Jones traza la trayectoria evolutiva de los blues y del jazz como la expresión más genuina de los sentimientos y experiencias de los negros americanos en el crisol humano y social de la América blanca..." (Del comentario incluído en las solapas interiores del libro).

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

FREE JAZZ/BLACK POWER
Philippe Charles - Jean-Louis Comolli
Editorial Anagrama
(1973) España.

"...La historia total del Jazz, sin la manipulación parcialista y falseadora de que ha sido objeto por parte de la crítica parásita que la ha reducido a lo "estrictamente musical", despreciando la evidencia de que se producía por, con y para la otra historia..." (Del comentario inserto en la contratapa de la obra).

ECOS DE UNA VISITA

(continuación de p. 13)

tampoco en este espacio se podría explicitar sobre un seminario que abarcó un total de ocho horas aproximadamente.

Quiero destacar para los que no hayan tenido oportunidad de escucharlo, que además de la soltura, la variedad de ideas y el swing para la improvisación melódica, Chuck Wayne es un sutil acompañante que sabe brindar al solista una base sólida y equilibrada, con distintos matices, que incluye acordes tenidos o en rápida sucesión, intervalos de 3as., 6as., 8as., líneas melódicas en contrapunto, enlaces cromáticos, trémolos, etc., según la situación lo requiera, dando a cada momento una cabal demostración de buen gusto y de su sentido armónico para la conducción de las voces.

STOP TIME
Thelonius Monk

(continuación de p. 25)

cuenta de Jon Hendricks, con insertaciones fílmicas del propio Monk, gran pianista y compositor, y testimonios a cargo de Carmen McRae, Milt Jackson y Dizzy Gillespie, entre otros.

HORACIO LOPEZ

(continuación de p. 31)

con los alumnos que ya cada uno tiene.

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

G.J.: Muchos creen que el tipo de música que Uds. hacen, pertenece a una élite ¿es verdad?

H.L.: No. Yo pienso que la élite la hace la información que tiene la gente. La hace la falta de difusión y éso determina que tengamos que tocar para 20 personas. Creo que la música que hacemos es totalmente popular. Pienso realmente que tiene que haber unos intereses muy grandes para mantenernos en un nivel tan bajo en cuanto a todo lo artístico!

G.J.: ¿Qué nos dirías para cerrar esta entrevista?

H.L.: Digamos, no como consejo, sino a nivel experiencia: el que se inicia en la música, debe tener presente que es una filosofía de vida, de ahí en más, es un trabajo interior que tiene que ser tomado muy "en serio" si no, no sirve para nada.

(1) Caxixí o mucaxixí (s.m.): Instrumento del tipo "chocalho". Cestita de mimbre, cerrada y alargada, con fondo de calabaza y llena de semillas. Usada en los "candomblés" y en el juego de la "capoeira", en Bahía. Oneyda Alvarenga, "Música Popular Brasileña", p. 254.

entrevistó:
MARCELA MALAGRINO

El "Jazz" era para Ravel, la contribución más importante de los tiempos modernos al arte musical, y tan preciso en forma y contenido como las danzas españolas, las rapsodias húngaras, o las canciones populares rusas.

(De "Bolero", vida de Maurice Ravel, por Madeleine Goss - p.237 -Ediciones Peuser - 1945)

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

KINDLY
Vegetales
Deshidratados

Informes:
71-9400/87-6373

ANIBAL:

Enseñanza guitarra (técnica con púa), teoría y solfeo; métodos Berklee y otros. Armonía, improvisación, etc.
854-5760

ADHESION

j.m.

EDUARDO:

Enseñanza
flauta traversa.
Principiantes en especial.
774-9719 (llamar después de las 20,00)

jazz
iconografía

Carpeta dedicada a New Orleans, que contiene 15 grabados (51cm x 35cm)
$a 5.000.-

Venta en:

Esmeralda 384 - Capital
Yerbal 2291-Dpto."62" - Capital

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

tanahuen

LIBROS

COMPRAMOS Y VENDEMOS
TODOS LOS LIBROS DEL MUNDO
TEXTOS NUEVOS CON DESCUENTO
USADOS A MITAD DE PRECIO

R. INDARTE 342
TE. 613-9020

j.c.pirro

relojería

COMPOSTURAS
EN GENERAL.
ESPECIALIDAD
EN RELOJES
"CUCU".
Malabia 587
Capital

escuela
de



Informes
e inscripción:
Lunes a Viernes,
de 16,30 a 20,30

SARMIENTO 1540
Capital

Mar-Ga

distribuidora

VENTA ARTICULOS
DE LIMPIEZA
SOLVENTES
AGUARRAS
ALCOHOLES
LIMPIAPISOS

Malabia 767
854-2602
Capital

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

hot club de buenos aires

REUNIONES:

4/4: "Creole Jazz Band" y jam-session. Disertante, Jorge Artagnan

18/4: "Porteña Jazz Band" (vigésimo primer aniversario). Disertante, Claudio Sapetnitzky

2/5: "Swing '39" (undécimo aniversario).

16/5: "Buenos Aires Jazz Group" y jam-session.

21 hs., en Moreno 1729 Capital

No olvide de escuchar todos los lunes a las 18,00 por LRA 1, Radio Nacional (FM): "La voz del Hot Club de Buenos Aires".

Para más información: 92-6176, de 12 a 18 hs.

FELICIANO BRUNELLI S.A.

"LA CASA DE LA MUSICA"

Todo en Instrumentos Musicales
Amplificadores - Sistemas Acústicos

VENTAS POR MAYOR Y MENOR
ENVIOS AL INTERIOR

Rivadavia 2743 Buenos Aires
C.P. 1034 87-6373

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

productos

ADELMAR

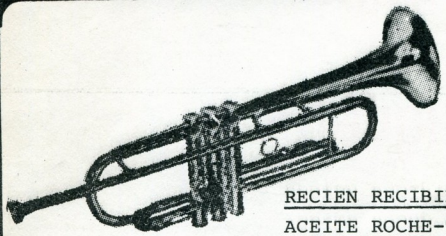
M. R.

PANIFICACIÓN - FABRICA AUTOMATICA
DE GALLETAS Y BIZCOCHOS
MARGULIS HNOS. S. R. L.

Roque S. Peña 3668
Tel. 652-8863/9188
(1752) Villa Insuperable
Pdo. de La Matanza
Pcia. de Buenos Aires

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

CASA RADAELLI
SOC. COL.



RECIEN RECIBIDO

ACEITE ROCHE-THOMAS,
CAÑAS RICO-M.LURIE-
PREMIUM-LA VOZ,
BOQUILLAS SAXO RUNYON
CUSTOM,
ABRAZADERAS GIGLIOTTI.

INSTRUMENTOS MUSICALES

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

TALLERES PROPIOS DE REPARACION

84 AÑOS DE EXPERIENCIA
A SU SERVICIO

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

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

librería
y
juguetería

florencia

Santander 1576
(1406) Capital
Parque Chacabuco

Impresión: ROSSO
Avda. Rivadavia 7858

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