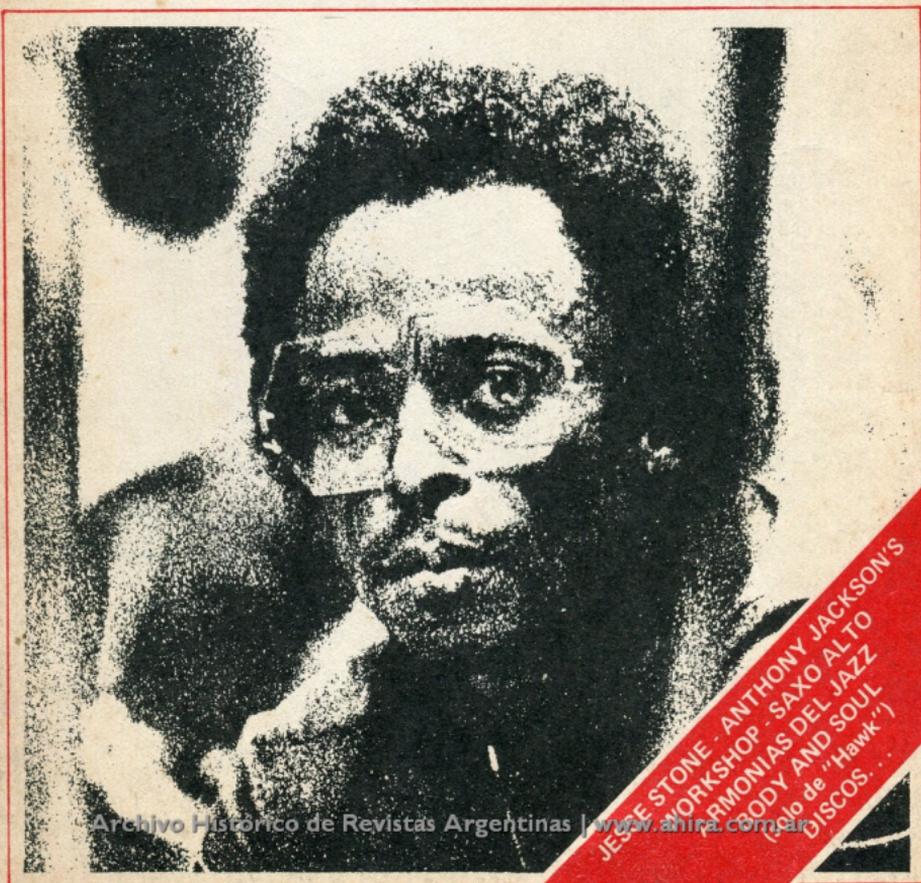
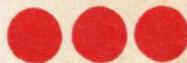


GUIA DE

JAZZ

Nº 7. FEBRERO-MARZO '86 • A 2.— Exterior: u\$s 2,65



JESSE STONE - ANTHONY JACKSON'S
WORKSHOP - SAXO ALTO
ARMONIAS DEL JAZZ
(Solo de "Hawk")
DISCOS...



LA MAS AMPLIA VARIEDAD
EN INSTRUMENTOS MUSICALES
Y AMPLIFICADORES

MUSICA IMPRESA EN
EDICIONES NACIONALES
E IMPORTADAS

ACCESORIOS
REPARACIONES
AFINACIONES

CANJE Y COMPRA

Edaliam
La clave del éxito[®]

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



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

elba

Contenido

- 3 Presentación
- 5 Una aproximación al jazz como fenómeno musical
- 9 Betty Allen
- 14 Harlem: orquestas negras del 20
- 19 También el glamour de Hollywood tiene deuda con el jazz
- 22 La orquesta de Jazz
- 26 Stop Time
- 29 Lionel Hampton
- 30 Anthony Jackson
- 32 Carlos Franzetti y amigos
- 34 Festival de Jazz
- 36 Sarah Vaughan
- 38 El saxo (segunda parte)
- 40 Argentina
- 44 Armonías del Jazz
- 50 Radio
- 52 Jazz: solos
- 56 Año europeo de la música
- 57 Discos
- 69 Libros
- 71 Coda
- 72 Testimonio gráfico



Tapa: Miles Davis

Director
Alberto Consiglio

Jefa de Redacción
Marcela Malagrino

Colaboraron en este número:
Héctor Cuestas
Laureano Fernández
Omar García Brunelli
Fernando Paz
Rafael Pravettoni
Sergio A. Pujol
Ricardo Salton

Diagramación:
Artis
Fotografías
Tito Villalba
Dibujos
Maska

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

Año 2 – Nº 7
Febrero-Marzo '86
Aparición bimestral

Ediciones "Jazz-Band"
Yerbal 2291, 3º "62"
1406 – Buenos Aires
Argentina

Registro de la Propiedad
Intelectual Nº 296609

Presentación

Una aproximación al jazz como fenómeno musical, así abrimos este número de *Guía de Jazz*, interesante artículo para ser leído y comprendido. Seguimos con la entrevista realizada a la famosa mezzo-soprano de color Betty Allen, el 5 de setiembre pasado, en el Salón Dorado del Teatro Colón. En tercer lugar, encontramos las grandes orquestas negras de la década del 20 que tuvieron su punto de convergencia en Harlem.

Pasamos luego al cine, en el transcurso de la nota (en torno a la película *Cuando Hollywood baila*) nos daremos cuenta de la deuda que tiene la danza llevada a la pantalla, con la rica coreografía y espontaneidad creada por el negro norteamericano.

La orquesta de jazz le sigue, con el análisis de la *Jesse Stone*.

Hacemos luego un *Stop Time*, bien nutrido y bien internacional.

En cuanto a visitas del exterior: el concierto de Lionel Hampton con su orquesta, el de Carlos Franzetti y sus amigos del Norte y el work-shop de Anthony Jackson en *Músicos*.

Primer testimonio: Festival de Jazz en Santa Rosa; fuimos cordialmente invitados pero no pudimos asistir, no obstante, nuestros corresponsales mendocinos (sabemos que Santa Rosa es la capital de La Pampa, por supuesto!) nos informaron muy bien de todo lo ocurrido.

Y así llegamos a la página central, donde luce una hermosa fotografía de Sarah Vaughan, tomada en una de sus visitas a la Argentina.

Continuando con los instrumentos, le toca esta vez al saxo alto. Argentina, que llega en este número hasta Uruguay, precede a lo prometido: *Armonías del Jazz*. Hacemos luego un paréntesis (en cuanto a técnica se refiere) con *Radio*, que crece incesantemente, para seguir con los solos, *Body and Soul* por Coleman Hawkins.

Unas lindas noticias europeas relacionadas más con lo académico anteceden en la sección *Discos*, en la que por esta vez no se incluirá "revisión de catálogo".

Acercándonos al final, la sección *Libros*, infaltable, y una pequeña *Coda*. Por último, testimonio gráfico: algunas de las fotos tomadas por *Guía de Jazz* en la conferencia de prensa brindada por Lionel Hampton en el Hotel Sheraton.

Aunque un poco tardíamente, les deseamos un venturoso año 1986.

El agujerito S.R.L.

JAZZ

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

ROCK

y
nuestro stock de LP's y cassettes
importados
en oferta
a A 7.-

MAIPU 971 LOCAL 10
M. T. DE ALVEAR 777



Una aproximación al jazz como fenómeno musical

Cuando pensamos en el jazz como fenómeno global, inicialmente resulta abrumadora la cantidad de factores que inciden en su realidad. Cómo se encastra en la totalidad de la música de occidente, de dónde viene y hacia dónde va, hasta qué punto es jazz todo lo que parece serlo y otras cuestiones más, hacen que toda aproximación nos lleve a un galimatías difícil de esclarecer.

Vamos a tratar a continuación de enfocarlo de una manera general, como un primer intento de aproximarnos a la rica variedad de su conformación como arte del siglo XX.

Ubicación

El universo de la música se puede dividir en cuatro grandes estratos: música especulativa superior (MES), música popular urbana (MPU), música folklórica y música etnográfica.

La MES es la comúnmente llamada "clásica". Requiere para su composición y ejecución de una formación académica estricta. Su

auditorio no es masivo; se reduce fundamentalmente a las capas letradas de la sociedad y no trasciende fácilmente esos límites.

La MPU es "la música de creación y producción urbana, de dispersión y consumo en grupos urbanos y rurales, cuya raíz puede ser urbana o folklórica y es difundida principalmente por los medios de comunicación masiva, dirigida a las mayorías —incluyendo grupos caracterizados que la integran—. Se manifiesta a través de una gran diversidad de especies con diferentes niveles de elaboración, testimoniando la realidad social de la cultura urbana"(1). Aclaremos que al hablar de raíces, la definición se refiere a los elementos literarios y musicales que se utilizan en la creación de la obra.

Otro estrato es la música folklórica. Se da casi siempre fuera de las ciudades, un poco al margen de la MES y de la MPU y casi totalmente divorciada de la música indígena. Se aferra a formas petrificadas hasta que se extingue, dando paso a la música de masas y convirtiéndose en folklore histórico.

Finalmente, la música etnográfica o tribal es la propia de los indígenas. De raíz prehistórica, es patrimonio de pueblos primitivos o no civilizados. Actualmente está en franca decadencia y no trasciende los límites de la

etnia.

El jazz es obviamente MPU. Tiene raíces en la música étnica (africana), el folklore (la música rural tradicionalizada de los negros en Norteamérica: "hollers", "blues" rurales, "worksongs", etc.) y en otras especies de MPU. De alguna manera también en la MES a través del "ragtime" por ejemplo. En muchas de sus expresiones se acercó a la música folk, y a través del tiempo también ha rozado el campo de la MES a medida que fue incrementando en complejidad y elaboración. Pero esto es una característica de las especies más importantes de la MPU (como el tango). Ambigüedad observada por Carlos Vega ya desde el nombre que él propuso para este tipo de música: "mesomúsica" (en el sentido de "música del medio", entre la MES y el folklore) (2).

Importancia y proyección

Más que cualquier otra manifestación de la MPU, el jazz se ha convertido en una especie axial, sobre todo por su **universalización**. Es decir, que se ha convertido en una música de difusión planetaria. Pero si bien en gran medida ciertos **procedimientos** del jazz se han universalizado, toda la MPU (incluso el jazz) tiene como una característica propia cierta "no universalidad" o localismo. Al decir "no universal" me refiero a que son manifestaciones por lo general de un pueblo determinado y para ser gustadas y apreciadas por alguien ajeno deben ser previamente "decodificadas". O sea: a un norteamericano negro, un "blues" puede emocionarlo hasta las lágrimas; pero un argentino deberá compenetrarse mucho en las características del "blues" y gustarlo mucho para alcanzar los mismos niveles emotivos. La no universalidad o localismo implica pues una directa e inmediata identificación del oyente con esa música que es suya, de su pueblo.

Esto último no es una característica exclusiva de la MPU. Pero si lo comparamos con la MES, por ejemplo, ésta tiene (a pesar de al-

gunas particularidades propias del lugar de origen) la uniformidad que proviene de la formación académica internacional de los compositores. Además de pautas bastante estandarizadas de interpretación, que permiten hallar diferencias más bien sutiles entre intérpretes de muy diversa procedencia.

La universalización de los procedimientos del jazz ha motivado que se convierta en **raíz o influencia** para otras manifestaciones de la MPU. Además de las virtudes que tiene, que han fascinado a tantos compositores de MES y a tantos pueblos, indudablemente ha sido una avanzada cultural de una potencia dominante. La poderosa maquinaria de difusión, sumada a la vitalidad y originalidad de este nuevo lenguaje musical hicieron que ejerciera una fuerte influencia sobre la MPU de casi todos los países de occidente. Pero más importante aún ha sido la fecundidad del jazz para convertirse en raíz y dar así nacimiento a otras especies de MPU. Es innegable, por ejemplo, la participación del jazz, por vía del "rythm & blues" en la gestación del rock.

También ha hecho su aporte a la MES.. Grandes compositores se han inspirado en sus particularidades y han incorporado algunos procedimientos jazzísticos en sus composiciones (Ravel, Debussy, Martinú, Stravinski, entre otros). Y en el campo instrumental ha revolucionado la técnica de ejecución de muchos instrumentos.

La esencia y la técnica

El jazz, al difundirse, produjo otro fenómeno: la **recreación** y la **creación** de nuevas corrientes en casi todo el mundo.

Técnicamente el jazz es una música que se basa en la improvisación melódica sobre sucesiones armónicas dadas, patrones rítmicos precisos y determinados, formaciones orquestales típicas de la especie, arreglos específicos para ese tipo de formación orquestal, etc. —por lo menos en lo que al "mainstream" se refiere; en las corrientes de vanguardia aparecen otros elementos—. Repetir esa técnica es una cuestión de estudio y formación que, obviamente,

deben transitar todos los que quieran hacer jazz: negros, blancos, norteamericanos o no. Lo que no se puede aprender es la vivencia cultural: vivir una manifestación cultural como propia, de la propia cultura del intérprete.

Así, en todo el mundo han surgido "jazzmen" considerablemente buenos. Al expresarse a través de una manifestación cultural que no les es propia, tienen dos caminos: la "imitación de" y la "creación a partir de". El primero es la repetición de algún estilo original del jazz norteamericano. Es una mera repetición o en el mejor de los casos una **recreación**, cuando por lo menos involucra improvisaciones originales y de algún valor, dentro del estilo que se trabaja. El segundo camino es la **creación** a partir de elementos tomados del jazz. Una personalidad creadora puede tomarlo como vehículo de expresión y crear verdaderamente, en el sentido de iniciar una corriente estilística o continuar otra anterior pero incorporando elementos nuevos. Un ejemplo es Manfred Schoff, el trompetista alemán que nos ha visitado recientemente. No hace un jazz puro, sino maridado con procedimientos de las corrientes contemporáneas de MES. Pero a través de su música vemos que es un artista que tiene cosas que decir, y verdaderamente las dice. También en esta segunda vertiente se pueden incluir los fenómenos de **fusión** del jazz con corrientes musicales vernáculas. A partir de la fusión desaparece el elemento netamente repetitivo y surgen las cosas originales. Paradójicamente, cuanto más se aleja del jazz, esta música tiene mayor fuerza interna. La "fusión" bien entendida implica el uso parcial de elementos musicales de distintas procedencias con un objetivo artístico.

Tanto para la recreación como para la creación, el músico cuenta con las grabaciones de todas las corrientes estilísticas del jazz, desde la época de Nueva Orleans hasta ahora. El gran valor que tiene la creación frente a la recreación, es que lo que no puede ser recreado es la **esencia** del jazz. La naturaleza del jazz, lo que en él es permanente y no varía es algo difícil de expresar. Es ese algo inefable que se percibe al escuchar grabaciones de Armstrong,



Anthony Braxton

Ellington, Mingus, Davis, Braxton o Shorter. Lo inefable es poco factible de demostración científica. Pero el hecho artístico trasciende el mero análisis técnico. Pese a que si analizamos técnicamente las obras de arte de esos creadores (y mencionamos unos pocos al azar) encontraremos las virtudes que coadyuvan a esa comunicación trascendente que se produce en cada nueva audición. Creo que lo fundamental de esta comunicación es una consecuencia directa de la sincronicidad del creador con su época, con su propia realidad cultural, que puede como nadie transmitir porque la vivencia. Entonces, muchas veces al escuchar una recreación, esa falta de esencia, de identi-

ficación existencial, hace que parezca una fan-
tochada, un mero espejismo detrás del cual
hay sólo vacío.

Jazz vigente y jazz histórico

A partir de la gestación del jazz, los creadores (fundamentalmente negros) fueron edificando los distintos estilos, como siempre y en todo arte, a partir de los anteriores, por perfeccionamiento o por oposición. No es posible pensar cada uno de los estilos del jazz sin tener en cuenta los anteriores. Se puede hablar entonces de un jazz vivo, vigente y un jazz histórico. Por ejemplo, el estilo de Nueva Orleans es jazz histórico. Tiene su técnica musical y estilo específico, susceptible por lo tanto de ser recreado. Pero las manifestaciones de "revival" son absolutamente periféricas al fenómeno del jazz vivo y en pleno desarrollo. Ese jazz periférico, ¿conserva la esencia del jazz? ¿La verdadera esencia del jazz como expresión artística viva está en los creadores de hoy o está repartida además en todas las corrientes de "revival"? Creo que es más esencial el jazzismo de los jóvenes negros que hacen música de fusión o están en búsquedas de vanguardia que las innumerables imitaciones que deambulan por el mundo. Afortunadamente, la verdadera esencia del jazz de todas las épocas se mantiene "envasada" en las grabaciones de los grandes y son las que permiten la formación de corrientes imitativas y, más fecundamente, la germinación de los elementos jazzísticos en los estilos populares vernáculos, generando las fusiones.

El jazz como especie axial en la MPU

De lo dicho se desprende que el jazz presenta una complejidad propia y al mismo tiempo desarrolla a su alrededor una intrincada red de interrelaciones con el resto de los estratos musicales.

De su intercambio con la MPU surgen procesos de hibridación, produciendo muchas veces efectos de rebote que vuelven a influir al jazz. Por esto se ha convertido hoy en día

en un eje fundamental de la "música de todos", la MPU. Para un estudio de ese estrato de la música es de primordial importancia el conocimiento del "fenómeno jazz".

Cualquiera de los temas que hemos apenas rozado es merecedor de una seria investigación. Pero el nudo gordiano se encuentra en la cuestión de la esencia y la técnica. No tanto para el estudio del jazz propiamente dicho, pues en él obviamente están estrechamente unidas, sino para el análisis de fenómenos periféricos, fusiones, influencias, etc.

Entre tantas corrientes distintas, desbrozando las manifestaciones adyacentes, se puede llegar al núcleo del jazz más puro y esencial. Cuando llegamos a él, encontramos un componente que tiene una gravitación fundamental: la negritud del jazz. Pero este es un tema que da para mucho y excede las posibilidades de este primer acercamiento.

Para concluir: en el universo musical el jazz tiene actualmente, y desde hace mucho, una ubicación privilegiada. El estudio y la reflexión sobre esta música debe tener en cuenta esta situación y al mismo tiempo cuestionarse la esencialidad de sus distintas expresiones por vía de una lectura crítica de su historia y, fundamentalmente, a partir de una concepción estética del jazz como manifestación artística.

Lic. OMAR GARCIA BRUNELLI

Notas

- (1) Hidalgo, Marcela; Salton, Ricardo; García Brunelli, Omar. "Una aproximación al estudio de la música popular urbana". En: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, N° 5, 1982.
- (2) Vega, Carlos. "Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos". En: Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas Carlos Vega. Buenos Aires, U.C.A., F.A.C.M., N° 3, 1979.

Entrevista

"Betty Allen es la mezzosoprano más suntuosamente dotada de la actualidad en América"

World-Telegram, New York, February 1960

"Creo que la de Betty Allen es una de las grandes voces de nuestro tiempo, que tiene el Don Divino de una voz de tal belleza y atractivo como pocas veces se puede escuchar en su género particular. Lo que es más, está respaldada por una inteligencia conferida por Dios y una musicalidad y gracia que han florecido en los últimos años a un grado sumo"

The Albertan, Calgary, February 1960

BETTY ALLEN



GJ: ¿Dónde nació?

BA: Nací en Ohio, un estado de la región del oeste medio (midwest), en un suburbio de un pueblito cerca de Youngstown, una población donde se fabrica acero, como Pittsburg, es decir, una región industrial.

GJ: ¿Qué significa la música para Ud.?

BA: La música es mi vida. No soy una autoridad, no soy musicóloga, pero sí una profesional de la música que ha trabajado 35 años como cantante, y por eso la música constituye mi vida entera. Así es que, aunque yo ya he renunciado, y ya no canto más, es importante haber sido una cantante para poder así brindar mi experiencia a la gente que está aquí, como hoy. ¿Me entiende?

GJ: ¿Quiere decir que Ud. transmite a los demás su experiencia?

BA: Sí, claro! La transmito a otros porque también otros me la pasaron a mí en mi juventud.

GJ: ¿Cómo surgió su vocación por el canto?

BA: Fue algo muy curioso. . . en la Universidad me preguntaron qué sabía hacer, si tocar el piano, hacer una interpretación dramática o alguna otra cosa. . . y les dije: "cantar un poquito". A todos les gustó mi manera de cantar y mi voz, entonces me dijeron: "¿Por qué no entras al coro?". Así lo hice y me gustó mucho. Cuando interpretaba era toda una experiencia. El que la gente me apreciara, el que yo pudiera hablarle, llegarle, hizo que yo quisiera hacerlo siempre. Ya no quería hacer más mi "otra cosa", porque yo primero quería ser traductora. . . Estudié latín 5 años, 2 años alemán. Deseaba ser intérprete, así es que en la Universidad estudiaba alemán y francés, pero en el ínterin decidí ser cantante por lo gratificante que es estar en el escenario haciendo algo para el público y hacer que la gente te comprenda y te quiera. Así fue que cambié, pero no por algo muy diferente, ya que el lenguaje siguió siendo muy importante para mí; entonces, de algún modo, y de un modo muy gracioso, se convirtió en una sola cosa.

GJ: Otra forma de ser intérprete.

BA: Sí, por supuesto!

GJ: ¿Con quiénes estudió o hizo sus estudios musicales?

BA: Mi primera profesora de canto fue una mujer: Sarah Peck More, una inglesa que vivía en la ciudad de Nueva York, había estudiado con una alemana: Lilli Lehmann, una cantante muy famosa. Ella opinaba que uno debía tener mucha técnica.

En los primeros siete meses estudié sólo ejercicios muy aburridos, pero necesarios; luego, por dos años sólo arias italianas antiguas. Y yo lloraba, gritaba, golpeaba los pies. . . "quiero cantar arias dramáticas como todo el mundo!". Pero ella no me dejaba y me decía: "Eres una mezzosoprano con una voz que tu propia emoción y muchas canciones dramáticas pueden estropear". No me dejaba ser dramática y yo quería serlo! . . . Recién después de tres años me dejé cantar Lieder y canciones francesas; más adelante oratorios, y por último arias y óperas. Y creo que por eso pude cantar durante 35 años.

GJ: ¿Qué momentos en su exitosa carrera recuerda con más cariño?

BA: Recuerdo muchos. Por ejemplo, mi debut aquí en el Teatro Colón como Yocasta en Edipo Rey; el director era Istvan Kertesz, un húngaro; el tenor, Carlo Cosutta. Fue una experiencia muy hermosa hacer un debut aquí donde actuaron Toscanini y todos los directores famosos, donde se me trató como a una prima donna, como a una estrella. Estoy también agradecida a Los Amigos de la Música, a la Asociación Wagneriana, a los críticos. . . por eso Buenos Aires es tan querida para mí.

También cuando debuté en los Estados Unidos interpretando Azucena en Il Trovatore, en San Francisco, fue un acontecimiento muy hermoso pero terrible a la vez. Me atemorizaba porque esa ópera es muy difícil y muy italiana, y si yo no cantaba tan bien como las que me habían precedido caería en desgracia.

En 1969 canté el último concierto con Bernstein dirigiendo la Filarmónica de Nueva York. Era la 3ra. Sinfonía de Mahler, el padre de Bernstein recién había fallecido. . . todo el mundo estaba conmovido y fue muy emotivo para mí.

BETTY ALLEN



Betty Allen junto a Laureano Fernández, traductor de la nota.



Betty Allen en momentos de ser saludada por Alberto Consiglio, director de Guía de Jazz, luego de la entrevista.

GJ: ¿Qué método recomendaría para llegar a ser una buena cantante?

BA: Creo que se debe estudiar bel canto, aprender los ejercicios italianos, el idioma italiano, cómo respirar correctamente, mantener el cuerpo en forma, hacer gimnasia, saber usar el diafragma. Como el cuerpo es nuestro único instrumento debe estar bien preparado. Es como un piano, si no está afinado no se puede tocar correctamente. Con el cuerpo es lo mismo, hay que trabajar duro con la técnica, practicar todos los días, escucharse en el grabador.

Lo más importante para mí es cantar según la escuela italiana.

GJ: ¿Cómo definiría los Negro Spirituals?

BA: Es una expresión del alma de la gente que no tiene otra manera de manifestarse. Si hubieran tenido libertad de expresión habrían podido hacer escuchar su voz, pero no les estaba permitido. Entonces usaron las viejas historias de la Biblia para contarnos sus cosas. Hoy, digo, cada canción tiene dos significados: uno, el de las palabras, el literal; y el otro, el sentido que está dentro de uno. Siempre existe la esperanza de que en algún lugar se estará mejor. Si esta vida es terrible, hablamos de ir hacia Dios, que el Paraíso es mejor que aquí donde se sufre. . .

Pero creo que es una expresión del pueblo, de la gente. Alguien me preguntó: ¿Entonces, cuál es la diferencia entre el jazz y los spirituals? Los spirituals no están escritos, se transmiten por tradición de persona a persona. Pueden estar arreglados pero no fueron escritos. El gospel está escrito, el jazz también. Se componen.

GJ: ¿Qué papel le asigna a los Fisk Jubilee Singers en la divulgación de los Negro Spirituals?

BA: Enorme. Si ellos no hubieran hecho esas giras, el mundo no hubiera conocido los Negro Spirituals y la seriedad que encierran. La Reina Victoria ayudó mucho a su difusión.

Esto hizo que el mundo tuviera un alto concepto de la raza negra, de su música y señaló un camino.

GJ: ¿Cuál es su opinión sobre Marian An-

derson?

BA: Es una mujer maravillosa y la quiero muchísimo. Cuando yo era una joven cantante en 1954 gané su premio. Ella confiere un premio que se llama el Marian Anderson Award. Entonces la conocí y hablé con ella. Es una mujer muy dulce. Si no hubiera sido por ella, nosotros no hubiéramos hecho esta carrera. Fue la que abrió el camino, la pionera, y la que sufrió todos los inconvenientes; por ejemplo, le decían: "Ud. no puede venir acá porque es negra, no puede estudiar. . ."

Cuando quise ir a la escuela de música no tuve problemas (teniendo el dinero), ella sí por ser negra. Por eso en sus comienzos ella tenía poca técnica o instrucción. En mi época y ahora ya no hay trabas.

Cuando dí un concierto en el pueblito donde ella vive, en Connecticut, me dijo: (es muy tímida, apenas si te mira a la cara y nunca dice "yo" sino "nosotros"); —"Nosotros gozamos con tu música, nos gustó mucho como te compenetraste, tu aire de seguridad, tu vestuario. ¿Dónde compraste el vestido?"

Le contesté: "Lo mandé a hacer". Me dijo que nunca supo si al público le gustaba lo que llevaba puesto, jamás se lo dijeron. "Uds. los jóvenes tienen más suerte que yo, saben lo que tienen que ponerse, hablan varias lenguas extranjeras. Recorrí el mundo sin el conocimiento que tienen hoy cantantes como tú. En mi tiempo eso no era posible".

GJ: ¿Qué compositores y cantantes, sin tener en cuenta el género clásico o popular, mencionaría?

BA: En clásico estudié con sólo tres personas: primero, Sarah Peck More, después una cubana Carolina Sagrega y la tercera fue una cantante de ópera muy conocida: Zinka Milanov. Todas tenían la misma técnica, el bel canto, aunque una era inglesa, la otra cubana y la otra yugoslava.

Hoy en la clase hice que miraran la partitura, que hicieran exactamente lo que está escrito, el ritmo justo. No hay que modificar, ni ser arbitrario. Lo que el jazz puede hacer, y nosotros no podemos, es improvisar. No podemos hacerlo en escena; algunos composito-

res lo permiten en algún tipo de música moderna. Pero aún cuando se está improvisando existen pautas a seguir: se puede improvisar sobre el tema, sobre el ritmo, pero no se puede ser totalmente caótico. Cuando se respetan las reglas se hace hermosa música, sí, no, lo que se logra es m. . .

GJ: Pero la intención de la pregunta se refería a compositores y cantantes preferidos.

BA: Ah, perdón. En el género clásico mis compositores preferidos son J.S. Bach y G. Mahler.

Si tengo que mencionar cantantes. . . la Sra. Milanov, me gusta la voz de Leontyne Price, de Montserrat Cavalé, Teresa Berganza. Me gustan muchas, pero soy muy exigente con las mezzos. . . Me gusta Krysta Ludwig, como tenor Plácido Domingo, Nicolai Gedda.

Me gusta cantar más conciertos que óperas, porque en los conciertos no hay vestimenta, maquillaje, escenografía; es uno y la música. Exige más y para mí es más interesante.

GJ: ¿Qué nos puede decir sobre el curso que está dictando auspiciado por la Fundación Teatro Colón?

BA: En Estados Unidos y Canadá dicto cursos sobre cómo cantar en inglés, cómo cantar oratorio, canciones norteamericanas, folklóricas, spirituals. Entonces cuando la Sra. Eva Rodríguez me dijo que sería bueno enseñar cómo pronunciar los spiritual tal como lo hice con ella, le contesté que si me invitaban iría con gusto. Así fue que sugirió esta idea al presidente de la Fundación Teatro Colón y fue aceptada. Pero para que este curso sirviera tenía que tener alumnos trabajando, cantando, no podía ser un monólogo. La gente te debe ver trabajando, da otra perspectiva. No sólo lo que pasa con uno sino lo que ocurre con los demás que hacen la misma cosa.

GJ: ¿Qué opina del jazz?

BA: Mi marido y yo somos muy aficionados al jazz. Tenemos una gran colección de discos. Por espacio de dos años mi esposo tuvo un programa de jazz en la radio. Personalmente prefiero el verdadero jazz a la música pop. El rock'n'roll. . . (sonríe irónicamente) no me

interesa. Mis chicos lo hacen pero para mí el jazz es mucho más valioso porque requiere más cerebro, la improvisación es más importante. Además creo que hay una línea de descendencia directa de los spirituals al jazz. Si no hubieran existido los spirituals no habría jazz. Pero me gustan algunos cantantes que hacen música pop como Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Anita O'Day y que también hacen un poco de jazz. Me gustan las cantantes que pueden improvisar como Ella. No me gustan los intérpretes actuales de rock que gritan. Eso no es nada!

GJ: ¿Y Sarah Vaughan?

BA: Sarah es muy buena, tiene una voz hermosa.

BJ: ¿Y Billie Holiday?

BA: Era una mujer muy triste y tenía un espíritu maravilloso. Me encantaban sus discos, los coleccionaba.

No soy una autoridad en jazz, no conozco mucho, pero me gusta. Yo creo que si uno no comprende el ritmo del jazz y no entiende el ritmo de los spirituals, no tiene el ritmo interior para esa música y por ende, no la puede cantar. No se puede estar tieso, duro, pretender que el ritmo no exista, se nota. La gente no sabe qué es, pero cuando les gusta es porque perciben este pulso interior.

GJ: ¿Quiere agregar algo más?

BA: Yo creo que es maravilloso que en este país, como en otros países en los que he estado, la principal sala de ópera dé cursos e invite a cantantes para que diserten sobre la música negra. Esto no ocurre en el Metropolitan Opera House, quizás ésto tampoco sucede en el Bellas Artes de México.

Pero Uds. aquí comprenden que esta música es muy importante, que es una cosa integral en nuestras vidas en los EE.UU., y que todas las músicas populares participan de esta música, es la base. Es extraordinario que este país sea tan receptor de esta música a tal punto que se organice un curso para los estudiantes de canto del Teatro Colón.

Entrevista realizada el jueves 5/9/85 en el Salón Dorado del Teatro Colón.

Traducción: Laureano Fernández.

Harlem: Orquestas Negras del 20

New York tiene un gran atractivo para todos los norteamericanos. Se la denomina "Big Apple", es decir, "Gran Manzana". Darle un mordisco a esa manzana o comérsela, es un privilegio que está reservado a muy pocos, significa haber logrado éxito en esa metrópoli, haberse graduado de verdadero triunfador.

Esta "vidriera" del país del norte, ha hecho que allí surgieran las expresiones más exóticas. New York, denominada antiguamente New Amsterdam cuando fue colonizada por los holandeses, es muy proclive a las modas pasajeras y a los hechos rimbombantes que tienen la duración de un fuego de artificio.

Por eso el jazz fue considerado por la mayoría de los habitantes de esa ciudad, como una moda más, entre las tantas que habían visto nacer y morir en muy corto tiempo.

Sin duda esos ciudadanos ignoraban, que esa música, estaba respaldada por un riquísimo folklore, tal vez el más importante de América. Allí ya se había proclamado a principios de la década del 20 como "rey del jazz" a Paul Whiteman, un violinista y director de orquesta, nacido en Denver, Colorado, en 1890. El fue el que presentó en 1924 en el Aeolian Hall de la ciudad de New York la hoy famosa Rhapsody in Blue de George Gershwin, uno de los más talentosos compositores de Estados Unidos de América.

Whiteman y su orquesta gozaban de un prestigio y fama inusuales entre los conjuntos dedicados a la música popular, la sociedad neoyorkina lo mimaba. Este hábil director, se había rodeado de excelentes figuras, entre ellos: Ferde Grofe (el autor de El Gran Cañón del Colorado), quien era su arreglista desde 1919, Bix Beiderbecke, los hermanos Dorsey (Jimmie y Tommy), Eddie Lang, Joe Venuti y Frankie Trumbauer.

Su orquesta se servía de la temática más heterogénea, inclusive la académica. La elaboración en casi todos los casos era sinfónica. Se incluían armonizaciones muy interesantes y evolucionadas para su época. Ferde Grofe aportaba su cuota de talento. El jazz también ocupaba un lugar en su repertorio. Debía complacer a la juventud que se sentía inclinada por esa nueva expresión sonora.

Pero el tratamiento que recibía era muy adulterado. El jazz era tamizado prolijamente, dejando en su cedazo los recursos más atractivos y revolucionarios. De este modo sólo conservaba de aquél el típico compás de 4/4, su temática y en contadas ocasiones algunos cortos solos a cargo de los instrumentistas anteriormente citados.

La divulgación del Jazz en esta forma, hizo que el público habituado a escuchar a Whiteman y otros grupos secundarios que vivían a

su sombra, cuando tuvo oportunidad de estar frente a los auténticos creadores, creyó que éstos hacían una caricatura de la música del "rey del jazz" (Paul Whiteman), pero en realidad se trataba de todo lo contrario.

Digno es admitir, que durante mucho tiempo, las creaciones de los morenos de la Unión, no fueron tenidas en cuenta, a lo sumo eran tildadas de cómicas o pintorescas. Sobre toda la población de color pesaba aquel indeleble estigma de haber ingresado al país en condición de esclavos. Para el blanco, un esclavo era sólo capaz de trabajar y obedecer, y si algo aprendía, se lo debía a sus amos blancos y de sus descendientes se opinaba más o menos igual.

Algunos morenos se habían hecho acreedores a cierto respeto, entre la clase blanca "cultura", cantando Spirituals. Sin embargo, las canciones que tenían acceso a las salas de concierto, diferían bastante de aquéllas que esos mismos intérpretes cultivaban en los Revivals o Camp Meetings y en los templos donde tenían acceso solamente la comunidad negra.

Esos Spirituales, habían sido amoldados al gusto y oído de los hombres de tez clara.

El estilo musical tan poco ortodoxo de los morenos, es lo que ha provocado en críticos y musicólogos dedicados a la música académica, un rechazo total. Y esto se explica, si tenemos en cuenta que la mayoría de los recursos expresivos, utilizados corrientemente por el hombre de color, están reñidos casi en su totalidad con aquellos impuestos en la música de matriz europea u occidental. Por eso, dichos estudiosos creían ver en Whiteman y su obra, un tipo de música popular afín con la que ellos estaban acostumbrados a escuchar y analizar.

Esta distorsión de la realidad, continuó durante algún tiempo, hasta que aparecieron algunos musicólogos y etnomusicólogos más jóvenes, menos ligados a antiguos prejuicios, con un espíritu más abierto a nuevas corrientes. Esto se pudo apreciar muy especialmente, luego de las declaraciones hechas por el famoso compositor bohemio Antonin Dvorak,

quien habría incluido en su Sinfonía del Nuevo Mundo, un tema de Negro-Spirituals. Dvorak decía: "... Estos temas tan bellos y variados (refiriéndose a los Spirituals), son el producto del terruño. Son las canciones del folklore americano y vuestros compositores debieran acudir a ellos. En las melodías negras, de América, encuentro todo cuanto es menester para una escuela de composición musical noble y grande. . ."

Para triunfar en New York, es necesario reunir una serie de condiciones, pero una de las más importantes es agrandar a la mayoría. De allí que cuando el pianista de color Fletcher Henderson reclutó a su grupo, tuvo que encontrar la fórmula para trabajar. Es decir, agrandar a aquéllos que de jazz auténtico muy poco conocían y no traicionar al grupo de morenos que lo acompañaba.

En un comienzo trató de hallar el equilibrio entre lo que hacía Whiteman y lo que él íntima y tímidamente sentía. El resultado fue muy pobre.

Sin embargo, el interés que demostró una buena parte de Europa, muy especialmente Alemania y Francia por todo aquello relacionado con el negro africano y afroamericano, favoreció la aparición de algunas orquestas negras en Harlem.

New York, ya estaba preparada para aceptar una nueva moda. Esta vez le tocaba al negro. . .

Por ese entonces comenzaron a divulgarse las experiencias recogidas en Africa por el fundador del Instituto de Morfología Cultural de Munich, el etnólogo Dr. Leo Frobenius. Se estrena en París el Ballet la Creación del Mundo del compositor Darius Milhaud, sobre un libro de Blaise Cendrars y escenografía de Fernand Leger. Rene Marán gana el premio Goncourt por su obra de ambiente negrista "Batuala". La cantante Marian Anderson realiza sus primeras grabaciones. Julius Rosenwald, rico comerciante de Chicago, provee los fondos para la investigación del problema del negro, con los cuales el sociólogo de color Charles Johnson de la Universidad de Fisk, publica un importante trabajo: El Negro en Chi-



Fletcher Henderson y su orquesta

cago. Langton Hughes, da forma a una poesía sintética y altamente expresiva, que refleja el patético espíritu de los Blues. . .

Harlem, la capital de la negritud en el mundo, se convertiría en el bastión de los grandes músicos negros de la época.

Fletcher Henderson, Duke Ellington, Luis Russell, Charlie Johnson, Clarence Williams y Chick Webb, entre otros, darán la imagen exacta de lo que es el verdadero jazz.

El nombre de Harlem, que en holandés significa "ciudad del amor", se utiliza habitualmente en jazz para definir una modalidad pianística: el Stride, surgido en la década del 20.

No obstante, hemos creído interesante, teniendo en cuenta la trascendencia que tuvo todo el movimiento musical nacido allí en la década apuntada, que podríamos utilizar

esa denominación para el estilo al cual nos vamos a ocupar. Apoyamos nuestra idea en el hecho de que lo realizado por algunas de las más encumbradas orquestas que actuaron allí por ese entonces, marcaron las pautas interpretativas y también ambientales que serían aprovechadas y desarrolladas posteriormente.

Entre los muchos rasgos distintivos que podemos detectar, se aprecia por ejemplo: un claro concepto de disciplina orquestal, hasta ese entonces ausente en la mayoría de los grupos negros; una mayor claridad en el trabajo asignado a los solistas y a las distintas secciones del grupo; comienza a observarse un standard de ejecución muy parejo, en donde los solistas se hacen acreedores al lugar asignado, éstos tienen buenas ideas y excelente técnica.

Los grupos numerosos son los más usuales. El arreglista y el director comienzan a ganar vuelo y son los que definen con su trabajo la personalidad del conjunto.

Posiblemente no hubo en todo Harlem en la década del 20, un conjunto orquestal que reuniera a tantas primeras figuras como el de Fletcher Henderson. Entre esos hombres importantes mencionemos a Louis Armstrong (entre 1924 y 1925); a Coleman Hawkins, el padre del saxófono tenor "clásico"; a Joe Smith y Tommy Ladnier en trompetas; Jimmie Harrison en trombón; Don Redman saxofonista alto y arreglista; Bennie Carter, etc.

Duke Ellington, hombre vastamente conocido por todos aquellos que están en el jazz y también por muchos otros que no lo están tanto, constituye el gran temperamento que nuclea en torno suyo un grupo de instrumentistas hábilmente preparados. Sus músicos son mitad ellos y mitad Ellington. Este sabe cuál es el camino del éxito y también los recursos expresivos más caros al sentimiento y tradición de su raza de color.

En él hay que valorar al gran colorista y también al compositor que tiene una capacidad de producción comparable, si se me permite, en su órbita, a Mozart (en la esfera escolástica).

Lo hecho por Ellington en la década del 20, si bien será ampliamente superado por él mismo a fines de la década del 30 y principios de la del 40, nos permite valorar el estilo suelto, vibrante, y fuertemente sincopado que practicaba junto a su gente.

Otra de las agrupaciones que alcanzó un nivel de incuestionable calidad y fuerza expresiva fue la comandada por el pianista Luis Russell.

Esta figura que acompañó a Oliver en sus Dixie Syncopators, constituyó su propio grupo con algunos grandes músicos de New Orleans.

Por tal circunstancia, esta orquesta muestra el calor y espontaneidad de las formaciones negras del Sur, en la que: Henry Allen en trompeta, Jay C. Higginbotham en trombón, Charlie Holmes en saxófono alto, Albert Ni-

cholas en clarinete, Pops Foster en contrabajo y Paul Barbarin en batería, produjeron algunos de los momentos culminantes del jazz de la época que nos interesa.

El pianista Charlie Johnson con su Paradise Band, también nos mostró en esa época una producción musical de gran valor.

Tanto en los solos como en los ensambles, esta agrupación daba muestras de gran flexibilidad, calor y excelente dominio instrumental.

Clarence Williams pianista de relativos méritos técnicos, pero que tuvo a su cargo durante algún tiempo la supervisión artística de la producción del sello discográfico Okeh, supo reunir, para registrar discos, una serie de grupos, de singulares méritos. Uno de ellos fue el constituido por: Ed Allen (trompeta), Charles Irvis (trombón), Ben Whittet (clarinete y saxófono tenor), Clarence Williams (piano), Leroy Harris (banjo) y Cyrus Saint Clayr (tuba).

Uno de los grandes maestros de la percusión jazzística moderna fue, sin duda, Chick Webb.

Asimismo, condujo una agrupación orquestal que alcanzó gran popularidad a mediados de la década del 30, por incluir en su plantel a la cantante Ella Fitzgerald.

Pero al margen de este hecho, creemos que lo mejor de Ella hay que ir a buscarlo en su obra posterior. Webb, ya en la década del 20, había formado una orquesta que lo tenía todo: estilo, calor, grandes solistas, excelentes arreglos. . . Producía permanentemente un swing desbordante, en donde su director, impulsaba con su ejecución a todo el plantel, sin caer jamás en la exhibición hueca e intrascendente.

Poco es, sin embargo, lo que nos ha quedado del Webb de la década del 20.

La abundante y valiosa discografía del período tratado, nos demuestra con elocuencia la trascendente proyección que ha tenido "Harlem y sus orquestas negras de la década del 20", dentro de toda la historia del Jazz.

ALBERTO CONSIGLIO

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.



También el glamour de Hollywood tiene deuda con el JAZZ

El último film de Jack Haley Jr. significa, si lo comparamos con sus antecesores "Erase una vez en Hollywood" partes primera y segunda, una justa reparación: ahora se han incluido bailabes afroamericanos. En rigor, no hay cuadro de tap-dance que no lleve implícito un gesto de jazz, una manera inconfundible de aflojar las caderas y descargar la energía rítmica sobre los tacos metálicos. Pero no siempre se cuenta la historia desde el comienzo. Ya nos hemos acostumbrado a la brillantez y el encanto de las piernas de Cyd Charisse y el romanticismo de Fred Astaire volando desde la cintura de Ginger Rogers, sin transpor-

tamos a los orígenes, al pasado. Es bastante comprensible: los bailarines consagrados han definido, con sus talentos individuales, importantes líneas estilísticas de la danza hollywoodense (Astaire, por ejemplo, le enseñó a Busby Berkeley cómo filmar a un bailarín de cuerpo entero y en veloz movimiento). Así y todo, "Hollywood baila"(1) rindió homenaje a los iniciadores, claramente evocados a través de sus sucesores.

Si nos interesa la historia, vale preguntarnos: ¿hubiera existido el bailarín prototípico de la Metro sin el eslabón de Bill "Bojangles" Robinson y los bailes de procedencia jazzísti-

ca (shimmy, fox-trot, two-step, etc.)? Porque la "estilización" operada en el cine difícilmente logró "blanquear" a los bailables en su totalidad. Sí nos queda, en cambio, la sensación de una amalgama sólida, reacia a ser reducida a un solo elemento primigenio. Esto es lógico, tanto en términos sociales como artísticos. Al tap-dance individual se le sumaron las formaciones de pareja: entrelazamiento, sucesión en hilera, encuadres en círculos y otras herencias europeas populares. El cortejo sentimental, de factura preferentemente valseada, se fusionó a las polirritmias binarias del tap-dance, verdadera manifestación percusiva y jazzística. Así como resultó racista, durante años, ignorar la procedencia afro, hoy sería ingenuo pensar en un traslado puro de un continente a otro y con varios siglos de lentas pero sostenidas modificaciones formales.

Un romance de Costa a Costa

A Hollywood llegaron, entonces, las formas ya integradas en el crisol del teatro musical americano, en cuya prehistoria figuraban la opereta, el burlesque, la extravaganza y la revista. Mientras Broadway vibraba con la comedia musical —nuevo género surgido de la simbiosis de los componentes recién mencionados—, el cine absorbía su vocabulario cinestésico: movimientos sincronizados de las coristas en hilera, zapateo individual (en solos y en conjuntos), bailes de pareja.

Primero fue Ruth Denis, de inquietudes orientalistas, la que instruyó a las rubias de Griffith en el arte de bailar o, por lo menos, moverse con cierta elegancia natural. Luego fue Busby Berkeley, al promediar los veinte, quien formó los cuerpos de baile para cine y creó un fértil puente entre Broadway y Hollywood. Los sueños de un puñado de fantasiosos parecían divulgarse a todo el mundo. Pasada la primera época de experimentación del cine, las temáticas se musicalizaban, desde el piano de fondo primero y con el sistema sonoro pleno después. Al igual que en el teatro, un buen bailarín, una coreografía imaginativa y un par de pasos y giros simultáneos siempre

encontraban la oportunidad de quedar filmados para la eternidad. El romance había empezado y las escenas de persecuciones y robos audaces iban siendo desplazadas por el glamour del "musical".

La época de oro de los "musicales" y el elemento afroamericano

Las décadas comprendidas entre 1930 y 1950 fueron, según muchos críticos e historiadores del cine, las de mejores resultados para el nuevo género nacido en California por sucesivos trasplantes pero con rasgos singulares. Los "musicales" de la RKO, la Warners y, principalmente, la Metro conciliaron altos niveles de productividad en lo industrial y en lo estético. El cine sonoro reveló y confirmó aptitudes musicales y coreográficas en James Cagney, Ginger Rogers, Gene Kelly, Eleanor Powell, Mickey Rooney, Donald O'Connor, Bing Crosby, Ray Bolger, Fred Astaire, Judy Garland, Dick Powell. El rostro multiplicado de la sonriente Ruby Keeler, estrella de "42nd Street" —quizá el más notable éxito de Broadway, trasladado a Hollywood con buenos resultados—, iba quedando rezagado y en la memoria, ante los nuevos competidores. Directores, coreógrafos, músicos, escenógrafos y vestuaristas emigraban a la costa oeste norteamericana para trabajar en el seno de una industria expansiva y un tipo de cine que combinaba con efectividad tradición artística con tradición pasatista. Arte de masas por excelencia, el "musical" de Hollywood se desarrollaba en una situación de búsqueda y experimentación, a pesar de su habitual orientación frívola y burguesamente revisteril.

El marginamiento social del negro se vio también reflejado en los "musicales". Los héroes de la Metro eran blancos. El cine todo era blanco. Langston Hughes escribía por entonces: "El Cotton Club era un club negro para gansters y ricachos blancos, a menos que se tratara de una celebridad como Bojangles". En Hollywood pasaba lo mismo: sólo "Bojangles" Robinson y los hermanos Nicholas lucían sus nombres en letreros luminosos.

De todas maneras, si existió una modalidad menos racista en la producción cinematográfica, esa fue el "musical". Despojado de su sentido de celebración místico-sexual, el baile popular siempre reconoció la matriz afroamericana. Un código sensual racialmente definido se había impuesto en el cine y sus grandes producciones, superando los confines geográficos y sociales de la estructura sectaria. En ese proceso, el tap-dance, ejemplo claro de fusión, mostraba estar bastante más próximo a los minstrels negros que a la cuadrilla francesa o cualquier otro baile europeo. Una vez más, a los americanos se los reconocía por el africanismo.

Cuando Hollywood baila, lo hace muy bien

La danza es el centro vertebral. La película va hilvanando momentos en los que el baile fue protagonista de un cine de espectáculo más que de texto, poco retórico, esencialmente dinámico, inspirado en el teatro musical de entretenimiento. Sin juzgar más de lo prudente, "Hollywood baila" es un repaso ordenado por la historia acontecimental. A cada presente, una manera de bailar. De la cámara quieta de los comienzos, con la corista regordeta y desinhibida tratando de conservarse en posición

académica, a la cámara móvil, siguiendo los cruces veloces de Shirley Mc Laine ("Sweet Charity"), la explosión dionisiaca de los estudiantes de Nueva York ("Fama"), la conquista del sueño adolescente hecho realidad ("Flashdance"), la violencia callejera en formato de modern-jazz-sinfónico ("Wes Side Story"). Cincuenta años después del zapateo controlado de "Bojangles", hoy se hace frontal el desafío soul. El africanismo, si bien estandarizado en varios casos, no necesita sublimarse en apariencias refinadas. Convive de igual a igual. Lo sigue uniendo al elegante desplazar, empero, el retorno periódico a un pasado que parecía enterrado. Paradójicamente, los saltos supermodernos del brake-dance tienen un antecesor dorado: el jitterbug, acrobacia para bailarines bien entrenados que proponía la era del swing.

SERGIO A. PUJOL

- (1) "Cuando Hollywood baila" ("That's dancing!"). Dirección y producción: Jack Haley Jr. y David Niven Jr. Música original: Henry Mancini. Con Ray Bolger, Gene Kelly, Liza Minelli, Samy Davis Jr. y M. Baryshnikov. Metro-Goldwyn-Mayer, 1984.



Talcahuano 279
Tel. 35-6313
(1013 Cap. Fed.)

ferro-acril

EX CASA FRANCIA



REGATONES PLASTICOS
DE GOMA Y ANODIZADOS
200 MEDIDAS Y MODELOS
ACRILICO · POLIETILENO
CELULOIDE · ADHESIVOS
CINTAS · SPAGUETTI · VIVOS · ETC.



LA ORQUESTA DE JAZZ

Kansas City (II)

Deberíamos continuar en este número con la tercera etapa de la orquesta de Moten, pero en cambio nos ocuparemos de una banda contemporánea a la de ese músico en 1927, "Jesse Stone & his Blue Serenaders". Veremos de esta forma con quiénes tenía que competir Moten, que en la actualidad es el nombre más comúnmente identificado con el estilo de Kansas.

El conjunto de Stone era una de las

llamadas "bandas territoriales" (territory bands). El término es de uso reciente entre los estudiosos del jazz y se refiere a las bandas que no trabajaban en los centros jazzísticos reconocidos, como Nueva Orleans, Chicago o Nueva York. Muchas de estas agrupaciones fueron grabadas gracias a la generalización de un "modus operandi" de las grabadoras que consistía en utilizar equipos portátiles de grabación (del sistema eléctrico) que les permitían registrar "in situ" los conjuntos locales, allí

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

donde los encontrarán y su calidad tentara a los directores artísticos de las empresas.

De no haber sido por esta circunstancia, el conjunto de Stone de esta época sólo se conocería por referencias, ya que grabó nada más que cuatro caras de disco, según Franklin Driggs(1) en quien obviamente debe basarse Schuller para afirmar lo mismo(2). No obstante ambos mencionan sólo dos temas, que son los que actualmente pueden obtenerse en reedición: "Starvation blues" y "Boot to Boot", que analizaremos más adelante. La edición con que contamos es australiana (Swaggie Records S 1258), y tiene comentarios de tapa de Brian Rust, quien menciona allí que esos temas son los únicos editados por esta banda de Stone(3).

Jesse Stone and his Blue Serenaders

Stone (nacido en 1901) llegó a ser un músico hábil y bien formado a temprana edad. En 1920 organiza los "Blue Serenaders", considerada la mejor banda de Missouri y Kansas a mediados de esa década (con excepción de Kansas City). Driggs afirma que Stone y Alphonse Trent fueron los primeros directores de bandas que hicieron arreglos en el sudoeste(4).

Si bien el conjunto no incorpora novedades, produce una música que es muy distinta de la que hacían otras orquestas del país del norte. La diferencia estriba en el alto porcentaje de "blues" que contiene. "El conjunto de Stone expresó el espíritu trágico de los 'blues' de una manera que ni siquiera Moten, que reflejaba más una cultura urbana blanca que la del territorio de giras rurales de Stone, nunca pudo lograr"(5).

La formación de los "Blue Serena-

ders" era la siguiente:

Jesse Stone: piano, arreglos y dirección.

Albert Hinton: primera trompeta.

Slide Jackson: segunda trompeta.

Druie Bess: trombón.

Jack Washington: saxos alto y barítono.

Glen Hughes: saxo alto.

Elmer Burch: saxo tenor.

Pete Hassel: tuba.

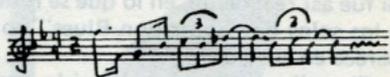
Max Wilkinson: batería.

Silas Cluke: banjo.

Las grabaciones fueron realizadas en St. Louis el 27 de abril de 1927.

Starvation Blues

La estructura no es de 12 compases como correspondería a un "blues", pero mantiene todo el carácter de esa especie. El tema se desarrolla en 16 compases (2 frases de 8), en Si b mayor, sobre el siguiente tema de "blues" (parte A):



Los solos en cambio son ejecutados en Sol menor, con la misma cantidad de compases (parte B). De tal forma, el esquema formal es el siguiente:

1a. sección: A Conjunto

2a. sección: B solo de trompeta + sección rítmica + saxos

3a. sección: B solo de trompeta + sección rítmica

4a. sección: B solo de saxo + sección rítmica

5a. sección: A conjunto

En la primera sección una trompeta presenta el tema, mientras la otra y el trombón se mueven contrapuntísticamente a su alrededor. Los saxos hacen

algunos acordes, pero no parecen muy sujetos por un arreglo. Antes bien, se mueven en un segundo plano con una aparente libertad que enriquece la sonoridad global.

En la segunda sección, el solo de trompeta es acompañado por la sección rítmica y algunas intervenciones de las cañas con acordes en el agudo y en posición cerrada. En las dos siguientes secciones los solos son acompañados nada más que por la sección rítmica, en la cual se destaca el poderoso sonido de la tuba y su consistencia como base armónica.

La sección final es una excelente improvisación colectiva. El equilibrio de voces de los tres bronces es algo fuera de lo común (véase la transcripción aportada por Schuller) (6).

Driggs afirma que Stone escribió arreglos para este tema y para "Boot to Boot"; incluso algunas partes solistas. Si fue así realmente, en lo que se refiere a los solos de "Starvation Blues" no lo parece en absoluto.

El estilo podríamos definirlo como una mezcla de Nueva Orleans (7) con las nuevas corrientes (el arreglo, el trío de saxos), más el agregado de un "feeling" muy particular en la manera de interpretar los "blues". Schuller dice que "era como si la agrupación estuviese constituida por Bessie Smiths instrumentales" (8). Ya hemos visto que ésta es una característica propia del jazz de esta región y que abarcaba las preferencias tanto de los músicos como del público.

Boot to Boot

Es una versión de Stone sobre la estructura armónica del "Tiger Rag". Se desarrolla en seis secciones de 32 compases. La primera es en improvisación colectiva. La segunda, cuarta y quinta,

son solos de trompeta, trombón y bajo respectivamente, con acompañamiento de la sección rítmica. La tercera está arreglada para el trío de saxos, con alguna intervención breve de los bronces. La última es otra improvisación colectiva.

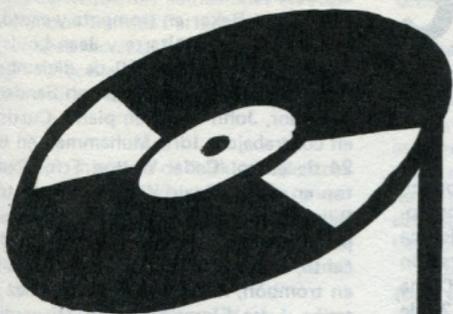
La ligazón con Nueva Orleans está en los ensambles colectivos y la modernidad en los arreglos y el trío de saxos. Es sobresaliente el solo de trombón de Druie Bess, muy avanzado en su instrumento para la época.

Es una pena que no se hayan efectuado más grabaciones de esta orquesta (que se disolvió en 1928), cuya calidad de sonido grupal era excelente. Es notable además cómo una concepción alejada de los rótulos comerciales ("standards" del Tin Pan Alley, etc.) y apegada a la tradición, puede producir obras que en definitiva son mucho más valiosas que, por ejemplo, muchas de las grabaciones comerciales de la orquesta de Moten.

Lic. OMAR GARCIA BRUNELLI

NOTAS:

- (1) Driggs, Franklin S. "Kansas City y el sudoeste", en "Jazz, psicología y sociología," Buenos Aires, Paidós, 1968, pág. 219.
- (2) Schuller, Gunther. "El jazz, sus raíces y su desarrollo", Bs.As., Ed. Víctor Lerú, p. 318.
- (3) En la discografía de Rust figuran dos temas más, que fueron grabados pero no editados: "In Susie's Basement" y "Shufflin' Blues".
- (4) Driggs, op. cit., p. 219.
- (5) Schuller, op. cit., p. 319.
- (6) *Ibid.*, p. 320.
- (7) Hemos venido utilizando las expresiones "hot jazz" y "estilo New Orleans" como sinónimos. Nos rectificamos ahora, porque si bien es frecuente usarlos indistintamente, el calificativo "hot" más propiamente define una cualidad del jazz. En ese sentido es tan "hot" el "be bop" como el estilo de N.O., por ejemplo.
- (8) Schuller, op. cit., p. 319.

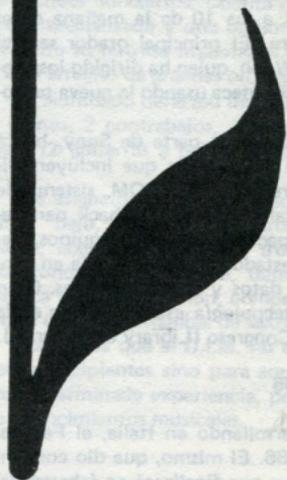


Más de 2.000 títulos en jazz,
rock, salsa, fusión, funky
jazz, Pat Metheny y
muchos más. . .

Rivadavia 6743 — Loc. 20 R
Capital — Tel. 567-7579

Lunes a viernes 10 a 12.30
15 a 20.30
Sábados 10 a 14

**ALQUILER
Y VENTA
DE DISCOS
Y CASSETTES**



ALEX P. RECORD

CLUB DE MUSICA

stop time

La biblioteca del Congreso

El uso de tecnología para acceder al conocimiento, es el tema de una muestra de tecnología especializada auspiciada por la Biblioteca del Congreso de Washington, en cooperación con Sony Corporation of America. Dicha muestra tendrá lugar entre los días 16 y 20 de diciembre en el Mumford Room y el Pickford Theater del James Madison Memorial Building de la Biblioteca.

Un resumen de prensa está programado para el lunes 16 a las 10 de la mañana en el Mumford Room. El principal orador será el Sr. William J. Welsh, quien ha dirigido los proyectos de la Biblioteca usando la nueva tecnología.

En la apertura por parte de Sony, habrá una exhibición de aparatos que incluyen: video de alta precisión, CD ROM, sistema de grabación digital y sistema playback para registro de compact disc y otros equipos, demostrando el estado de la tecnología en procesamiento de datos y comunicaciones. Gran parte de esta tecnología está ya en uso en la Biblioteca del Congreso (Library of Congress).

Ancona Jazz '86

Se está desarrollando en Italia, el Festival Ancona Jazz '86. El mismo, que dio comienzo en octubre y que finalizará en febrero del año próximo, incluye en sus presentaciones a figuras muy destacadas.

A continuación detallamos el programa: 25 de octubre: Freddie Hubbard Quintet (Hubbard en trompeta y fiscorno, Kenny Garrett en saxo alto y soprano, Donald Brown en piano, Ira Coleman en contrabajo y Carl Allen en batería); 9 de noviembre: Sphere (Charlie

Rouse en saxo tenor, Kenny Barron en piano, Buster Williams en contrabajo y Ben Riley en batería); 23 de noviembre: Chet Baker Trío (Chet Baker en trompeta y canto, Philippe Catherine en guitarra y Jean-Louis Rassin-fosse en contrabajo); 20 de diciembre: Pharoah Sanders Quartet (Pharoah Sanders en saxo tenor, John Hicks en piano, Curtis Lundy en contrabajo e Idris Muhammad en batería); 24 de enero: Cedar Walton Trío (Cedar Walton en piano, David Williams en contrabajo y Billy Higgins en batería); fecha a confirmar para febrero: Streams (Tiziana Ghiglioni en canto, Paolo Fresu en trompa, Luca Bonvini en trombón, Maurizio Caldura Núñez en saxo tenor, Luca Flores en piano, Riccardo Zegna en teclados, Alessandro Nesti en contrabajo, Roberto Gatto en batería y Tiziano Tononi en percusión); fecha a confirmar para marzo: Bobby McFerrin.

Asimismo se incluyen durante el Festival, dos video-conferencias. La primera titulada "La Historia del Jazz en Video", el 8 de noviembre y la segunda, "The Sound of Jazz '57'", el 7 de febrero.

Berklee

"Ananda", un conjunto de cinco sobresalientes alumnos de Berklee, recibe un amplio elogio de la crítica por AMAZONIA, disco publicado por el sello Sonic Atmospheres.

El LP, grabado en Hollywood, registra la amalgama de ritmos sudamericanos, música clásica y fusión de jazz/rock contemporáneo. Considerada por muchos una agrupación latina, "Ananda" ha sido comparada con "Oregon", "Weather Report" y el "Pat Metheny Group". El disco presenta 8 composiciones originales, 7 escritas por el guitarrista Claudio Ragazzi de Buenos Aires.

El tema que da nombre al LP fue compuesto por el bajista Joel Goodman de Forest Hills, New York. El oboísta Bob Kroeger, que fundó "Ananda" con Ragazzi y Hyman Katz de Fullerton, California, forman la característica sección de maderas del conjunto.

El percusionista Martin Richards, de Fra-

mingham, es el miembro más reciente del grupo.

Además de frecuentes actuaciones en locales tales como el Berklee Performance Center, Ryles y el Club de Jazz 1369 en Cambridge, "Ananda" ha actuado en la ciudad de New York, con artistas de la talla de Ralph Townner.

Mili Bermejo, miembro de Berklee, talentosa vocalista nativa de la Argentina, y su grupo "Mili", actuarán en importantes locales nocturnos de Boston, el próximo otoño, posteriormente al anticipado lanzamiento de su LP ARISE.

El álbum, grabado en Nueva York y editado por el sello World Records, trae 8 canciones populares del grupo. La composición popular "Corazón" da comienzo al LP en su nuevo arreglo de M. Bermejo, la que escribió una letra para el tema instrumental "Rain Forest".

Graduada en 1984 en Berklee, donde recibió el primer Cleo Laine Award por su trabajo voral sobresaliente, Bermejo aparecerá otra vez en la serie de temas públicos de cultura popular de la TV de Boston, "La Plaza", a comienzos del año próximo.

Recientemente establecida en la ciudad de México, ha actuado junto a artistas como Chick Corea y Tania Marfa.

El estudiante del último año de Berklee, Juan Carlos Dargentón, pianista de talento residente en La Plata, presentará su conjunto en "Free Sound", un concierto de música argentina contemporánea, el 22 de noviembre, en el Berklee Recital Hall.

Recibido en el Conservatorio Nacional de Monserrat, el talentoso Dargentón ha logrado su reputación con sus actuaciones junto a famosos grupos de jazz en la zona de La Plata.

Desde su inscripción en Berklee ha sido un participante frecuente en las Concert Series de la institución y solista del cuarteto del vibrafonista Víctor Mendoza.

Está estudiando composición de música para películas en Berklee, donde hay casi 700 estudiantes extranjeros, incluyendo a 9 músicos

de la Argentina.

C.I.M.

Creado en 1976 por Alain y Christine Guerini para reagrupar a los interesados en la música de jazz, el Centre d'Informations Musicales (París, Francia), abarca los siguientes aspectos: secretaría artística, difusión, edición, enseñanza e información. Dicho Centro no es ni un conservatorio ni un colegio de música, sino un Centro de Jazz y de Música Contemporánea.

Consta de 7 aulas, una sala de concierto (con capacidad para cien personas), una discoteca (de 3.000 placas), dos oficinas administrativas, un jardín cubierto (de 100 m²) y además, en colaboración con l'Association V.T.C.A., dispone de una sala de 250 m² para grandes conciertos. Cuenta con una filmoteca especializada y una biblioteca que incluye entre su nutrido material, 4.000 partituras y 200 arreglos de grandes orquestas.

El alumnado tiene a su disposición, además: 9 pianos, 2 contrabajos, 1 vibráfono, 5 baterías, 12 guitarras y bajos, 1 equipo de video, etc.

Las asignaturas que abarca son: piano, guitarra, bajo, contrabajo, percusión, canto, flauta, acordeón, trompeta, trombón, violín, vibráfono, saxo, clarinete, batería, armonía, técnica de improvisación, composición y arreglos y curso de ensamble de saxos.

Aclaremos que el C.I.M. no es una escuela para principiantes sino para aquellos músicos con determinada experiencia, práctica y nivel de conocimientos musicales.

● En New York se ha constituido la New York Jazz Orchestra destinada a llamarse en el futuro The American Jazz Orchestra, con Gary Giddins como director artístico. El intento es formar un organismo fijo con director estable para tener en su repertorio obras de Ellington, Mingus, Gil Evans y otros grandes. La iniciativa es sostenida por la Cooper Union for the Advancement of Science and Art.

● Miles Davis (que recientemente, después de 28 años ha dejado la CBS, firmando un contrato discográfico con WEA), presentó la actual formación de su grupo: Bob Berg en saxo, Bobby Irvin en teclados, Vincent Wilburn en batería y Steve Thornton en percusión. Se anuncia como novedad: el retorno del guitarrista Mike Stern en el puesto de John Scofield y el arribo de Angus Thomas en bajo y de la percussionista Marilyn Mazur.

● El cuarteto formado por Enrico Rava, Franco D'Andrea, Giovanni Tommaso y Roberto Gatto, ha dado una serie de conciertos en el ámbito del Festival de la Duke University en Durham (Carolina del Norte), del 2 al 6 de octubre, luego tuvo lugar una clínic. En el mismo se presentaron también el cuarteto de Wynton Marsalis y Lionel Hampton con su orquesta.

● Una de las etiquetas discográficas que en el jazz han hecho historia, la californiana Contemporary creada por Lester Koenig, lanzará nuevamente una treintena de discos, sobre todo de los principales músicos de los años 50 y 60 como ser: Ornette Coleman ("Something Else!"), Art Pepper ("Gettin' Together" y "Smack Up"), Art Farmer ("Portrait of Art Farmer"), Shelly Manne (en particular "Vol. 1, The West Coast Sound"), Barney Kessel, Bob Cooper, Hampton Hawes, Phineas Newborn y los veteranos Benny Carter y Carmen McRae.

● La Mingus Dynasty con Randy Brecker en trompeta, Alex Foster y John Handy en saxos, Jimmy Knepper en trombón, Elaine Hellas en piano, Buster Williams en contrabajo y Billy Hart en batería, está realizando una gira por Italia, del 25 de noviembre al 5 de diciembre.

Sarah Vaughan ha hecho lo propio el 26 (Perugia) y el 28 (Bologna) de noviembre pasado.

● El nuevo grupo de Wayne Shorter: Tom Canning en piano y teclados, Gary Willis en

bajo y Tom Brechtlein en batería.

Cuarteto del saxofonista Benny Golson ("Brass Group"): Mike Tucker en piano, Todd Coolman en contrabajo y Mike Smitcey en batería.

● Herbie Hancock ha reunido en setiembre parte del célebre quinteto de Miles Davis de los años 60: Wayne Shorter, Ron Carter y Tony Williams, para un limitado número de conciertos en América.

● La firma Ovation Instruments ha llevado recientemente al AI Di Meola al Instituto Tecnológico de la Guitarra de Hollywood, para realizar una clínica, contando con la presencia de 500 estudiantes y presentar nuevos productos.

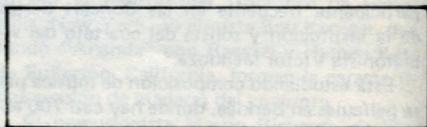
Di Meola respondió a preguntas de los participantes y tocó con algunos de ellos. La firma ha honrado hace poco tiempo con el Ovation Award a Larry Coryell y hará lo propio con Glen Campbell, Eddy Rabbit y Di Meola.

● Se está organizando en Ontario, Canadá, el Canadian Music Festival para 1986 (festival para estudiantes de música) en conjunción con la 1986 World Exposition en Vancouver. Intervendrán en la competición orquestas de concierto, combos de jazz (tradicional y moderno), vocal jazz combos, stage bands y coros de jazz.

También se realizarán más de 30 horas de clínic y workshops y entre los premios se incluirá el Down Beat International Award.

Este festival tendrá lugar entre el 14 y 18 de mayo de 1986.

● David Murray llevó su cuarteto compuesto por John Hicks en piano, Fred Hawkins en bajo y Ed Blackwell en batería, a Boston, para abrir un nuevo Club de Jazz, Charlies Tap, sito en Cambridge, U.S.A.



HAMP



Foto Tito Villalba

LIONEL HAMPTON

Por cuarta vez, la última se concretó hace 6 años, tuvimos la alegría de reencontrarnos en la Argentina con el vibrafonista, pianista, baterista, cantante y director negro-norteamericano Lionel Hampton, quien actuó acompañado por su gran orquesta los días 4, 5, 6 y 7 de noviembre en el cine teatro Opera, trasladándose luego a Rosario desde donde partió hacia Montevideo, Medellín, Bogotá y Barranquilla, poniendo así punto final a su agenda de actividades en el marco de la gira latinoamericana que inició el 31 de octubre en Caracas.

Fueron los integrantes de su banda

en esta oportunidad: Albert Byant, Robert Rutledge, Vincent Cutro, Richard Price (trompetas); Tomas Chapin (saxo alto y flauta); Adam Brenner (saxo alto); Edward Miller (saxo tenor); David Schumacher (saxo barítono); Gerald Weldon (saxo tenor); Chris Gulhaugen, John Gordon, Charles Stephens, Robert Trowers (trombones), Patrick O'Leary (bajo); James Ford (batería), Samuel Turner (congas).

Los temas escuchados fueron los siguientes:

Hamp: Ernie Wilkins, compositor, arreglador.

Sweet Georgia Brown: Frank Como, arreglador.

Speak Low: Doug Miller, arreglador.

One Man Blues: Thomas Chapin (Peace Park Publ.) compositor-arreglador.

Blues Up & Down: Ammons/Stit, compositor; Jerry Weldon, arreglador.

Carinhoso-Pixinquinha: Thomas Chapin, arreglador.

Jodo: Freddie Hubbard, compositor, Doug Miller, arreglador.

It's You Or No One: Doug Miller, arreglador.

Neutron Dance: Chris Gulhaugen, arreglador.

Basinstreet/Birth of Blues: Frank Como, arreglador.

New Hamp's Boogie: Chris Gulhaugen, arreglador.

Redtop: Lionel Hampton, compositor, Doug Miller, arreglador.

Flying Home: Lionel Hampton, compositor, Frank Como, arreglador.

Poco ha cambiado su show, conformado en su totalidad por un repertorio dedicado a los clásicos del swing.

Hamp, no sólo en el vibráfono, demostró vitalidad y la contagió a su público. Sus fraseos fueron de inagotable creatividad, estilo sobrio y musicalidad, dejando de lado, por así decirlo, el manejo prodigioso de su técnica para demostrar un desarrollo solístico siempre renovado y no repetitivo.

En cuanto a la banda, bajo las órdenes de Tomas Chapin, joven de gran lucimiento solístico en saxo alto y flauta travesa, sonó compacta y segura. No podemos aventurarnos respecto a los solos que tan poco espacio tuvieron para expresarse en el show.

Como en los viejos tiempos Hamp tomó el micrófono y cantó suave y afina-

damente, jugueteó con el piano, tocándolo con el índice de cada mano, se sentó a la batería, en cuyo bombo iluminado en color verde fosforescente resaltaba su nombre, para poner en ritmo 'Sing, sing, sing', lanzando los palillos al aire como un malabarista y no se privó de deslizarse sobre el escenario con sus graciosos pasitos de pingüino.

RAFAEL PRAVETTONI

ANTHONY JACKSON



Para los músicos y el público amantes del jazz y sus derivados, la serie de conciertos que nos regaló Carlos Franzetti con sus amigos de centro y norte-

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

américa los días 6-7 y 10 de noviembre, fue una gentileza que le agradeceremos por mucho tiempo (y, ya que estamos, vaya el "mangazo" para que lo repita cuanto antes). Pero esta vez hubo una "yapa" para los bajistas: la clase que dictó Anthony Jackson el lunes 11 en la Escuela de Músicos, de Sarmiento 1540.

Acompañado por Luis Cerávolo en batería, Francisco Rivero en guitarra, y el propio Franzetti en piano y traducción, este asombroso músico comenzó disculpándose y pidiendo paciencia a los presentes, por no ser un hombre entrenado para la docencia, cosa que supo disimular muy bien durante el desarrollo de la clase.

En tren de ordenarnos un poco, podríamos dividir esta clínica en dos aspectos: el técnico y el artístico. En el aspecto técnico, Jackson es terminante en cuanto a definir al bajo eléctrico con trastes como una guitarra (utiliza un bajo de seis cuerdas, construido especialmente para él por Carl Thompson) y toda su técnica gira en torno a este concepto, especialmente la de mano derecha, con la cual utiliza los dedos pulgar, índice, mayor y anular con igual eficacia, y cuya posición y dinámica es similar a la del guitarrista clásico, cosa no muy habitual entre los bajistas. Mostró algunos buenos ejercicios de coordinación entre ambas manos, recomendó practicar constantemente todo tipo de escalas, especialmente cromáticas para obtener un mejor conocimiento del instrumento y mayor fluidez. Descarta para sí mismo el uso de "slaping" y de "bajo fretless", pero dejando muy claro que es sólo una elección personal y no una recomendación. En tanto que aconsejó el uso de púa como una variante

sonora a tener en cuenta.

El aspecto artístico de esta charla podemos centrarlo en el tema de la improvisación, donde muchas veces el estudiante espera encontrar la fórmula mágica que le abra las puertas de la creatividad.

Sin embargo, Jackson se refirió al tema con una clara ambigüedad, valga la paradoja, pues ante las preguntas referidas a qué escala o qué sustituciones utilizar con tal o cual progresión de acordes, indicó que eso es una elección personal que, a la larga, define un estilo y eso no se puede enseñar. De lo cual deducimos, y el mismo Jackson lo sugirió, que hay que estudiar todas las escalas posibles, practicar todas las sustituciones (están en los libros) y elegir desde un punto de vista estético estrictamente personal. Recomendó enfáticamente analizar solos de los buenos improvisadores de cualquier instrumento, no sólo bajistas.

Resumiendo: un gran artista surge de una gran personalidad y capacidad de trabajo más ciertas condiciones naturales. De esto tenemos en la Argentina algunos claros ejemplos. Pero debe dársele también un buen apoyo técnico, y aquí es donde hay algo que me llama la atención: en la Argentina de 1985, en ninguno de los dos conservatorios oficiales más importantes de Buenos Aires se dictan cursos de este instrumento que fue creado por Leo Fender en 1948 y que se escucha en el 80% de la música popular actual. Curioso, ¿no?

Nuestro sincero agradecimiento a Jackson, Franzetti y compañía, y a ver si tomamos la posta.

FERNANDO PAZ



CARLOS FRANZETTI Y AMIGOS

El jueves 7 de noviembre tuvo lugar la segunda actuación del grupo de jazz que Carlos Franzetti presentó en el Teatro Coliseo inaugurando un movimiento de intercambio con músicos de otras nacionalidades. La expectativa concitada por esta visita no defraudó a la mayoría de la concurrencia.

El programa se inició con el clásico de Kern "All the things you are", con introducción bop incluida y un cierre "cuasi free".

Le siguió un vibrante "Humpty Dumpty" de Chick Corea; luego la balada "Brussels in the Rain", dedicada al virtuoso belga de la armónica Toots Thielemans, con buenos solos de D'Rivera, Soloff y Franzetti; continuaron con "El topo" de Franzetti, de compleja construcción melódica y solos interesantes. El clima se modificó con la hermosa "Canción sin palabras", también de Carlos Franzetti, de carácter más introvertido, en la que Paquito demostró ser un notable intérprete de clarinete, como también en "Samba para Carmen McRae", tema éste donde Soloff logra buenos momentos apelando a veces a algunas citas como "Willow weep for me", para finalizar después con el tradicional "Ach du lieber Augustin", intentando poner una nota más de humor.

"My Funny Valentine", supuestamente un tour de force para Soloff, no logró satisfacer totalmente a pesar de

algunas frases destacables. "Deja Vu", otra interesante composición de Franzetti, fue el prelude para la mejor demostración de virtuosismo y emotividad de Paquito D'Rivera en "El día que me quieras" en dúo con el sensible piano de CF, que luego fue cerrada con la reexposición del tema con un sonido "a lo Gato Barbieri", pero ya con todo el grupo, esto quizás más en desmedro que en favor de lo antes alcanzado por el dúo. En "Estamos ahí", una obra de Mauricio Einhorn, obviamente en ritmo brasileño, Paquito volvió a cambiar el saxo alto por el clarinete y hacia el último tramo fue tratada en forma lúdica en contrapunto "mozartiano" que seguidamente mutó en jazz tradicional, apelando una vez más al humor de la concurrencia.

Como bis, ante la insistencia del público, el quinteto ofreció un blues en tiempo rápido, que fue presentado con la melodía de "Billie's Bounce" y concluido con la de "Walkin". En este único tema pudimos apreciar la fibra de Anthony Jackson encarrando un solo, bajista que, por otra parte, aportó durante todo el concierto una sólida y rica base para los solistas. Fueron destacables su musicalidad, su dinámica y su técnica.

La labor de Berroa en la batería fue correcta.

El trabajo del quinteto mostró cohesión y alto nivel profesional. El balance general, evaluando los pro y contras en el resultado musical, es positivo, más aún cuando esto representa el inicio de un programa de intercambio que incentivará a nuestros músicos y permitirá a los aficionados estar en contacto con las corrientes actuales.

LAUREANO FERNANDEZ

Festival de Jazz

Santa Rosa, La Pampa, 8 al 10 de noviembre de 1985. Primer Festival de Jazz Tradicional. De aquí en más, Santa Rosa capital nacional del Jazz tradicional en Argentina. Homenaje al gran Louis Armstrong. Idea y presentación de Capuano Tomey. Coordinación a cargo del Grupo de Jazz Santa Rosa: los anfitriones. Dirección General de Cultura de la Pampa y diario "La Arena": los auspiciantes. La Caoba, La Creole, La Delta, El Grupo de Jazz Santa Rosa, La Rambla Vieja, La Trigueña: los músicos, los grandes protagonistas de un pequeño milagro.

Algunos afortunados como nosotros, los invitados. El público, casi "otro" músico. Quien estuvo presente, probablemente encuentre dificultades a la hora de intentar referir lo ocurrido. Es difícil objetivar ciertas emociones, la calidez de una sonrisa o el contenido de un gesto. Sería más fácil relatar lo ocurrido. Construir una crónica. Alguien con idoneidad alguna vez lo hará. Yo, simplemente, debo agradecer. Así de simple. Dar las gracias.

A la gente de La Pampa por la gentil invitación. Especialmente a Nery Suárez que me esperó hasta las tres de la mañana en la terminal de ómnibus y, me consta, absolutamente agotado. A Capuano Tomey, por lo que es y lo que hizo. Por la "congoja" que —según me expresaba— nunca creyó que volvería a

sentir. Por su baile (sic) frente al escenario. A la sensibilidad de un público que sintió, escuchó, aplaudió y fue protagonista genuino, a pesar de la nefasta influencia de la "música disco" que impulsa a la gente al acompañamiento del Jazz golpeando en los tiempos fuertes. . .

A los músicos todos, que escribieron una página antológica en la historia del Jazz Argentino. A Rodolfo Yoia, por tocar como tocó, a pesar de su "trompetitis". Al "flaco" Alonso, por esos "solos" que me instalaron en el lado de la vida que vale la pena vivir. Al "doc-





Grupo de Jazz Santa Rosa, fotografía Diario "La Arena" (Santa Rosa, La Pampa)

tor" Caro, quien por algún error atortornado está aquí y nació cincuenta años más tarde. . . porque "es" Jazz. A "Pelusa" Romano y Arrosio y a Laura y al "Negro" Monteros por la excelencia de lo que produjeron, haciendo la música que hicieron en una madrugada inolvidable. A la Rambla Vieja, por el concierto improvisado entre 4 ó 5 que terminaron siendo 20 ó 25 y el ofrecimiento de Julito Furundarena para que yo tocara el bombo, un minuto antes de que el encendedor que estaba usando de idiófono explotara (sic) y se escapara de mis manos con incierto destino. A la Trigueña, porque su presente es la esperanza de que el Jazz Argentino no muera convirtiéndose en un nostálgico recuerdo. A Visbeek y Mederos por su cálida despedida, por el abrazo final. A "Guito" Gaich del Diario "La Are-

na" por su gentileza ilimitada y las fotos del Festival. A la gente de LRA 3 Radio Nacional de Santa Rosa: René, Heredia, Eduardo y Ernesto Del Viso, por su apoyo incondicional y desinteresado. Al "Petiso" Araya mi gran amigo de LRA 6, mi compañero de ruta, por haberse bancado mi precario estado de salud y ayudarme con su permanente optimismo. Ya en la despedida, 22 hs., lunes 11, terminal de ómnibus de Santa Rosa, le pregunté a Nery: Che, ¿cómo hiciste para engancharnos al "Petiso" (Araya) y a mí? Y. . . por la Guía. . . ¿Qué Guía?, le dijimos. Y. . . la Guía de Jazz.

Por eso, querido Alberto Consiglio, gracias también a vos. Gracias a la "Guía" que me ha dado tanto. . . ¿no?

HECTOR CUESTAS

Foto Tito Villalba





Sarah VAUGHAN

Sarah Lois Vaughan nació en Newark, New Jersey, el 27 de marzo de 1924. Cantaba en la orquesta de Earl Hines cuando sólo tenía 19 años actuando asimismo como segundo pianista; el uso instrumental de sonidos vocales, el manejo de las sílabas para poderlas colocar dentro del fraseo musical, la mezcla de sofisticación y candor en el sonido y en el estilo, han madurado en ella a través del tiempo, al punto que cada actuación posee la completa seguridad y confianza que muchas veces falta en ciertos intérpretes.

Estuvo ligada casi desde sus comienzos, a los músicos creadores del bop.

Tal como lo afirman Leonard Feather e Ira Gitler en *The Encyclopedia of Jazz in the Seventies*, posee virtudes de cantante de ópera habiendo demostrado su vinculación con la música académica en actuaciones realizadas junto a la Boston Pops, The Cleveland Symphony, San Francisco Symphony y muchas otras.

Cantante internacionalmente conocida a quien hemos tenido la oportunidad de escuchar en vivo en su paso por Buenos Aires (la foto corresponde a unos de esos instantes), representa junto a Bessie Smith, Billie Holiday, Ella Fitzgerald y Carmen McRae, entre otras, un eslabón decisivo en el canto afroestadounidense.

EL SAXO

segunda parte

saxo alto

El saxo contralto, más conocido como saxo alto (en mi bemol = Eb), suena una sexta mayor inferior de su escritura. Son posibles en él toda clase de rasgos en escalas diatónicas y cromáticas, arpeggios, grupos de notas ligadas o sueltas y pasajes rápidos. Se presta bien a la expresión del solo y con el grupo saxofones (cuarteto), es un elemento de vital importancia para fondos de armonía.

Tardía es su inclusión en los grupos de jazz. Si bien registra antecedentes en las brass bands, como la mayoría

de los miembros organográficos que dan forma a dichos conjuntos, podemos afirmar que éste no tiene una tradición hecha en New Orleans como la corneta, el clarinete y el trombón, sino que comienza a ser usado en forma más o menos sistemática en Chicago y más tarde en New York.

El estilo de ejecución de la primera época es balbuceante e inseguro, se toma como base para ello la manera en que se expresaba el clarinete. Más tarde, aparecen los grandes maestros que van creando los distintos estilos saxofónicos.

Uno de los primeros períodos del saxo alto, está ocupado por figuras que se desarrollaron en las décadas del 20 y del 30: Charlie Holmes, Hilton Jefferson, Otto Hardwick, Don Redman, Buster Smith, Benny Carter, Johnnie Hodges y Willie Smith. . .

Benny Carter, de técnica prodigiosa, de gran claridad en su exposición, de tal dominio que le permitía improvisar con absoluta fluidez y coherencia. . . Además de dominar otros instrumentos, se destaca como compositor, arreglador y director de orquesta.

Johnny Hodges fue un



Johnny Hodges



Charlie Parker



Ornette Coleman

músico para quien su instrumento no tenía secretos. A partir de 1928 es Duke Ellington quien le brindó un marco propicio para poder volcar todo su caudal creativo y de allí en más, concretar una clara y definida escuela. Hodges, poseía la madurez inequívoca de usar las notas justas par armar su discurso. Tenía sobre todo en los pasajes rápidos, una claridad y dominio total, su sonido era atractivo y singularmente personal.

Willie Smith, intérprete de toque agresivo, directo, espontáneo, constituye un verdadero puntal en esa orquesta que marcó un hito en la década del 30 y que fue la de Jimmy Lunceford.

Con la aparición del bebop (hacia mediados de la década del 40), llegan al jazz los fraseos nerviosos y rápidos, la utilización de la quinta disminuida y la eliminación de todo aquello que se considere superfluo, adquiriendo especial relevancia la armonía y el ritmo.

El genio de Charlie Parker fue uno de los encargados en demostrar lo dicho anteriormente. Sus ideas, su expresividad contenida o a veces lanzada a borbotones, su calor no muy usual, quedan como testimonios imborrables para que sus obras perduren por siempre.

Mientras que en todos los instrumentos existían durante el bop un representante máximo y sus discípulos, entre los saxofonistas altos surgió, a



saxo alto

comienzos de la era cool (fines de la década del 40), un hombre de gran categoría: Lee Konitz. Este es el principal cultor de la escuela de Lennie Tristano. Otra figura importante es Art Pepper,

que comenzó del lado de Konitz y halló a mediados de los años 50 un estilo maduro con mayor influencia de Parker y en el que también encontró su lugar el blues.

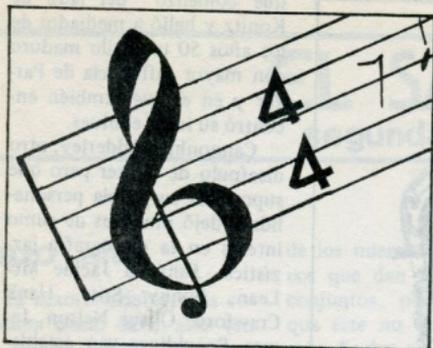
Cannonball Adderley, otro discípulo de Parker pero que supo crear su propia personalidad, dejó muestras de sumo interés en la discografía jazzística. Junto a Jackie McLean, Sonny Stitt, Hank Crawford, Oliver Nelson, James Spaulding, van estableciendo el paso hacia el free jazz, cimentados todos en Parker. De Phil Woods dice Joachim Berendt que "ningún otro saxofonista alto transformó tan consecuentemente el legado de Parker en jazz moderno como él".

En 1959 irrumpe en el ámbito del jazz Ornette Coleman, hombre que con su saxo alto de plástico propiciaría una nueva revolución no sólo para su instrumento, sino para todo el jazz. Eric Dolphy, surgido de los conjuntos de Chico Hamilton y Charlie Mingus, aportó su creación para que el saxo alto continuara marcando rumbos en el jazz de vanguardia.

En la Free Form o New Thing, se destacan también: Giuseppe Logan, Marion Brown, John Tchicai, Anthony Braxton, Roscoe Mitchell, Joseph Jarman. . .

En el próximo número de Guía de Jazz, hablaremos del saxo tenor.

MARCELA MALAGRINO



Argentina

CENTRO CULTURAL GENERAL SAN MARTIN

Sarmiento 1551 - Capital
ENTRADA LIBRE
Coordinación: Carlos Inzillo
DICIEMBRE

FESTIVAL JAZZOLOGIA

Sala A-B a las 21,30
Jueves 26: Fantasía en Negro y Caoba, espectáculo audiovisual de la Caoba Jazz Band.
Viernes 27: Jazz tradicional con la Small Jazz Band (Córdoba)
Sábado 28: Homenaje a Oscar Alemán. Eduardo Ravera y Chachi Zaragoza con su grupo.
Domingo 29: Festival de Jazz Tradicional (actuación de 3 agrupaciones).

ENERO

CICLO JAZZ AL CAER LA TARDE

Todos los jueves a las 19,30
Hot Dogs Dixieland Band

Sala A-B. Todos los martes a las 21.
Ciclo de la Antigua Jazz Band.
Sala A-B a las 21.

Sábado 11: Los Siete del Dixieland de Canals (Córdoba). Agrupación juvenil.

FEBRERO

CICLO JAZZ AL CAER LA TARDE
Todos los jueves a las 19,30
Chop Suey (fusión)

MUSICA NUEVA

Convocamos a todos los jóvenes intérpretes y compositores -grupos o solistas- a participar en este ciclo. Sala, iluminación y sonido a nuestro cargo. Presentar cinta para selección en Sarmiento 341, 6to. piso, Capital, de lunes a viernes de 10 a 20 horas.

ALFOMBRA MAGICA TRIO

Esta agrupación integrada por Enrique Sinesi (guitarra), Matías González (bajo) y Horacio López (batería), formó parte del "Cuarteto de Dino Saluzzi" (disco "Vivencias") durante 1982 y 1983, participando en los más importantes festivales de jazz de Europa: Berlín, Köln y Zürich.

Posteriormente se forma Alfombra Mágica Trío, obteniendo muy buenas críticas de parte de periodistas y músicos (locales y extranjeros).

Han finalizado su trabajo de grabación en los estudios "Moebio", donde se registraron los siguientes temas: "Chacarera del Empedrado", "De mañana", "Acustikito", "Corazón Carnavalero", "Cafayate", "Los Mareados" y "Niña Maleva". O sea que presentan espectáculos que comprenden temas propios dentro de chacareras, carnavalitos, bagualas, milongas, tangos y candombes...

En ellos se usan instrumentos convencionales como guitarra, bajo y batería y otros de origen noroeste como el bombo legüero y la tarka, también la kalimba de origen africano y la cítara, además de percusión y voz.

AMT realizará la presentación de su primer trabajo independiente de grabación (cassette), el sábado 8 de febrero, en el Teatro Espacios, Bulnes 1350, Capital.

Este cassette se llamará "Alfombra Mágica". Oportunamente, nos harán llegar más información al respecto.

JAM-SESSIONS

Todos los domingos, a partir de las 20 se realizan jam-sessions con grupos de estudio de la "Escuela de Música Popular" y músicos invitados, en Gauna, Gauna 1234, Capital.

En la mencionada escuela, la enseñanza está a cargo de Juan Barrueco, Enrique Sinesi, Matías González, y Horacio López.

JUAN CARLOS CIRIGLIANO

El pasado mes de setiembre, en el hall del Teatro General San Martín, se presentó el quinteto de música popular contemporánea de Buenos Aires que dirige el compositor, arreglador y pianista Juan Carlos Cirigliano.

La formación instrumental estaba constituida por bandoneón, piano, guitarra eléctrica, bajo y batería. El estilo que transita el quinteto sigue la trayectoria que marcó Astor Piazzolla, aunque también pueden rastrearse las influencias de Horacio Salgán y las de Bill Evans. ¿Por qué no? Estas pudieron, sobre todo, apreciarse en "Tango para Bill Evans", un sentido homenaje de J.C.C. al cumplirse cinco años del fallecimiento de B.E., y también en "Aires de San Telmo", un candombe con un hermoso solo de piano. A excepción de "Años de soledad" de Piazzolla, tratado para el lucimiento de la guitarra, las composiciones son todas de Cirigliano.

Lamentamos que sean muy pocas las ocasiones de escuchar a este conjunto ya que los grupos de tango evolucionista son pocos y menos aún los que lo hacen con un enfoque que sabe respetar la esencia, incluyendo los aportes de valor y descartando influencias que sólo dan como resultado un collage híbrido.

LAUREANO FERNANDEZ

HOT CLUB ROSARIO

Nos interesa conectarnos con clubes similares en otras ciudades, para intercambio, visitas mutuas y organización de encuentros, conciertos y festivales de jazz.

Dr. Gregorio Tisera López
Presidente

Hot Club Rosario
Ríoja 1850 - 4to. Piso
2000 - Rosario
Tel. (041) 60656

RICARDO PELLICAN

A mediados de diciembre culmina el "Seminario de iniciación en la ejecución de jazz" -para guitarristas- que está dictando Ricardo Pellican en Sarmiento 1551, 6º piso, Cap., Departamento de Educación Permanente de la Municipalidad de Bs.As. En el transcurso de las clases (que comenzaron el primer sábado de octubre) ha invitado a varios guitarristas de jazz de la talla de Walter Malosetti, Daniel Pellegrini, Daniel Galán, Armando Alonso y Francisco Rivero, con el objetivo de que aporten una mayor

hot club de buenos aires

FEBRERO

6/2: disertación "Algo sobre ese sortilegio negro denominado jazz" (2da. parte) a cargo de Boris Farberman. Miniconcierto de piano a cargo del Dr. Ricardo Ilvento.

Actuación de "Dixieland S.A."

20/2: disertación "Algo sobre ese sortilegio negro denominado jazz" (parte final) a cargo de Boris Farberman.

Miniconcierto de piano a cargo de Ezequiel Pallejá.

Jam-session.

MARZO

6/3: disertación a cargo del Dr. Juan Carlos López.

Celebración del aniversario de la Caoba Jazz Band, con un concierto a cargo de la misma.

20/3: disertación "El Jazz en algunos países de Europa", a cargo del presidente del Club, León M. Vigoda.

Miniconcierto de piano a cargo de Rubén Distasio, con acompañamiento de Héctor Basso en contrabajo y Osvaldo López en batería.

Presentación del "Buenos Aires Jazz Group".

ABRIL

3/4: disertación a cargo del Dr. Horacio Bavasso.

Actuación del "Quinteto Hot Club"
Jam-session.

17/4: disertación a cargo de José Román Thiene.

Cuarteto "The Swing Masters".

Actuación de la "Bohemia Jazz Band".

amplitud cultural por medio de una clase o de una charla con sus alumnos. Como resultado de esta idea fue gratificado con el apoyo de estos profesionales y, por otra parte, comenzó con 28 alumnos teniendo a dos meses de clase, 42 y todavía siguen anotándose! Ricardo Pellican vislumbra para el próximo año, una gran cantidad de estudiantes interesados en asistir al próximo seminario.

SWING 39

Héctor López Furst (violín), Walter Malosetti y Ricardo Pellican (guitarras) y Héctor Basso (contrabajo).

Todos los sábados de enero y febrero a las 23.15 en la bodega del Café Tortoni, Av. de Mayo 829, Cap. Viernes 6 de diciembre, en la Sala de "Asociación Bancaria", Sarmiento 341, Cap. a las 21.00.

CHOP SUEY

Quinteto de jazz-fusión integrado por:

Héctor López Furst (violetra)

Ricardo Pellican (guitarra eléctrica)

Guillermo Espinal (piano eléctrico)

Ricardo Salas (bajo eléctrico)

Luis Bainotti (batería)

Tienen una propuesta para la grabación de un cassette; esta grabación se haría en enero próximo y posiblemente saldría a la venta en abril, aproximadamente.

El repertorio sería elegido entre los siguientes temas:

1. Zape (R. Pellican)
 2. Bossa Dos (R. Pellican)
 3. Rock □ (H. López Furst)
 4. Balada para un Bossa (R. Pellican)
 5. Clima (R. Pellican)
 6. Mr. G.B. (R. Pellican)
 7. Chop Suey (R. Pellican)
 8. Gaijin (H. López Furst)
 9. Bossa Nueve (R. Pellican)
 10. Matando el tiempo (R. Pellican)
- y otros. . .

FRANCISCO RIVERO

Nació el 9 de diciembre de 1959, en Nogoyá, Entre Ríos. Además de una sólida formación autodidacta cursó estudios en la Escuela Superior de Guitarra Walter Malosetti, armonía y composición con los pianistas y compositores Manolo Juárez y Juan C. Cirigliano.

Se inició como músico profesional a los 18 años, de-

sempañándose como guitarrista de sesión y actuando en diferentes grupos "underground". Además de su propio grupo, desde el comienzo de su carrera, Francisco Rivero ha participado en sesiones de grabación y presentaciones en vivo como músico invitado junto a artistas como: Alejandro Lerner, Alejandro Santos, Pedro y Pablo, Manolo Juárez, Carlos Franzetti, Lito Epumer, Andrés Bojarsky, Marcelo San Juan, Alfredo Remus, Pocho Lapouble, Leo Sujatovich, Jorge Navarro, Jorge Anders, Paul Bley (U.S.A.), Jorge "Negro" González, Billy Harper Quintet (U.S.A.), Dave Kikoski (U.S.A.), Daniel Freiberg, Ricardo Lew, Bernardo Baraj, Santiago Giacobbe, "Fats" Fernández, Dino Saluzzi, Walter Malosetti, Horacio Larumbe, Pablo Ziegler (Piazolla).

Actualmente posee un cuarteto junto con Machi (bajo), Luis Cerávoló (batería) y Gustavo Moretto (teclados).

MIGUEL CORRAL

CUARTETO DE JAZZ

Ricardo Pellican, Daniel Galán (guitarras), con Ricardo Salas (bajo), y Luis Bainotti (batería), actuarán a fines de diciembre en el "Ateneo Cultural" de Caseros (Pcia. de Bs.As.).

JAZZ CLUB POSADAS

Fundado el 1º de octubre de 1962. Su presidente es, en estos momentos, el señor Adhemar A. Bosco Demarchi. Sarmiento 1420, 1º D, 3300 Posadas, Misiones.

SANTA FE

Jazz Ensemble. Agrupación Escuela. Av. López y Planes 4510 (3000) Santa Fe. Tel. 25556.

LA PLATA

Círculo Policial de la Provincia de Buenos Aires. Ciclo de Conciertos 1985.

"Jazz entre amigos"

Domingo 22 de diciembre a las 20.

Palabras de apertura y comentarios: Rodolfo Sarandría y Talero Pellegrini.

"Gran Jam-session" con: José "Pepe" Robles en trompeta, Jorge Cantarella en trombón, Jorge Curubeto en saxos alto y tenor y clarinete, Oscar Mendy en piano eléctrico, Alejandro Moro en guitarra eléctrica, José "Toto" Pomar en bajo eléctrico y "Min-

go" Martino en batería.

Técnico de audio: Walter Parisi.

Idea y coordinación general: Alejandro Levit.

BALANCE DE UN AÑO

No es tarea fácil hacer el balance de las actividades que hemos realizado durante el año 1985, ya que el espacio que demandaría sería algo más que el que podemos dedicar en esta nota: sin embargo, una ligera reseña nos dirá pronto que ha sido excesivamente generoso. Sin lugar a dudas, el hecho más auspicioso es la labor amplia y tesonera que se ha efectuado y cuyos resultados podrán ser mejor apreciados cuando mayor sea el tiempo que pase. Dentro del ambiente musical propiamente dicho, nos encontramos cada día con un gran número de aficionados que se han abocado al estudio de la música afroamericana dando la tónica de la paulatina elevación de nuestro medio intelectual. Durante este primer año de vida hemos recibido críticas y elogios, prueba evidente de que nuestra prédica no ha sido desoída y que ha sido recibida con beneplácito por parte de los aficionados, que encontraron no sólo un motivo de esparcimiento sino que también sintieron palpar una inquietud. Hoy como nunca, tenemos la sensación de que nuestros pasos se encaminan por un terreno firme, ya que el incondicional apoyo de los aficionados, más el aporte de nuestros colaboradores y músicos y fundamentalmente la confianza que ha sabido depositar la Comisión Directiva del Círculo Policial de la Provincia de Buenos Aires en nuestras actividades, harán posible para un futuro que deseamos sea muy próximo, la materialización de los proyectos que tenemos en preparación. Así retribuirá JAZZ EN-

TRE AMIGOS el apoyo de ustedes, siendo éste el deseo de todos sus integrantes, contando por supuesto con la cuota de esfuerzo necesario de parte del aficionado para llevar adelante esta difícil, pero halagadora empresa. Tenemos la certeza de que el año 1986 nos encontrará nuevamente dispuestos a proseguir la obra iniciada en 1985 por lo que a todos los que han posibilitado que JAZZ ENTRE AMIGOS sea una realidad, lleguen los mejores votos de felicidad. Por nuestra parte, a lo único que aspiramos es a contar cada día con un amigo más.

JAZZ ENTRE AMIGOS

JAZZ EN EL URUGUAY

Ceferino "Chichito" Albuquerque, quien hizo los solos de piano en los discos Odeon para el conjunto de Oscar Alemán, reside ahora aquí. Su nombre aparece mencionado en un LP sello Rambler cubriendo versiones de Alemán efectuadas en París, Copenhague y otras partes, años atrás. Lo realizó la MUTUAL MUSIC CORP. de San Francisco, California.

El pianista uruguayo Pedro Domínguez, concertista que se ha presentado en Europa participando con orquestas sinfónicas, termina de ofrecer un recital en el AUTOMOVIL CLUB, en Montevideo. En su repertorio, hay obras de Bix Beiderbecke, Gershwin, Waller, Confrey, Ellington, Jimmy Johnson, etc. No es un improvisador, pero hubo brillo técnico y artístico en la recreación de esos clásicos.

RUBEN PICON OLAONDO



**GUIA DE
JAZZ
Nº8
aparece en
MAYO**

ARMONIAS DEL JAZZ:

La elaboración de las melodías y de las armonías se hace con sonidos (notas) ubicados a diferentes distancias entre sí. Estas distancias se llaman INTERVALOS.

En el caso de la melodía, las notas se tocan en forma sucesiva o consecutiva (relación horizontal). En la armonía, simultáneamente (relación vertical).

Estableciendo una comparación, la armonía sería para la música lo que la perspectiva es para la pintura.

La serie de notas más fácilmente reconocida es la ESCALA MAYOR, la que sirve para ilustrar estos intervalos.

A cada grado de la escala se le da un número romano y un nombre:

Fig. 1

The diagram shows a musical staff with a treble clef. Eight notes are placed on the staff, representing the degrees of a major scale. Triangles connect the notes to show the intervals between them. The intervals are labeled as follows: T (Tono) between I and II, T (Tono) between II and III, ST (Semitono) between III and IV, T (Tono) between IV and V, T (Tono) between V and VI, T (Tono) between VI and VII, and ST (Semitono) between VII and I. Below the staff, the degrees are labeled with Roman numerals: I, II, III, IV, V, VI, VII, I. Further down, the names of the degrees are listed: tónica, supertónica, mediate, subdominante, dominante, superdominante, sensible. At the bottom, a legend defines the interval abbreviations: T: tono, ST: semitono.

I tónica
II supertónica
III mediate
IV subdominante
V dominante
VI superdominante
VII sensible
I

T: tono ST: semitono

Estas relaciones y esta nomenclatura se mantienen para TODAS las escalas mayores.

Si usamos la tónica como punto de referencia, los intervalos entre ella y los otros grados de la escala son los siguientes:

Fig. 2



M: mayor m: menor P: perfecta o justa

Hasta aquí sólo tenemos intervalos mayores y perfectos o justos.

Si la relación se invierte:

Fig. 3



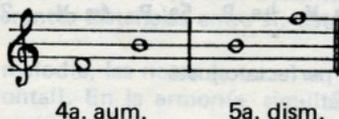
Por lo tanto, la inversión de la 7a. M es la 2a. m; de la 6a. M es la 3a. m; de la 4a. P, la 5a. P; y viceversa; de la 3a. M, la 6a. m; de la 2a. M, la 7a. m.

Con lo que tenemos los siguientes intervalos:

Intervalo	Distancia	
Unísono	---	
2a.m	ST	1/2 T
2a.M	T	1 T
3a.m	T + ST	1 1/2 T
3a.M	2T	2 T
4a.P	2T + ST	2 1/2 T
5a.P	3T + ST	3 1/2 T
6a.m	3 T + 2ST	4 T
6a.M	4T + ST	4 1/2 T
7a.m	4T + 2ST	5 T
7a.M	5T + ST	5 1/2 T
8a.P	5T + 2ST	6 T

... Y nos faltará un intervalo dentro del ámbito de la octava: el tritono (3t) o intervalo de 4a. aumentada o de 5a. disminuida.

Fig. 4



Tiene lugar cuando se combinan el IV y el VII grado de la escala mayor, es decir, las dos sensibles: el VII grado (sensible tonal) y el IV grado (sensible modal o subdominante).

Categorías de los intervallos

Dos grupos:

Primarios: 4a., 5a. y 8a.

Secundarios: 2a., 3a., 6a. y 7a.

Los términos **consonancia** y **disonancia** se emplean para clasificar a los intervallos de sonido, lo cual no implica un juicio de valor.

Consonancias perfectas: 8a., unísono, 5a. y 4a. (siempre que ésta no sea el intervalo más grave de un acorde).

Consonancias imperfectas: 3a. M, 3a. m, 6a. M y 6a. m.

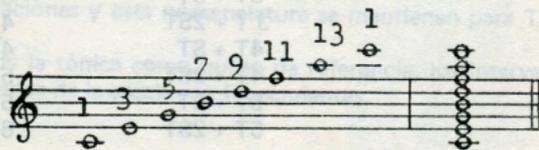
Disonancias "suaves": 7a. m, 2a. M, 5a. dim. o 4a. aum.

Disonancias "duras": 2a. m y 7a. M.

La armonía de la música popular y del jazz se basa en la escala diatónica. El sistema armónico está formado por cada una de las escalas de las doce tonalidades.

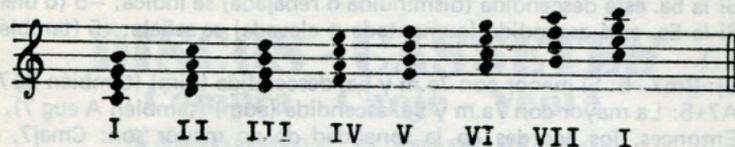
La armonía diatónica tiene dos aspectos: uno, el horizontal (Fig. 1), y el otro, el vertical (Fig. 5).

Fig. 5



Si combinamos estas dos direcciones, usando la fundamental (1a), 3a, 5a., y 7a., tendremos los acordes de 7a. que corresponden a los grados de la escala mayor, Do en este caso:

Fig. 6



Los sonidos componentes de estos acordes tienen la relación interválica siguiente:

I : 3M 5P 7M	V : 3M 5P 7m
II : 3m 5P 7m	VI : 3m 5P 7m
III : 3m 5P 7m	VII : 3m 5dim 7m
IV : 3M 5P 7M	

Así es que tenemos 3 acordes mayores: I y IV con 7a. M, y V con 7a. m.
3 menores con 7m: II, III y VI.
1 menor con 7m y 5a. descendida: VII.

Cifrado

Las notas de la escala se representan con letras mayúsculas.

C: do. D: re. E: mi. F: fa. G: sol. A: la. B: si.

Si esta letra no está seguida de otra aclaración, se presume que el acorde referido es mayor. Ej. C: do mayor.

Si le sigue una m, es menor. Ej.: Cm: do menor.

(Puede también encontrarse cifrado así: Cmin: C-).

La 7a. siempre se presume menor, salvo indicación en contrario.

Por consiguiente: G7: sol mayor con 7a. menor.

Dm7: re menor con 7a. menor.

Si la 7a. es mayor, se indica: maj. 7 (también: Δ7; M7).

Luego: Cmaj7: do mayor con 7a. mayor.

(Esto es porque en inglés el adjetivo antecede al sustantivo. El sistema que

adoptamos es el que se usa en EE.UU. por ser el más universalmente reconocido y porque la mayor parte del material de allí procede. Sin embargo, más adelante señalaremos las diferencias con el cifrado de uso en Brasil).

En el caso de un acorde menor con 7a. mayor, se notaría así: Dm(maj7): re menor con 7a. mayor.

Si la 5a. está descendida (disminuida o rebajada) se indica: -5 (o bien b5).

Si la 5a. está ascendida (aumentada o elevada) se señala: +5 (también #5, aug).

Ej: Bm7-5: Si menor con 7a.m y 5a. descendida (dim) (también B ϕ 7).

A7+5: La mayor con 7a.m y 5a. ascendida (aum) (también A aug 7).

Entonces, los acordes en la tonalidad de do mayor son: Cmaj7, Dm7, Em7, Fmaj7, G7, Am7 y Bm7-5.

Los acordes de cualquier tonalidad mayor conservan la misma relación.

Por ejemplo, en fa mayor:

Fmaj7. Gm7, Am7, Bbmaj7, C7, Dm7 y Em7b5.

Las alteraciones se colocan después del símbolo de la nota correspondiente.

Ej.: C#: do sostenido mayor; Ebm: mi bemol menor.

El cifrado no se agota aquí, seguiremos con el tema en los próximos números a medida que tratemos otros tipos de acordes.

LAUREANO FERNANDEZ

Derechos reservados. Prohibida su reproducción total o parcial sin autorización del autor.

SOM Disquería

DISCOS - CASSETES

**Compra - Canje - Venta
Nacionales e Importados**

Recibimos:

- Blues Roots • Stockhausen, Berio (Wergo) • Sky •
- Biograph (Blues) • Jazz Tradicional •

Marcelo T. de Alvear 825 local 11

librería y
juguetería



florencia

Santander 1576
1406 (Capital)
Parque Chacabucco

RADIO

LRA 1 Radio Nacional (AM: 870 kHz)

Lunes a la 1.30:

"Espontáneo y musical"
(Carlos Ugartamendía)

Martes y Jueves a las 9.30:

"Una mañana para todos"
(O. Cerasuolo)
"Club de Jazz"
(César Parisi)

Sábados a las 9.00:

"Candilejas"
(Daniel Blanco)

Sábados a las 15.00:

"Cincuenta años de Jazz"
(Guillermo Orce Remis/Héctor Basualdo)

Domingos a la 1.30:

"El espíritu del jazz"
(Alfredo Radoszynski)

LRA 5 – Radio Nacional de Rosario

Domingos a las 12.00:

"En el aire... música con luz propia"
(José Actis)

LRA 6 – Radio Nacional de Mendoza

Sábados a las 13.00 (AM-FM):

"Gente de Jazz"
(Oscar Araya)

Domingos a las 20.00 (FME):

"Tiempo de Jazz"
(Oscar Araya)

LRA 7 – Radio Nacional de Córdoba (FM:

91,3 MHz)

Martes y jueves a las 20.30:

"El Jazz en Estéreo"
(Eduardo Lacoste)

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

Martes a las 21.00:

"Unidad del Jazz"
(Pedro Casis/Marcos Giardino/ invitados especiales)

LRA 22 – Radio Nacional de Jujuy

Lunes a las 22.30:

"Jazz y algo más..."
(Carlos Alberto Acosta)

Viernes a las 23.00:

"La Discoteca de Peter"
(Raúl H. Solano/Néstor A. de Diego)

Servicio Nacional de Radiodifusión, por 37 emisoras, entre ellas:

LRA 9 Esquel, Chubut

LRA 16 La Quiaca, Jujuy

LRA 54 Ing. Iacobacci, Río Negro

LRA 59 Gobernador Gregores, Santa Cruz

"Jazz por argentinos"

(Nano Herrera)

LR 11 – Radio Universidad Nacional de La Plata (AM: 1390 kHz)

Miércoles y domingos a las 12.05:

"El Jazz"
(Jorge Curubeto)

Sábados a las 19.35:

"Influencias"
(Sergio A. Pujol/Eduardo D'Argenio)

LS 1 – Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (AM: 710 kHz)

Sábados a las 14.15:

"El Sonido Afroamericano"
(Alfredo Radoszynski)

Domingos a las 14.15:
"Club de Jazz"
(César Parisi)

Domingos a las 19.00:
"Club de Jazz" (en vivo)
(César Parisi)

Domingos a las 22.15 (FM: 91,9 MHz):
"Tiempo de Jazz"
(Alfredo Radoszynski)

LS 11 – Radio Provincia de Buenos Aires
(AM: 1270 kHz)

Sábados a las 12.05:
"Tangentes en Jazz"
(Talero Pellegrini)

LT 3 – Radio Cerealista de Rosario (AM)

Lunes a Viernes a las 12.40:
"El Hombre del Jazz"
(José Actis)

Domingos a las 8.00 (FM3 estereofónica)
"Jazz... estrictamente... Jazz"
(José Actis)

LT 10 – Radio Universidad Nacional del Litoral (AM: 1020 kHz)

Sábados a las 21.00:
"Cita con el Jazz"
(Carlos Alberto Rossi)

LT 29 – Radio Venado Tuerto

Sábados a las 18.00:
"Magnitudes"
(Daniel H. Long)
"Magnitudes del Jazz"
(Federico Chuhurra)

LV 4 – Radio San Rafael (AM: 1170 kHz)

Lunes a las 22.30:
"Jazz para escuchar"
(Héctor Cuestas)

LV 6 – Radio Nihuil (FME)

Jueves a las 22.30:
"Jazz... solamente Jazz"
(Oscar Araya)

LV 27 – Radio San Francisco

Sábados a las 19.00:
"Jazzmanía"
(Abel Deusebio)

LW 1 – Radio Universidad Nacional de Córdoba

Jueves a las 22.00 (FM: 102,3 MHz)
"Proyecciones"
(Kuroki Múria)

Domingos a las 23.30 (AM: 580 kHz)
"Jazz en Universidad"
(Kuroki Múria)

Sábados y domingos a las 22.00:
"Jazz en la noche"

LS 5 – Radio Rivadavia

Lunes a viernes a las 23.00 (AM: 630 kHz):
"Jazz Caliente"
(Alejandro Capuano Tomey)

Sábados a las 12.00
"La vida y el canto"
(Antonio Carrizo)
"Jazz Caliente"
(Alejandro Capuano Tomey)

Sábados a las 12.00 (FM: 103,1 MHz):
"Presentación"
(Nano Herrera)

(continúa en pág. 71)

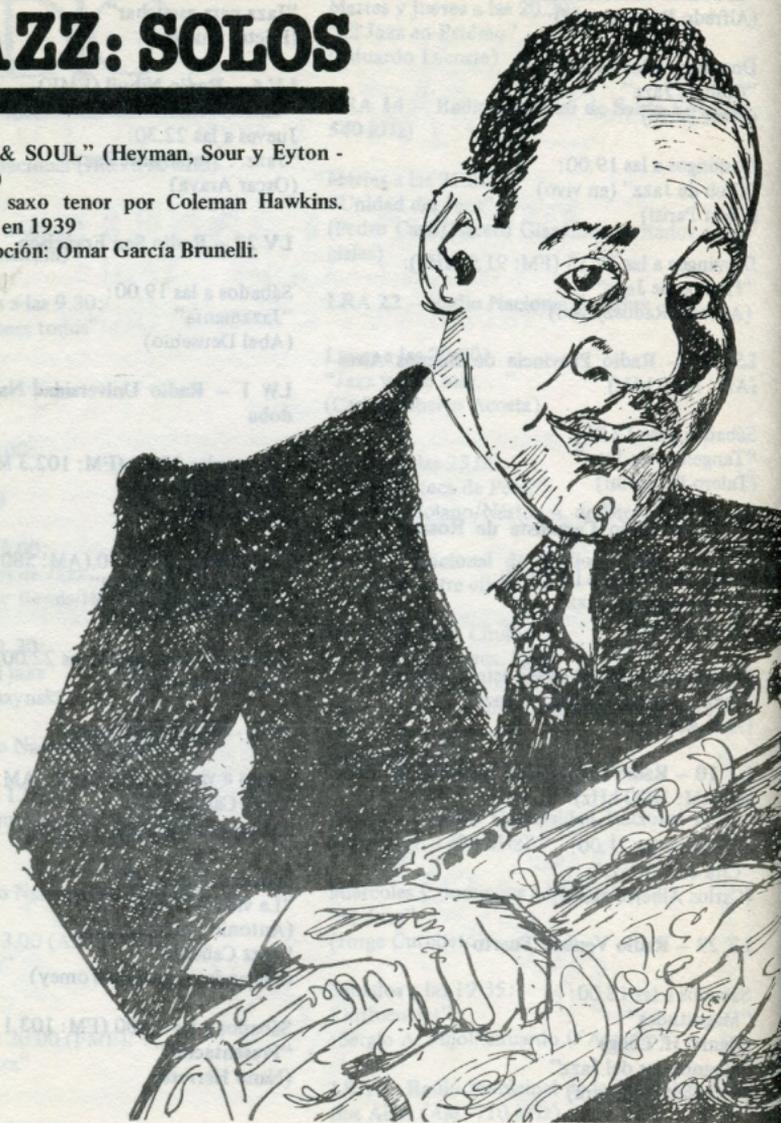
JAZZ: SOLOS

"BODY & SOUL" (Heyman, Sour y Eyton - J. Green)

Solo de saxo tenor por Coleman Hawkins.

Grabado en 1939

Transcripción: Omar García Brunelli.





Ilustró Maska

E solo de Hawkins sobre "Body & Soul" de 1939 es famoso por varios motivos. Pero fundamentalmente proyectó a este gran saxofonista hacia una reconocida fama en su país y ha sido uno de sus mejores desempeños en sesiones de grabación.

Es evidente que en esa sesión de 1939 cuajaron de forma poco común una serie de "yeites" de "Hawk", que con seguridad se venían gestando desde hacía mucho tiempo. Estos "yeites" o clichés son fórmulas melo-rítmicas, maneras de hacer, formas de externación, que tiene todo músico de jazz, todo improvisador. Es una especie de cartera de recursos. Algo absolutamente válido en tanto no se conviertan en un fin en sí mismo, porque sino la creatividad disminuye en el artista, y consecuentemente, por el grado de previsibilidad de las improvisaciones, el interés del auditorio cae bruscamente.

Para Hawkins este solo ha sido fuente de recursos durante mucho tiempo. Numerosas intervenciones solísticas posteriores tienen en algún momento cierto aire de "Body & Soul". El tema es un "Standard" de 32 compases, y la grabación tiene la particularidad de que la orquesta que lideraba él en ese momento (nueve ejecutantes) tiene una participación mínima, reduciéndose casi al acompañamiento de la sección rítmica.

Hawkins hace dos coros completos, luego de una breve introducción del piano, que son los que ahora transcribiremos.

OMAR GARCIA BRUNELLI

NOTAS:

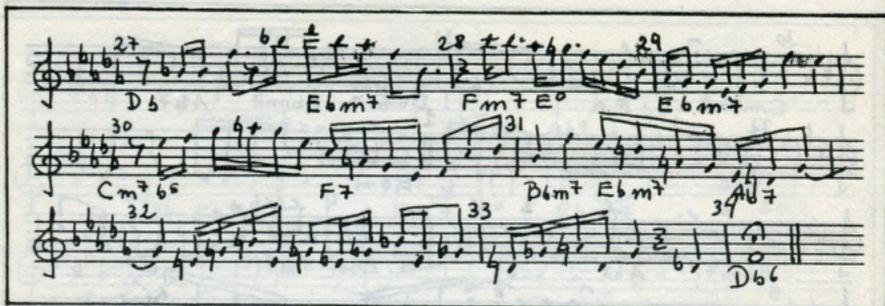
- (1) Las alturas son reales.
- (2) Se contó con la colaboración de Laureano Fernández para el cifrado armónico, señalándose que se transcribe una de las posibles variantes de la armonización del tema y no estrictamente la de la grabación de Hawkins.
- (3) En la actualidad no hay una edición local que tenga la grabación original. Sí se puede escuchar el solo casi textualmente (armonizado a cuatro partes) en la versión de Manhattan Transfer.

Handwritten musical score consisting of 29 numbered measures across ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Chord annotations are placed below the notes, often with arrows indicating fingerings or specific voicings. Some measures include circled numbers (1, 2, 3, 4, 5) above the notes, possibly indicating fingerings or accents. The chords used include Ebm, Ebm7, Ab7, Db, Ebm7, Fm7, E°, Ebm7, Cm7b5, F7, Bbm7, Ebm7, Ab7, Db6, D°, Ebm, Ebm7, Ab7, Db, Ebm7, Fm7, E°, Ebm7, Cm7b5, F7, Bbm7, Ebm7, Db6, Em7, A7, Dmaj7, Em7, Bm7, Gm7, F#m7, Dm7, Em7, A7, D, Dm7, G7, Cm7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb7, Ebm, Bb7, Ebm7, Ab7, Db, Ebm7, Fm7, E°, Ebm7.

Handwritten musical score for guitar, numbered 30 to 26. The score is written on ten staves, each containing a line of music with chords and fingerings indicated. The chords are written in a shorthand notation, and the fingerings are indicated by numbers 1-4. The key signature is B-flat major (two flats).

Chords and fingerings shown in the score:

- 30: Cm7b5, F7, Bbm7, Ebm7, Ab7
- 31: Ebm7, Ebm7
- 32: Db6, Ebm7, Ebm7, Ab7, Db, Ebm7, Fm7, Eo
- 33: Ebm7, Cm7b5, F7
- 34: Bbm7, Ebm7, Ab7, Db6, D0
- 35: Ebm7, Ebm7, Ab7, Db, Ebm7
- 36: Fm7, Eo, Ebm7, Cm7b5, F7
- 37: Bbm7, Ebm7, Db6, Em7, A7
- 38: Dmaj7, Em7, Bm7, Gm7
- 39: F#m7, Bm7, Em7, A7b9, D
- 40: Dm7, G7, CM7
- 41: Dm7, G7, CM, F7, Bb7
- 42: Ebm7, Bb7, Ebm7, Ab7



Año Europeo de la Música

Un regalo de España

Como signo de amistosa vinculación con la República Federal y como contribución al "Año Europeo de la Música", los españoles han hecho donación a la Biblioteca del Duque Augusto, en Wolfenbüttel, de una estatua de bronce, de 80 centímetros de altura, que representa al violoncelista catalán Pablo Casals, obra de los escultores Miró y Castejón, que no han percibido honorarios por ella. La estatua no está dedicada solamente al gran músico, sino a la gran figura simbólica de España.

Premio Siemens de Música a Andrés Segovia

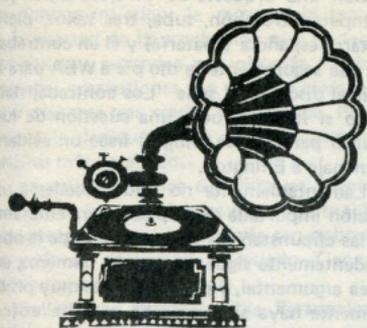
El Premio de Música Ernst von Siemens, distinción musical dotada con el premio en metálico más alto del mundo, con 150.000 marcos, ha sido otorgado este año al guitarrista español Andrés Segovia. Segovia, nacido en 1893 en Linares, comenzó a tocar la guitarra a los diez años de edad, como autodidacta y llevó este instrumento —que se había convertido casi exclusivamente en instrumento folklórico— a las salas de conciertos, vivifi-

cando de nuevo la rica y variadísima tradición guitarrística española del siglo XVIII y principios del XIX.

Homenaje a Pierre Boulez

En marzo cumplió Pierre Boulez 60 años, motivo más que suficiente para la Südwestfunk de Baden-Baden —la emisora del lugar en el que el compositor reside desde hace varias décadas—, para celebrar cuatro días de festejos, con cuatro conciertos y una exposición de fotografías, cartas, cintas video (también de escenificaciones de los festivales de Bayreuth) y partituras. En conjunto, pues, la más amplia exposición retrospectiva sobre Boulez que se haya ofrecido hasta ahora en Alemania. Boulez no ha sido nunca un autor de pluma caudalosa, y además, desde finales de los años sesenta, comenzó a ganar merecida fama como director de orquesta —en modo alguno sólo de música novísima—. Por ello apenas si pudo hallar tiempo para componer y el catálogo de sus obras no es muy voluminoso. Los cuatro días del "Homenaje a Pierre Boulez" de Baden-Baden han bastado para ofrecer una ojeada representativa de todas las etapas de su labor creadora.

Extraído de Kultur Chronik. Noticias e informaciones de la República Federal de Alemania (4/1985).



DISCOS

NOVEDADES

Una profusa edición de discos de jazz, nos sorprende en este fin de año que a la postre, haciendo un "racconto", ha resultado bastante fructífero para el catálogo nacional en ese tipo de música.

La cantidad de placas aparecidas en los últimos dos meses (alrededor de 25), desborda la capacidad de la publicación. No podremos, por lo tanto, comentar todos los discos, pero nos ocuparemos de algunos de los más importantes y vamos a proporcionar la lista de los restantes.

Merece destacarse la cantidad de números dedicados al jazz por la empresa Interdisc (11), bastante inusual para las costumbres de nuestro mercado. Lamentamos, como siempre, la mala presentación de estas ediciones. Otra mención le cabe a la empresa WEA (8 discos), con la misma reserva en cuanto a la calidad de información de tapa.

WES MONTGOMERY Serie Ciclos '85 —
Repertorio Verve — Editado por Polygram,
LP Nº 22.204.

BULNES

librería y juguetería



Bulnes 493 - Capital



Profesor Ricardo Pellican
Victorica 417 Palomar
Tel. 751-4905 de 14 a 21hs

Comenzaremos por la calidad de la edición: pésima. Sin comentarios de tapa, ni personal, ni nada. Perdón: tiene, sí, los nombres de los temas, 5 del lado A y 6 del lado B. Además de la infaltable y burlona leyenda "Disco es cultura". Nuevas felicitaciones a Polygram por esta serie "Ciclos '85"

Desde su primer álbum Montgomery fue aclamado por la crítica como el más grande guitarrista desde Charlie Christian. Como él, murió joven, a los 43 años. Sus mejores grabaciones fueron realizadas con conjuntos pequeños, para Riverside y Milestone.

Dueño de un estilo inconfundible, con la particularidad de que no usaba la púa, sino que prefería el sonido obtenido con su pulgar, sus solos en octavas resultaban, y siguen siéndolo, demoledores. El ámbito de los "blues" era el que más cómodo le venía y en él se exhibía a sus anchas, sin producir los lugares comunes que es frecuente escuchar.

Su contrato con Verve lo lleva a grabar con lujosos acompañamientos plagados de cuerdas. No alcanza los niveles de calidad anteriores en esas grabaciones, pero sigue siendo Montgomery. Precisamente, esta es una recopilación del repertorio Verve. Pese a estas objeciones, es un disco muy agradable, haciendo abstracción de algunos acompañamientos no jazzísticos. Tiene una curiosidad: un tema grabado en vivo con conjunto chico: "Impressions" de John Coltrane.

Resta agregar que la selección casi no incluye temas que hayan sido editados acá en ediciones anteriores.

O.G.B.

CHARLIE MINGUS — Serie JAZZ — LOS CONTRABAJISTAS. WEA 82023

En la década del '60 Mingus hizo algunas experiencias con agrupaciones grandes. Este disco es una de ellas. La grabación original data de 1963, para el sello Impulse. El título de la obra es "The Black Saint & The Sinner Lady" y es una suite con elementos temáticos recurrentes, lo que le da un carácter cíclico y una gran unidad y consistencia formal.

Con una orquesta de 11 ejecutantes (dos trompetas, trombón, tuba, tres saxos, piano, guitarra española y batería) y él en contrabajo (lo que seguramente le dio pie a WEA para incluir el disco en la serie "Los contrabajistas", como si la cosa fuera una cuestión de lucimiento personal de Mingus) hace un evidente homenaje a Ellington.

Lamentablemente no pude acceder a una edición importada de la placa, para enterarme de las circunstancias de la creación de la obra. Evidentemente sigue, en sus seis números, una línea argumental, y por los títulos muy probablemente haya sido pensada para ballet (con esta información debe haber contado el Sr. Chacho Ruiz, que escribe dos pavadas en la contratapa).

En el primer número de la suite ("Bailarín solitario") la orquesta tiene una riqueza sonora fabulosa, una gran variedad de texturas y el clima irreplicable que sólo puede producir Mingus. Explosiones sonoras, repentinos cambios de tempo, "riffs" apabullantes, y esto sumado a los excelentes solos de Charlie Mariano, mantienen atrapado y en vilo al oyente.

La suite continúa con "Dúo de bailarines solitarios", una balada al estilo de Ellington, con una introducción del piano que podría haberla tocado Duke. Luego hay un sector central donde Mingus aplica un recurso habitual en su obra: el uso de una cuarta aumentada como intervalo melódico, en el grave, a modo de base armónica o pedal (la cuarta aumentada produce, como se sabe, una gran ambigüedad tonal). Sobre ella se produce una improvisación colectiva de todos los ejecutantes, con una gran libertad al no estar sujetos a una armonía específica. Este tipo de experiencias de Mingus son un anticipo de las búsquedas que más adelante iniciaría la "new thing". El número concluye retomando la balada inicial.

En el número siguiente Mingus ejecuta los solos de piano del comienzo. Se intercala entre ellos un vivaz tema en 6/8 que reaparecerá en los siguientes números. Luego un aire ibérico con la guitarra española, improvisaciones de los solistas sobre el modo frigio, etc.

En los números siguientes la riqueza de la

escritura, muy interesante en lo armónico y lo contrapuntístico, la recurrencia temática y la libertad de improvisación que evidencian los solistas, redondea una obra de muchas y logradas pretensiones. En realidad merece mucho más que una reseña discográfica. Posiblemente le dedique en un próximo número un análisis más detallado.

La calidad técnica del disco es aceptable. Lo que es inconcebible es que una obra de esta envergadura sea presentada tan pobrememente y sin un comentario adecuado. Tiene, por lo menos, ficha de personal.

Es un disco imprescindible. Personalmente creo que es el mejor LP de jazz que se ha editado este año en el país.

O.G.B.

VITALE - BARAJ - GONZALEZ
Producido por Ciclo 3
C3-024

En la década del '60 se dio en nuestro país lo que se llamó "el boom del folklore". Se trataba de un grupo de artistas profesionales, casi todos provenientes del norte, que creaban tomando algunos elementos del auténtico folklore. Ese elemento creativo y diferenciador podía verse tanto en los aspectos formales, rítmicos, melódicos, armónicos como en la interpretación o la instrumentación (conjunto de tres guitarras y un bombo, típico de los cuartetos salteños, inexistente en nuestra campaña). Este movimiento fue decayendo luego seguramente por razones que poco tie-

nen que ver con lo estrictamente musical haciendo lugar a expresiones originadas en el exterior.

En los últimos años, afortunadamente, ha renacido aquel interés por la música de raíz folklórica y hay varios músicos que han orientado sus búsquedas en ese sentido. Tal es el caso de Manolo Juárez, Chango Farías Gómez, Eduardo Lagos, Dino Saluzzi. Estos artistas, que no son los únicos aunque sí los más destacados, han profundizado aún más en los terrenos armónico y formal, así como en el instrumental (o sonoro, podríamos decir). Es en esta línea precisamente y en el mismo destacadísimo nivel que tenemos que ubicar al trío Vitale-Baraj-González quienes acaban de ofrecernos su primer Larga Duración.

Lito Vitale, Bernardo Baraj y Lucho González provienen de vertientes musicales diferentes: Lito del rock, Baraj del jazz y González (peruano de nacimiento) ligado desde siempre a la música de raíz tradicional. Y es justamente la fusión de esos elementos lo que enriquece el trabajo del trío. No hacen folklore, aunque tampoco lo pretenden. Al folklore ". . . lo tocamos con libertad, con honestidad y con un volumen, una onda, una duración que al público le es más cercana a lo que escucha habitualmente porque no tienen otra para curtir" (Lucho González, "El Porteño", N° 45, set/85).

Abordan la temática folklórica sólo como referente. Es quizá el aspecto rítmico lo que más se destaca y lo que permite reconocer algunas especies musicales ("Cueca del Reloj",



INSTRUMENTOS MUSICALES
MUSICA IMPRESA
ACCESORIOS

AVDA. SAENZ 1421
TEL. 91-6923

"Zamba del puente" o el gato "Diablo Vital"). Salvo en "Zamba del Puente" o "Río de Rosas" donde el fraseo del saxo tenor recuerda al Gato Barbieri, las improvisaciones difícilmente puedan asimilarse a las de jazz. Estas, que no faltan en ninguno de los temas y que están a cargo de los tres músicos alternativa o simultáneamente, se realizan sobre la idea melódico-rítmica propuesta. El uso de acordes de séptima o con 6ta. agregada aporta una gran riqueza armónica a la improvisación melódica.

Los temas de este primer disco pertenecen a Lucho González ("Zamba del Puente", "Entretanto", "Río de Rosas" y "Diablo Vital"), Lito Vitale (milonga "El 71" y "Dos Visiones") y Sergio Villar ("Cueca del Reloj"). Nos ofrecen además una interesante recreación del tradicional "Merceditas" de Sixto Ríos. Los arreglos, muy ricos y equilibrados, fueron realizados por el trío.

Vitale es un tecladista fluido y expresivo. En el piano Yamaha, sobre todo, logra una prolijidad digna de mención. Con igual acierto introduce el bajo que maneja con una pedalera Moog Taurus. Bernardo Baraj aborda con la misma comodidad la flauta, el clarinete o los saxos tenor y soprano dándole a cada instrumento la sonoridad adecuada a las necesidades de la música. También resultan seguras y eficaces las guitarras española y Ovation a cargo de Lucho González. Si bien los tres músicos muestran un dominio técnico importante de sus instrumentos, en ningún caso el virtuosismo hace perder de vista la pieza total.

El disco se presenta en un sobre sencillo y de buen gusto (excelente la foto de tapa) que contiene toda la información necesaria (cosa poco común en las placas de edición local). El prensado también sobresale por sobre la producción nacional.

Por la calidad musical, por el buen nivel técnico, por la búsqueda en el terreno de la música popular argentina, pensamos que este primer disco del trío Vitale-Baraj-González no debe faltar en la discoteca de todo melómano inquieto (siempre que su bolsillo se lo permita, claro. . .).

R.S.

THELONIOUS MONK "Plays the music of Duke Ellington" Fantasy CB 10073. Publicado por Interdisc. Monk, piano; Oscar Pettiford, bajo; Kenny Clarke, batería; grabado en 1955.

Un estilo personalísimo, inconfundible. Austero, de una sonoridad dura y estridente, casi agresiva, Monk es uno de los músicos más interesantes del "be bop", movimiento del cual fue uno de sus creadores en el famoso "Minton's". Su importancia no radica tanto en su proyección como instrumentista (como tal no descollaba) sino en su concepción estética. Sus innovaciones armónicas y la calidad de sus composiciones (muchas de las cuales se convirtieron en clásicos) lo colocan entre las figuras del jazz más prominentes y seminales.

En este disco ejecuta ocho "standards" de Ellington. En conjunto es una obra hermosa. Un trabajo altamente recomendable. Los conocidísimos temas de Duke resultan transfigurados al peculiar estilo de Monk y su audición es en verdad refrescante. Es impecable el trabajo de Pettiford y Clarke.

La contratapa está en inglés y la calidad técnica del disco es mala.

O.G.B.

THE MANHATTAN TRANSFER "VOCALISE" WEA 83951. Presentando letras escritas por Jon Hendricks.

Una pertinente aclaración en el sobre interior del disco dice que "todos los temas (del LP) han sido grabados anteriormente y en versiones instrumentales (. . .) que se han considerado definitivas en la historia del jazz. Hendricks escribió las letras sobre las notas tocadas por solistas famosos para ser interpretadas vocalmente. Es por eso que los temas fueron rebautizados, en lugar de "Noche de Túnez" (título original) es "Otra noche en Túnez" y así con el resto de las bandas. A su vez, este es un homenaje de M.T. a Hendricks y su labor sin pausas, por más de 30 años como autor y cantante".

M.T. ya es bastante conocido en nuestro

medio a través de varias ediciones (ver Guía de Jazz Nros. 5 y 6). Pero ésta es bastante especial. Está dedicada totalmente a clásicos del jazz.

John Hendricks se radicó en Nueva York en 1952 y a partir de entonces fue muy activo como escritor de canciones, primero con poco éxito. En 1957 se reúne con Dave Lambert y Annie Ross y produce una grabación donde, mediante "playbacks", cantan cada uno varias partes para dar el efecto de una banda completa, en versiones de viejas grabaciones de Basie, para las cuales Hendricks escribió los textos, no sólo para los ensambles sino también para cada nota de los solos, tomados directamente de los discos. El álbum ("Sing a Song of Basie") editado a principios del '58 tuvo tanto éxito que ese mismo año el trío se reúne con la banda de Basie para un nuevo álbum: "Sing Along With Basie". Esta nueva técnica nunca había sido usada por un grupo vocal, y agregó una nueva dimensión al jazz vocal. Hacia los '60, Hendricks era virtualmente el poeta del jazz moderno.

O sea que este disco consta de clásicos del jazz, excelentemente arreglados, con los solos instrumentales originales vertidos vocalmente, con textos de Hendricks (solos de Davis, Curtis Fuller, Mc Coy Tyner, Clifford Brown, etc. . .). Además cuenta con el aporte de la orquesta de Count Basie, e invitados tales como Ron Carter, Mc Coy Tyner y "Dizzy" Gillespie.

Los arreglos son muy buenos, las voces son mejores, el disco es una maravilla. La presentación es una joyita en cuanto a diseño y datos. El sobre interior trae todas las letras (en inglés). Pese a esto, se nota (es una fatalidad) la falta de traductores idóneos. Han traducido el título "AIREGIN II" como "Aire acondicionado II", cuando en realidad "AIREGIN" es el "vesre" de "NIGERIA" (o un anagrama de la palabra Nigeria, que es más fino).

O.G.B.

MILES DAVIS – Odeón 9608 Grabaciones de 1952, 1953 y 1954. Varias agrupaciones pe-



LIBRERIA
DISQUERIA

PARANA

COMPRA - VENTA - CANJE



PARANA 184
1017 Buenos Aires
TEL. 35 - 0166

CLASES DE BATERIA

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

Daniel Malagrino: 923-0606

CENTRO MUSICAL

VENDOMA
INSTRUMENTOS
MUSICALES

En Belgrano:
Ciudad de la Paz 2013 Sarmiento 1468
783-1468 40-8481

LO MEJOR EN JAZZ ...

platillos

Zildjian

cuerdas

D'Addario®

baterías y accesorios

Pearl
MUSICAL INSTRUMENT CO.

saxos altos
trompetas y flautas

Blessing

palillos y escobillas
" BLASTICK " de

REGAL TIP
PRODUCTS

EN SU CASA DE
MUSICA AMIGA o en:

netto S.a.

Venezuela 1433 / Buenos Aires
Teléfono: 38-3998

queñas.

MILES DAVIS "Blue Moods" Fantasy CB 10069. Publicado por Interdisc. Davis, trompeta; Britt Woodman, trombón; Teddy Charles, vibrafón; Elvin Jones, batería; Charles Mingus, bajo.

Dos buenas placas de Davis que lo muestran en etapas diferentes de su carrera. La edición Odeón había aparecido previamente en nuestro medio, en un LP doble de excelente presentación (Odeón 8425/6) que incluía todos los temas de la actual. Por un lado viene bien que se amplíe el catálogo, pero es lamentable que no se edite más material nuevo. Además estas reediciones cambiadas siempre tienen una trampa implícita y hay que cuidarse de las compras impulsivas. También da pena ver las anteriores ediciones y comprobar su excelencia (cuando la tienen). Este año no se ha dado ningún caso inverso: una reedición que haya mejorado a la anterior.

Los temas del disco Odeón pertenecen a dos LP que grabó Davis para Blue Note y que según algunos críticos están entre lo mejor de su producción. Los comienzos de la década del '50 no fueron buenos para Davis. El bop estaba pasando y comenzaba la moda de los cantantes. No obstante las grabaciones demuestran que vivía un compromiso emocional muy intenso con su música. El ascetismo de su estilo, donde todo lo irrelevante es drásticamente suprimido, no debe confundirse con una limitación encubierta. Es una posición estética.

Tres grupos lo acompañan en las grabaciones, con grandes músicos como J.J. Johnson, Percy Heath, Art Blakey, Oscar Pettiford y Horace Silver. Hermosas baladas como "Enigma", temas clásicos del bop como "Tempus Fugit", hacen de este disco una pieza indispensable para el aficionado.

La placa que presenta Interdisc fue grabada entre 1955 y la formación de su famoso quinteto de la década del '60. Las notas de Ralph Gleason de la edición importada son de 1962. Es un disco difícil de ubicar, con una formación rara: vibrafón en vez de piano (el piano

no se extraña para nada). Es evidentemente un trabajo de transición, no tiene una personalidad muy definida. No obstante Davis y los músicos que lo acompañan logran un clima relajado y melancólico. Algo intrigante por momentos. El sonido de Miles y sus solos son tan buenos como siempre. No es un disco imprescindible, pero se puede recomendar calurosamente.

O.G.B.

BILL EVANS — Explorations CB 10070
(grab. Feb. 1961). Interdisc.

Extraordinario disco! Lo recomendamos especialmente por representar una etapa importante de uno de los grandes pianistas de la historia del jazz. Este es el 3er. disco que BE graba como líder, tiene entonces 31 años. El 1ro. fue New Jazz Conceptions de 1956, recientemente editado aquí (ver G.J. N° 4), y el 2do., Portrait in Jazz de 1959, con el mismo personal que el que ahora se edita: BE, Scott LaFaro y Paul Motian. No sabemos qué criterio habrá guiado a la empresa local a saltar el 2do. LP, ya que éste es tan bueno o mejor que el 3ro. Esperemos que sólo sea una alteración en el orden de lanzamiento al mercado. En esta edición y en la anterior de BE aparecen las fechas de grabación. ¡Por fin!

El disco comprende 8 temas (hacemos constar que la reedición que Fantasy hizo en 1976, LP doble grab. años 1959/1961, incluyó un tema más, no editado previamente: The Boy Next Door—El chico de al lado).

Incluye Nardis, la hermosa composición de Miles Davis; Israel, el ya clásico blues en modo menor de John Carisi (préstese atención a la polimetría sugerida); I Wish I Knew (equivocadamente traducido como "Quisiera saber" en vez de "Ojalá lo supiera"); Sweet and Lovely con diálogos de piano y contrabajo y comentarios alternativos de la batería en una integración muy interesante; How Deep Is The Ocean en tiempo medio; la balada Haunted Heart (Corazón obsesionado, no "Corazón cazado" como figura; confundieron "haunted" por "hunded"); Beautiful Love es



INSTRUMENTOS MUSALES

GASCON 1326

Tel. 86 - 7716

Byset

*Enlace, 15 Años
Bar y Bat Mitzva*

*Modelos Exclusivos (R)
Artesanía Gráfica*

AGUIRRE 368

(1414) Capital

☎ 854 - 0378

Mar - Ga

distribuidora

VENTA ARTICULOS
DE LIMPIEZA
SOLVENTES
AGUARRAS
ALCOHOLES
LIMPIAPISOS

Malabia 767
Capital
T.E. 854-2602

un estándar movido y excitante; Elsa un vals de Earl Zindars, un autor frecuentado por BE.

Sería recomendable que las grabadoras consultaran a personas idóneas para la traducción de los textos. Valga como ejemplo No Cover, No Minimum que fue traducido como "no cubre ni lo más mínimo" cuando en realidad esto significa: "No se cobra cubierto ni consumición mínima". Creo que hay alguna diferencia!

A diferencia de Portrait in Jazz los solos de LaFaro frecuentan el registro grave, esto es debido a que su contrabajo estaba en arreglo y el que usó en la grabación no tenía un buen sonido en el registro agudo.

Las características de este trío pueden reflejarse en las propias palabras de BE: "Lo más maravilloso es que Scott, Paul y yo de alguna manera nos pusimos de acuerdo sin hablar sobre el tipo de libertad y responsabilidad que deseábamos extraer con relación a la música para obtener el desarrollo que buscábamos sin poner restricciones represivas sobre nosotros".

Y las de su productor Orrin Keepnews: "Lo que Bill estuvo probando con Scott desde el comienzo era una proyección pareja de los dos, en lugar de una voz predominante y un instrumento acompañante. Lo que posteriormente hizo con Chuck Israels o Eddie Gómez no fueron reemplazos de lo que no pudo hacer con LaFaro —el enfoque fue otro.

L.F.

THE NAT KING COLE TRIO (Hay humo en tus ojos) Capitol EMI 9616

Es un disco recomendable por haber sido NKC un pianista que ejerció influencia sobre personalidades tales como Oscar Peterson, Ray Charles y Bill Evans.

Nuevamente faltan las fechas de grabación! Podemos decir que se incluyen grabaciones desde 1943 a 1948 con el trío en sus diferentes formaciones: NC/Oscar Moore/Johnny Miller; NC/Irving Ashby/JM; NC/IA/Joe Comfort. Pero hay dos con otras formaciones: The Frim Fram Sauce es trío más orquesta; y She's



LO MEJOR EN JAZZ
Y CLASICO
EN DISCOS Y CASSETTES

calleo 395 corrientes 1794 46-0675
buenos aires

Funny That Way es NC cantando con la orquesta arreglada por Dave Cavanaugh que integran músicos de Basie, de fecha posterior como puede notarse en el timbre vocal de NKC (del LP "Welcome To The Club", Capitol W1120).

Incluye un comentario informativo no muy completo y que presumimos es una versión "simplificada" del original, pero de cualquier manera, valioso a pesar del uso de "influenciado" por influido.

L.F.

B.B. KING "Seis cuerdas de plata" WEA 83956

Se trata de un lanzamiento inusual, ya que ha aparecido en el corriente año en los Estados Unidos. Además de eso es el álbum Nº 50 grabado por King.

Aprovechemos para hacer una revisión: el año pasado se editó un LP de King grabado en 1983, con motivo de su cumpleaños, y ese era el álbum Nº 41. Se titula "Blues 'n' jazz" y es en verdad sobresaliente. Mucho mejor que el que ahora comentamos. Todavía puede conseguirse; es un disco Microfón SUP Nº 80260.

Desde que apareció su primer éxito, en 1951, B.B. ha estado siempre en la palestra, soportando todos los cambios de moda. No obstante en algo lo han influido las nuevas corrientes. Este álbum tiene muchos elementos de la música comercial. Pero sigue cantando los blues como siempre, prueba de ello son temas como "Mi guitarra canta los blues". El resto de los temas está bastante empapado de los clichés de la música comercial e instrumentalmente es un producto de estudio. Pero él los canta muy bien; es música negra.

La presentación es buena. No incluye personal, pero en este caso no interesa. La calidad técnica del disco es pobre.

O.G.B.

JIMMY RUSHING Serie Jazz — Los cantantes WEA 82039

Esta recopilación efectuada en 1963 es como para empacharse de "blues". Rushing es uno de los grandes cantantes negros de jazz que se ha dedicado intensamente a esa especie de la música negra norteamericana (otra buena edición es "Blues by Basie" con el aporte vocal de Jimmy Rushing — CBS 80069).

Chacho Ruiz escribe sus habituales diez renglones y nos deja con las ganas de saber quién acompaña en cada banda del disco a

ADHESION

j.m.

ADHESION

e.m.

ADHESION

j.w.

Rushing. Dice que Oliver Nelson y su orquesta (se lo reconoce en "Blues indecisos") y también Buddy Tate y Dickie Wells. Además de acompañamientos orquestales cuenta con el aporte de grupos pequeños (por ejemplo en "Blues de Sonny Boy")

En definitiva, a quien le gusten mucho los "blues" no puede dejar de escucharlo. Todos los temas son "blues", lentos, rápidos, en mayor o menor, y todos desbordantes de la plenitud del canto negro.

O.G.B.

COUNT BASIE Serie Ciclos '85 Polygram 22209 Repertorio Verve

Imposible saber quiénes son los solistas, los arregladores, las fechas de grabación, etc., porque es una edición de Polygram Ciclos '85. La música es soberbia; la orquesta de Basie en sus mejores momentos. Por lo tanto es recomendable.

Sea una recopilación o no el disco es bastante parejo. Hay buenos solos. En "La segunda vuelta" los arreglos parecen ser de Neal Hefti. En "Nasty Magnus" podría ser Quincy Jones.

Basie demostró a lo largo de su prolongada trayectoria su indiscutida competencia como "bandleader" y su habilidad como pianista (con un estilo personal, económico y con mucho swing, como por ejemplo en "Li'l Ol' Groovemaker"). Además todos los temas son jazzísticos, un repertorio muy bueno.

O.G.B.

RAGS PARA PIANO DE SCOTT JOPLIN — VOL. II. WEA 81020. Joshua Rifkin, piano.

El primer volumen de rags de Joplin (WEA 81002) fue comentado en el N° 3 de Guía de Jazz. Esta segunda entrega comparte las virtudes de la primera.

Además de rags, contiene un "two step", un vals y una "serenata mejicana" que es más bien una habanera, por el ritmo de acompañamiento. (no un tango como dice el comentario

de tapa). Pese a los cambios de ritmo, todos los temas tienen melodías propias de "ragtime".

Es música deliciosa, lo recomendamos así como lo hicimos con el primer volumen. Es una edición cuidada, con buenos comentarios de tapa. Además, la ejecución de Rifkin es impecable.

O.G.B.

BOBBY DARIN — Estilos Atlantic WEA 81012

Es lamentable que de los 12 temas que componen el disco, sólo se informe en 3 quién es el director, arreglador o acompañante.

Como siempre las fechas no existen. Darin es un cantante blanco con ciertas influencias de Sinatra en el fraseo, y con un timbre que recuerda a Jack Jones o a Mel Tormé.

"Mississippi Mud" e "Indiana" podrían considerarse una curiosidad porque incluyen al letrista Johnny Mercer cantando junto a Darin con el respaldo de la orquesta de Billy May. "Mack The Knife", "Just Friends", "The More I See You", "I'll Remember April", "It Had To Be You", y "Spring Is Here" tienen homogeneidad en su tratamiento, con orquestaciones que podrían ser de Don Costa, Gordon Jenkins, Nelson Riddle... ¿Chi lo sa?

"Tonight/María" está interpretado por un trío (piano, c. bajo y batería). No comprendemos esta inclusión. ¿Sería BD pianista?

Los tres temas restantes nos parecen totalmente prescindibles a pesar de que dos de ellos muestren a BD en su faceta de compositor. Es como querer recordar a Nat Cole con "Cachita", a Osvaldo Manzi con la "Tía Leonor y sus sobrinos", o a Waldo de los Ríos con sus versiones de Mozart.

L.F.

CHET BAKER

The lyrical trumpet of Chet Baker
Riverside CB 10071
Interdisc

Esta reedición conserva la portada y el comentario de contratapa del original (en inglés) pero si bien menciona los músicos que intervinieron y el lugar de grabación, omite la fecha que Riverside acostumbra a incluir y que gracias al amigo Rodrigo Magro podemos dar: marzo de 1959.

Es un disco recomendable, de agradable audición, con predominio de los tiempos lentos, tratados con muy buen gusto, es que contando con Bill Evans al piano no podría ser de otro modo.

Seis de los temas están a cargo de un sexteto que incluye a Herbie Mann (responsable además de varios arreglos) y Pepper Adams junto a Baker en los vientos, B. Evans, P. Chambers y Connie Kay o Philly Joe Jones en la sección rítmica.

Tres temas con cuarteto, y en dos de ellos el sustento armónico corresponde a Kenny Burrell.

Puede percibirse la influencia que tuvo Miles Davis sobre Baker, compárese con la versión de 1954 de "It Never Entered My Mind" por Davis junto a Horace Silver, Percy Heath y Art Blakey.

Es importante esta aparición porque la discografía local de Baker es muy exigua.

L.F.

DIZZY GILLESPIE

New Faces

GRP Digital Master Interdisc SLIN 3670

Una grabación de Gillespie del 85 editada en la Argentina muy poco tiempo después que en los EE.UU? Cuesta creerlo, pero es verdad.

El disco nos presenta a DG con músicos de la nueva generación, dos de ellos ganadores de la 33a. encuesta internacional anual de críticos en la categoría TDWR (talento acreedor de mayor reconocimiento): Bradford Marsalis en las categorías saxo soprano y tenor; y Kenny Kirkland en piano. Los otros son: Lonnie Plaxico en contrabajo y Robert Ameen en batería.

La calidad de la grabación es muy buena. El conjunto suena con mucha cohesión, hay

j.c.pirro 
relojería

COMPOSTURAS
EN GENERAL
ESPECIALIDAD
EN RELOJES
"CUCU"

Malabia 587
Capital

Artis

- Composición en frío
- Diagramación - Armado
- Creación de logotipos
- Folletos - Afiches
- Revistas - Catálogos
- Diseño gráfico en general

PRECIOS ACCESIBLES

Yerbal 2291, 3o 62
1406 - Capital
Tel: 631-8540

un gran nivel de profesionalismo, pero no siempre la suma de estrellas da como resultado una constelación.

Uno esperaría de estos músicos una mayor sutileza y una mejor compenetración. Casi todas las composiciones son de DG.

Entre los mejores logros del LP están: **Birk's Works**, un ya clásico blues de DG, con solos muy bien contruidos por todos los solistas; es la única pieza con un solo de contrabajo aunque tan breve que no permite una cabal apreciación de Plaxico; **Ballad**, hermosa composición con una lírica exposición de DG, un destacable solo de saxo tenor y un delicado solo de piano; **Every Morning**, en su inicio hace perder toda esperanza, pero al tomar DG su solo hay un cambio en la marcación rítmica y por lo tanto de motivación para el solista, con lo que KK consigue el que creo su mejor solo en el disco; y **Lorraine** con una buena interpretación de BM en soprano. **Tenor Song** está hecho en ritmo brasileño, con solos aceptables pero breves.

Tin Tin Deo y Fiesta Mojo son las versiones más flojas.

L.F.

LESTER YOUNG "Lo hace fácil" EMI-ODEON 9613

Una muy buena edición. Ficha técnica completa, comentarios muy interesantes (no es para menos, si son de Leonard Feather) y buena música.

Aclaremos que hay una edición anterior del mismo sello (Odeón 8418/9) de un álbum doble, titulada "The Aladdin Sessions" que contiene la totalidad de las grabaciones para la empresa Aladdin efectuadas por Young con diversas formaciones instrumentales pequeñas, y por lo tanto incluye las que tiene este disco.

No tiene mucho sentido contar la historia de "Prez", más si la tapa contiene abundante información. Destacamos que el disco es imprescindible para una discoteca de jazz.

Young tenía una habilidad especial para ejecutar las baladas. Hay tres buenos ejem-

plos en el disco: "Estas cosas tontas", "Así es divertida" y "En la vereda del sol". Son una maravilla. Dexter Gordon dijo que ". . . Prez tenía un nuevo sonido, un sonido que habíamos estado esperando desde hacía mucho tiempo, fue el primero capaz de contar un cuento con el saxo".

O.G.B.

JORGE ANDERS

New York All Stars Big Band and Quartet
RCA Victor TLP-60153
Industria Argentina

Buen instrumentista, compositor, arreglador y director de orquesta, Jorge Anders se ha ganado entre nosotros un lugar de respeto. Fruto de estos atributos es su actividad musical que está desarrollando en los EE.UU. desde hace algún tiempo. De la misma forma parte este álbum en el que dirige una Big Band y un Cuarteto con músicos del Norte de primera línea. Siete son los temas que lo integran —grabados en New York en diciembre de 1983— de los cuales cuatro pertenecen a nuestro compatriota.

Las composiciones incluidas son: "Como al comienzo" de Anders, que sirve de apertura. Se trata de una bella obra, impactante, con un buen uso de "riffs" y un hábil juego de las secciones de bronces y cañas. Tienen lucida intervención: John Bunch en piano, Jimmy Knepner en trombón, Mel Lewis en batería y el recientemente desaparecido contrabajista George Duvivier.

Otra muestra es "Los Blues" también de Anders. El encargado de vertirlo es el cuarteto integrado por Anders en saxo tenor, Eddie Gómez en contrabajo, Hilton Ruiz en piano y Joe Chambers en batería. Este tema es impecablemente ejecutado, pero creemos que emocionalmente no transmite mucho. . .

Satisfactorio es, sin embargo, el trabajo que se aprecia en el conocido "Boogie Blues" de G. Krupa y R. Biondi. Destaca la labor como solistas de George Masso en trombón, John Faddis en trompeta, Gerry

Niewood en saxo alto, Dick Sudhalter en trompeta. Duvivier aporta un flexible sostenimiento rítmico.

Un homenaje a Edward K. Ellington representa "El Duke" de la autoría de Anders. Allí aparecen claras alusiones a ciertos recursos expresivos empleados por Ellington, como en la introducción del tema un solo de trompeta con sordina wa-wa y finalizando el mismo un sobreagudo al estilo de Cat Anderson. El arreglo es interesante aunque consideramos que carece de cierta unidad. Buen aporte hacen a la obra: Frank Wess en saxo tenor, nuestro reciente visitante Lew Soloff en trompeta y Mel Lewis en batería.

Por su parte "Después de un largo viaje" es una balada lenta, melancólica, intimista, que incluye un sentido solo a cargo a Anders en tenor y Bob Alexander en trombón.

"Suave como el amanecer", conocida balada de Hammerstein y Romberg realizada por el cuarteto, no agrega nada nuevo al standard de ejecución del "combo"

Cierra el álbum "Pobre mariposa" de Hubbell y Golden, en esta oportunidad Anders ejecuta clarinete con fluidez y solvencia brindando la orquesta un apropiado "background" o fondo musical.

En síntesis, se trata de un buen disco, con una ligera tendencia hacia lo bailable, que tiene buen nivel técnico e interpretativo y en donde la dirección, arreglos y solos, en líneas generales, son excelentes. Lo que no hallamos es una personalidad suficientemente definida en el Cuarteto y en la Big Band. Muy bueno el sonido y el prensado del registro.

A.C.

COMENTARIOS

Alberto Consiglio, A.C.
Laureano Fernández, L.F.
Omar García Brunelli, O.G.B.
Ricardo Salton, R.S.



LIBROS

EL MUNDO DE DUKE ELLINGTON Stanley Dance Editorial Víctor Lerú Buenos Aires, 1973

Stanley Dance, crítico de jazz de nacionalidad inglesa, ha recorrido con el Duke buena parte del mundo (acompañándolo en algunas de sus dilatadas giras). Su libro "El Mundo de Duke Ellington", según sus propias palabras, no pretende ser ni una historia, ni una biografía, ni un panorama general. Está dirigido primordialmente a quienes ya han tenido contacto con el mundo musical de Duke y han quedado fascinados por él, intentando presentar distintas opiniones de los que habitan ese mundo.

Las 369 páginas de la obra nos introducen en el hemisferio del músico washingtoniano con un enfoque ameno e ilustrativo, nos describen la personalidad del maestro, de los ayudados de cámara (Billy Strayhorn, Mercer Ellington y Thomas Whaley) y de los músicos Hardwick, Greer, Bigard, Hodges, Williams, . . . veintiséis en total, que nos dicen su verdad acerca del Duke.

Otra cosa interesante es que este libro nos hace acompañar a Ellington en los festivales, en las giras y, algo real-

mente testimonial, la gira emprendida por éste en 1968 por Latinoamérica (incluyendo a Argentina con sus actuaciones en Buenos Aires y diversas ciudades del interior), parte de la cual tuvimos la suerte de vivir.

La obra que comentamos apareció en los EE.UU. en 1970 y en nuestro país en 1973. Consideramos provechosa su lectura.

A.C.

JAZZ & ROCK
Introducción 1940-1977
Walter Thiers
Ediciones Marymar
Buenos Aires, 1978

No resulta tarea sencilla sintetizar en sólo 93 páginas los acontecimientos claves dentro de toda la historia del jazz. Sin embargo, en la obra que nos ocupa, ello ha sido posible. Por supuesto que no es lo único que convierte a "Jazz & Rock", de Thiers, en un excelente libro.

En este trabajo se detecta una atinada observación de hechos y de circunstancias que, unas en forma directa y otras de un modo tangencial, han ido delineando las motivaciones para que el jazz, con sus múltiples facetas, continúe siendo un arte de nuestro tiempo.

Su autor recorre el largo sendero que va desde los orígenes hasta nuestros días, mostrándonos hombres, estilos y factores que han gravitado y lo seguirán haciendo para comprender las formas expresivas surgidas en los últimos tiempos. Es valioso este repaso de cosas, porque Thiers suma a sus propias conclusiones y vivencias, diversos testimonios de autores muy conocidos por los

pero igualmente valiosos y de reportajes que siempre recogen la palabra viva, directa y comprometida.

Jazz & Rock es un libro de introducción que recomendamos sinceramente. Su lectura es amena, directa y orientadora para todo aquel que desee saber algo más sobre el auténtico arte musical denominado jazz. Agreguemos que la obra incluye un muy buen material gráfico que aporta otro atractivo a la misma.

A.C.

LIBROS RECIENTEMENTE APARECIDOS EN EL EXTRANJERO

THE ESSENCIAL JAZZ RECORDS, VOLUME 1 (RAGTIME TO SWING)
Max Harrison, Charles Fox y Eric Thacker.
(Estados Unidos)

ALLAN HOLDSWORTH: REACHING FOR THE UNCOMMON CHORD
Christopher Hoard y Allan Holdsworth.
Transcripciones de Fred Amendola.
(Estados Unidos)

JAZZ. AMERICA'S CLASSICAL MUSIC
Grover Sales.
(Estados Unidos)

THE PONY EXPRESS: MEMOIRS OF A JAZZ MUSICIAN
Norwood "Pony" Poindexter.
(Alemania)

Coda

THE RAGTIME MACHINE

Es un programa que se emite semanalmente por la estación KUSF de San Francisco, California, los días lunes de 21 a 22. El propósito del programa es crear una audiencia para las presentaciones del Ragtime, con informaciones, grabaciones, presentaciones en vivo, noticias y comentarios.

Desde su creación, el 4 de julio de 1981, ha presentado un sinnúmero de artistas, realizado interviews a personalidades tales como Max Morath, Dick Zimmerman, David Jansen, Mike Montgomery, Trebor Tichenor, Molly Kaufman, Ian Whitcomb, Ann Fennesy, R. Blesh, Al Rose, John Haase, Bob Darch, David Thomas Roberts, Tex Wyndham, Butch Thomp, Johnny Guarnieri, Donita Fowler (la sobrina de Scott Joplin), Lalo Schiffrin, Gunther Schuller (Director del New England Ragtime Ensemble), etc. Transmisiones en directo de la presentación de la New England en 1982, y la conmemoración de la Stamp Joplin desde Sedalia, Missouri, en 1983; y el homenaje a Eubie Blake, con sus amigos Jim & Martha Hession.

El espacio radial es cedido por la Universidad de San Francisco que es propietaria y opera la KUSF (90,3 MHz-FM).

Los temas escritos para su difusión, son provistos por individuos u organizaciones para cubrir costos de producción.

También hay fondos provistos por CHEVRON USA (las donaciones son libres de impuestos) y su conocimiento es difundido al principio y al final de cada audición, como así también en su programa semanal. David Reffkin, es el productor y anfitrión del Ragtime Machine. Es graduado del Conservatorio de Nueva Inglaterra donde ha sido ingeniero de sonido en el NEC Ragtime Ensemble's Red Past Book Album.

Como violinista, ha actuado y actúa en diversos grupos y orquestas.

Es director del American Ragtime Ensemble, que interpreta música popular de los períodos 1890-1920. Es editor contribuyente y corresponsal en San Francisco para The Mississippi Rag y miembro del Maple Leaf Club.

Representante en Bs.As., Argentina, Max Seligmann,

miembro del Hot Club de Bs.As. Corresponsal del Hannover Jazz Club.

MAX SELIGMANN

● El jazz ha sido siempre asunto de minorías. Desde su comienzo, y ya en los años '20 y '30, fueron pocos los que reconocieron el valor del jazz que hacían los negros de los Estados Unidos. Sin embargo, obrar en favor del jazz, defenderlo, es trabajar en definitiva por una mayoría, porque el jazz ha nutrido a la música popular de nuestro siglo, porque todos los sonidos que nos rodean, en la música de consumo de nuestra época, se originan en el jazz. Quien se ocupa del jazz, lleva algo de la energía, el calor y la intensidad de esa música a su vida.

OSCAR ARAYA

GUIA DE JAZZ Nº 6

● Página 13, traducción: Gabriela Massuh.

(continuación de pág. 51)

Domingos a las 13.30:
"Biografías"
(Nano Herrera)

CX 4 – Radio Rural de Montevideo (AM: 610 kHz)

Sábados a las 21.00:
"Esto es Jazz"
(Rubén Picón Olaondo)



testimonio gráfico

Fotos tomadas en el transcurso de la Conferencia de Prensa ofrecida por Lionel Hampton en el Hotel Sheraton de Buenos Aires (4/11/85).

ACONTECIMIENTO JAZZISTICO SIN PRECEDENTES!!
A PARTIR DE 1986 EDITAREMOS 180 LPs
CON LAS MAS PRECIADAS CREACIONES DE JAZZ

- Se trata de las más famosas grabaciones de los grandes creadores del Jazz y que fueran seleccionadas por expertos críticos de Europa y los EE.UU., tales como S. Dance, F. Driggs, G. Avakian, W. Allen, B. Rust, D. Morgerstern y otros, para armar selecciones que fueron consideradas como verdaderos Tesoros del Jazz, y que en nuestro país sólo llegaron a manos de unos pocos coleccionistas.
- Cada álbum incluirá un fascículo con lugares y fechas de grabación, personales, números de matrices y etiquetas originales y con comentarios e informaciones biográficas que harán de esta obra un valiosísimo documento auditivo y de estudio.
- Por obvias razones de reducido mercado sólo se imprimirán cantidades limitadas y por una única vez. La edición será de la mejor calidad posible de obtener en nuestro país.
- A través de emisiones radiales de alcance nacional se dará a conocer el contenido de cada álbum antes de su publicación.
- El cupón adjunto servirá para ayudarnos a decidir la edición de la mayor cantidad posible de cada álbum, y Ud. al mismo tiempo que demuestra su interés, sin adelantar dinero, obtendrá prioridad de compra.
- Los envíos se realizarán por Correo Contrarreembolso. Los precios serán muy accesibles.
- En Catálogo: F. Henderson - J.R. Morton - E. Condon - M. Mole - J. Venuti - Bix - K. Oliver - C. Hawkins - A. Rollini - L. Russell - J. Teagarden - L. Armstrong - D. Ellington - S. Morgan - Dorsey Bro. - R. Nichols - B. Holiday - M. Bailey, etc.

SIN QUE IMPLIQUE COMPROMISO ALGUNO DE MI PARTE ADJUNTO MIS DATOS PERSONALES. ADQUIERO ASI PRIORIDAD, DISPONIENDO DE 15 DIAS, DESPUES DE LA EDICION DE CADA ALBUM, PARA DECIDIR O NO SU COMPRA.

_____	_____	_____	_____
nombre	músico sí-no	instrumento	orquesta
_____	_____	_____	_____
dirección	ciudad	cód.	Pcia.

artistas y/o estilos preferidos			

Sugiero editar por mes: 1 Disco 2 Discos Caja 3 Discos Caja 4 Discos

CLUB DEL DISCO DE JAZZ - Poste Restante - 1876 - BERNAL.

Solicito envío de catálogo gratis.

CASA RADAELLI SOC. COL.



RECIBIDO
ACEITE ROCHE-THOMAS
CANAS RICO - M. LURIE
PREMIUM - LA VOZ
BOQUILLAS SAXO RUNYON
CUSTOM
ABRAZADERAS GIGLIOTTI
FLAUTAS ARMSTRONG.

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

TALLERES PROPIOS DE REPARACION
85 AÑOS DE EXPERIENCIA
A SU SERVICIO

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