GUIA DI

8

MAYO-JUNIO '86

**★** 2,80

Exterior u\$s 3,70



Ch. Haden Boogie Woogie Archivo Histórico de Revisitas Argentinas (www.ahira.com.ar



### Instituto Goethe Buenos Aires

Av. Corrientes 319 T.E. 311-8964/8 1043 Buenos Aires

BIBLIOTECA • CINEMATECA • CURSOS DE ALEMAN PROGRAMACION CULTURAL



### **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

## Contenido

- 3 A modo de apertura. . .
- 5 El 20º Festival de Jazz de Frankfurt día a día
- 8 Jazz en Furona
- 9 Charlie Haden
- 14 La Orquesta de Jazz
- 17 Clifford Brown, Avanzada negra en un mundo cool
- 20 Boogie-Woogie
- 22 Stop Time
- 24 Enseñanza: La batería
- 25 86 años de experiencia
- 28 Significado y conceptos del jazz de acuerdo a la opinión de un músico de jazz
- 30 El saxo (tercera parte)
- 32 Armonías del Jazz
- 34 Pat Metheny Special Quartet (Foto Tito Villalba)
- 36 Ec
- 41 Tercer Taller Latinoamericano de Música Popular
- 43 La comunicación y el factor emocional en el Jazz
- 46 Argentina
- 50 Radio
- 52 Jazz: solos
- 56 Discos
- 66 Libros 67 Testimonio gráfico: Chet Baker
- 68 Coda

#### Tapa: Ornette Coleman



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

Director Alberto Consiglio

Jefa de Redacción Marcela Malagrino

**Colaboradores Permanentes** 

Laureano Fernández Omar García Brunelli Sergio Pujol Ricardo Salton

Colaboraron además en este

número Jorge Curubeto

V. Fernando Grinberg Jorge Lardone

Daniel Malagrino Gregorio Tisera López

Diagramación Artis

Fotografías Tito Villalba

Dibujos Maska

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

Año 2 — Nº 8 Mayo-Junio '86 Aparición bimestral

Ediciones "Jazz-Band" Yerbal 2291, 30 "62" 1406 — Buenos Aires Argentina

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 296609

Composición e Impresión Impresos Arte S.R.L. Humahuaca 4279 - Cap.

# A MODO DE APERTURA

Comenzamos este No 8 con dos testimonios, el Festival de Jazz de Frankfurt v el Jazz en Barcelona. Presentamos luego la entrevista a Charlie Haden. músico de grandes condiciones v excelente ser humano. Seguimos con la Orquesta de Jazz de Alphonse Trent. Un artículo muv descriptivo sobre Clifford Brown v el toque histórico-social del número con el Boogie-Woogie. Como siempre el Stop Time necesario para luego inaugurar una sección de "enseñanza": la batería A través de sucesivas entregas. daremos a los interesados los conocimientos básicos del instrumento. Llegamos así a una curiosa visita a la Casa Radaelli, alli hemos descubierto que la reparación de instrumentos

también tiene su artesanía v

sus sacrificios. . . pero claro,

no nos encontramos con novatos. 86 años de experiencia, son años! Un artículo que se desarrollará en tres números sobre significado y conceptos del jazz, la tercera parte de "el saxo" y la segunda clase de "armonías", preceden a la página central, en la que se encuentra el Pat Metheny Special Quartet en plena actuación. Del otro lado (pasando la mitad de la revista). comenzamos con las críticas Ecos, abarca las actuaciones de músicos extranieros o argentinos de visita, que tuvieron lugar en nuestro país en estos meses. . . Luego, el Tercer Taller Latinoamericano de Música Popular (en Brasil) para seguir con un estudio psicosociológico del jazz. Nuestra querida Argentina antecede a la sección Radio. realmente es asombrosa la cantidad de audiciones dedicadas al género que tenemos en el Interior! Un solo del multiinstrumentista Roland Kirk nos permite llegar a las va conocidas secciones: Discos, Libros v Coda Aunque antes de esta última tenemos un testimonio gráfico muy interesante. Oueremos aclarar, además, que Guía de Jazz no sólo

necesita de los anunciantes para seguir creciendo, sino también de los amigos lectores y suscriptores (de alli el incremento en el precio de venta). Tal vez en la sección Discos no encuentren todo el material que desean. pero se debe a que los mismos críticos deben oficiar de compradores. . . Esperamos que la indiferencia de ciertas empresas grabadoras se transforme poco a poco en una valorable colaboración Bueno, los invitamos a la lectura y serán Uds. los que den el fallo final. . .

# El agujerito<sub>s.R.L.</sub>

JAZZ



ROCK

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

MAIPU 971 LOCAL 10



Archivo Histórico de Revistas Argentinas Lwww.ahira.com.ar

# EL 20° FESTIVAL INTERNACIONAL DE JAZZ DE FRANKFURT DIA A DIA

I Festival de Jazz de Frankfurt nació hace 33 años y es el más antiguo de los que se realizan en forma continuada desde su comienzo. Incluso el mundialmente famoso Festival de Jazz de Newport comenzó un año después que el de Frankfurt. El éxito fue este año rotundo en la ciudad alemana a orillas del río Meno. va que noche a noche se daban cita más de 2.000 entusiastas oyentes en la Sala de Congresos de la Feria Internacional de Frankfurt, Debemos destacar que este 200 Festival tuvo lugar del 14 al 17 de febrero de

este año, coincidiendo por primera vez con la Feria Internacional de Instrumentos Musicales, acontecimiento anual de la mayor relevancia internacional. Este hecho, sumado al programa de conjuntos invitados y músicos participantes, la promoción y la esmerada organización (típicamente alemana) fueron responsables de la gran afluencia de público. Por supuesto no debemos desdeñar otro factor: el renovado auge del jazz en muchos países, después de varias décadas de experimentos musicales que no lograron su meta y también la masificación de la

música popular frívola. El público y sobre todo los mismos músicos, hastiados de las modas musicales superficiales y huecas han vuelto a la libertad y creatividad que significa el jazz.

#### VIERNES 14 DE FEBRERO:

El Festival comenzó con la entrega del Premio Frankfurt de Música 1986 al trombonista alemán de jazz Albert Mangelsdorff, La música comenzó luego con una característica interesante de este año, la participación de la mujer en el jazz. Cada una de las cuatro noches que duró el Festival el programa comenzó con la

Raikida Carroll, American Jazz Ouartet



actuación de un conjunto cuya figura central fue una mujer jazzista

La primera noche abrió el fuego el Quinteto de Barbara Dennerlín, una organista de Munich de apenas 20 años de edad, quien se aparta totalmente de la moda de los sintetizadores y computadoras para presentar un estilo nec-bebop en órgano electrónico convencional. Le apoyaron Allan Praskin en saxo alto, Jürgen Seefelder en saxo tenor, Hermann Breuer en trombón y Joe Nav en bater (a.)

El Quinteto del saxofonista alemán Heinz Sauer (saxo tenor) fue el punto más alto de la primera jornada. Sauer sabe hacer brotar de su instrumento un sonido eruptivo de gran fuerza expresiva cuvas raíces se remontan evidentemente hasta Coleman Hawkins. También supo mantener unido a su conjunto más bien heterogéneo con el trompetista polaco Tomasz Stanko de sonido ronco y cálido, el pianista americano Richie Beirach v dos Thomas: Heideprim en bajo v Cremer en batería.

El Cuarteto del bajista Bill Laswell, conocido como productor de discos de Mick Jagger, trató de lograr, no siempre con éxito, una amalgama de músicos de diversas extracciones: Peter Brötzmann en cañas, uno de los pioneros del free-jazz, el guitarrista Sonny Sharrock que hace 20 años se destacara al lado de Pharoah Sanders (también en este Festival) y el baterista de jazz-punk Ronald Shannon Jaakson.

El bajista Marc Johnson presentó su nuevo cuarteto "Bass Desires" donde se destacaron dos guitarristas ya aclamados: John Scofield y Bill Frisell, quienes se trenzaron en largos contrapuntos de improvisaciones al ritmo del ex baterista de "Weather Report", Peter Erskine.

SABADO 15 DE FEBRERO: sus melodías, una música que es- to total va más allá de lo curio Nuevamenta termino macronale Regionalità de la muy vi-

jer. Esta vez la joven vocalista alemana Gabriele Hasler, quien se hizo conocer el año pasado al recibir el Premio de Jazz de la radio SWF de Alemania. Su voz imita la de Sarah Vaughan, su ídolo. Gabriele pose evidentemente talento que demuestra —con mucho swing— en sus "scats". Le acompañaron Frank Wunsch en piano, Gunar Plümer en bajo y Jörn Schlipper en batería.

El "American Jazz Quartet" fue la nueva formación que presentó el bajista Charlie Haden, quien desde hace 25 años demuestra que el bajo puede "liberarse". Precisamente conjunto que fundara él con otros en 1969 se llamó "Liberation Music Orchestra". En los años 60 integró el famoso cuarteto de Ornette Coleman. que hiciera época en la historia del jazz con el disco "Change of the Century". Todos los "American integrantes del Jazz Quartet" demostraron ser verdaderos músicos de jazz: el saxo tenor Dewey Redman. compañero de Haden desde hace años, el trompetista Baikida Carroll de la llamada "tercera generación del free-jazz" y el baterista Paul Motian. Los cuatro nos deleitaron con una verdadera

lección de jazz. El punto álgido de la segunda iornada lo dio el dúo integrado por Pharoah Sanders en saxos tenor y soprano y su viejo compañero el pianista John Hicks. con larga experiencia en la escuela bop. Sanders se hizo conocer a partir de su incorporación al conjunto de John Coltrane en 1965, por la fuerza de sus improvisaciones y la técnica instrumental totalmente novedosa. Después de la muerte de Coltrane se convirtió en su heredero musical. Aquí en Frankfurt, Sanders hipnotizó al público con su presencia de viejo patriarca del jazz y la inimitable calidad de sus melodías, una música que eslísticas dentro del jazz. Cerró este concierto el conjunto "Pension Winnetou" de Düsseldorf, cuyos cuatro integrantes cultivan el jazz-fusión con una especie de humor anárquico. Reiner Winterschlanden en trompeta, Wietn Wito en bajo, Georg Grislof en guitarra y melódica y Dietmar

Hippler en batería. DOMINGO 16 DE FEBRE-RO: Llamó la atención la actuación del Cuarteto de la saxofonista alemana Sibvlle Pomorin. va que son muy pocas las muieres que se atreven con este instrumento, considerado prácticamente como un símbolo masculino. Sibylle, quien alternó el saxo tenor con la flauta v vocalización "scat", llegó al free-jazz pasando primero por "rhythm and blues". Le acompañaron Klaus Pottgiessen en saxo alto, Olivier Robin en batería y Klaus Wilmanns en baio.

Para algunos fue una decepción el cuarteto sueco-americano del guitarrista Henry Kaiser. En su afán de amalgamar los estilos musicales más dispares —desde música coreana al Captain Beefheart— con sonidos extraños nacidos de engendros electrónicos, no lograron los músicos superar el nivel de la banalidad.

"Family of Percussion" es el nombre que el baterista Peter Giger dio a su cuarteto, ya que todos sus integrantes son percusionistas. Por ejemplo el hindú Trilok Gurtu que aporta con su tabla-dagga los torbellinos rítmicos de su patria, a los que se agrega la sonoridad de los tambores africanos sin olvidar la batería tradicional. Todos los sonidos del mundo se dan cita aquí, creemos escuchar las misteriosas filigranas de ragas hindúes combinándose con ritmos indonesios y hasta sonidos que parecen inspirados en nuestro folklore sudamericano. El efecto total va más allá de lo curio-



Pharaoh Sanders

tal a la percusión. Luego se agregaron a la formación el premiado trombonista Albert Mangelsdorff con su inseparable pianista Wolfgang Dauner, quienes lograron electrizar al público con sus inflamadas improvisaciones.

Allan Holdswort, guitarrista inglés conocido por grabaciones de rock, apareció con una guitarra-sintetizador de forma extra-fa de la que brotaban programas computarizados al toque de botones. Hay que reconocer que su técnica guitarrística es fabulosa, pero su pasión por la electrónica relegó, tanto al juzza como

a sus tres compañeros (Kei Agaki en teclados, Jimmy Johnson en bajo y Gary Husband en batería) a un segundo plano.

El joven guitarrista alemán Torsten de Winkel presentado como el "niño prodigio de Frankfurt" subió al escenario con su conjunto. Un prodigio es en realidad cómo hizo para contratar músicos americanos de primerca línea (Ernie Watts en saxo tenor, Steve Smith en batería y Tom Coster en teclados junto al bajo de Kai Eckhard-Karpeh), quienes fueron los que en realidad se destacaron por su ode Kevistas Argendanas

calidad jazzística.

LUNES 17 DE FEBRERO:
La joven vocalista alemana Monika Linges, acompañada por
Andy Lumpp al piano, Tim
Wells en bajo y Gerd Breuer en
batería, demostró su versatilidad a través de composiciones
propias corno así también en la
técnica de la improvisación vocal
en "scat" bebory.

El septeto belga "Univers Zero" nació como sexteto en 1974. Su fundador, el compositor y percusionista Daniel Denis, busca la fusión de la música clásica con el rock a través de medios modernos de expresión. A pesar del carácter caleidoscópico de la música el efecto sobre el público fue depresivo.

El dúo integrado por David Murray en saxo tenor y clarinete bajo y Sunny Murray en batería (no hay parentesco entre los dos) si bien puso de manifiesto el virtuosismo individual de ambos músicos, dejó traslucir fallas de sincronización en el tempo.

La despedida estuvo a cargo de los doce músicos que componen la "New Jungle Orchestra" del guitarrista danés Pierre Dørge (no es un error, se escribe Dørge) indudablemente influenciada por la temporada que pasó su fundador en Gambia para estudiar la música de ese país africano. Se destacaron aquí en los solos el negro americano John Tchicai en saxo tenor y el trompetista Harry Becker. Los extraños sonidos y melodías pusieron al público de muy buen humor y así salimos todos satisfechos después de días de buen iazz.

DR. GREGORIO TISERA LOPEZ, presidente del Hot Club de Rosario. Santa Fe.

Fotos del autor de la nota www.ahira.com.ar

ablar de fiestas poulares en Barcelona, es hablar de muchísima gente disfrutando. A su manera, por supuesto. El 13, 14 y 15 de setiembre pasados más de medio mi-Ilón de personas disfrutaron a lo grande con la "Festa del Treball", organizada por el P.S.O.C. en el imponente "Montjuich", el cerro que domina el puerto. Fueron tres días de intensa actividad, con stands de todas las regiones españolas y varios países latinoamericanos, que ofrecían a los visitantes distintos productos típicos, y muy especialmente comida y bebida. En ese marco, la música tuvo un lugar destacado, principalmente en horas de la noche. Grupos de rock, orquestas de música popular, entretuvieron todos los días a los concurrentes. El grupo rock Barón Rojo, la Orquesta Mondragón y Tete Montoliu, fueron quienes cerraron, el domingo 15, la "festa". Y el jazz tuvo el honor de ser el invitado principal. Luego que hablaran al numeroso público reunido al pie del escenario instalado en la "recta del estadi", las más importantes figuras de la política catalana v española, subió al estrado el prócer del jazz en Cataluña: pianista Tete Montoliu, acompañado por músicos de tres nacionalidades: de U.S.A. el saxo tenor Johnny Griffin; de Alemania el baterista Peer Wyboris; y de Argentina (Santa Fe) el contrabajista Horacio Fumero.

Un cuarteto que hizo, sin lugar a dudas, las delicias del público. Fue realmente conmovedor ver danzar a la gente durante un solo de contrabajo de Fumero. Tete, inspirado feliz como dueño de casa y Griffin soplando con toda la polenta (a pesar de su estatura) el saxo tenor. Los tres, sólidamente acompañados por el ritmo impecable de Wyboris. Cuando terminó la actuación del cuarteto, fueron ovacionados con tApolitya i historia de Revistas Argentinas pluvirus ahira con sar Rafael, Mendoza

miento que merecía su entrega por la gente, que pasada la medianoche, asistió al final de tres días de fiesta contemplando la magia sin par de los fuegos de artificio, preparados de manera notable por un famoso maestro artificiero.

Pero setiembre, es también el mes de la "Festa Major" de Barcelona: la "Merce 85". Todo el pueblo de la ciudad y miles de turistas Ilenan las calles, viviendo con intensidad los numerosos espectáculos que se desarrollan por toda la ciudad: en la plaza de Sant Jaume actúa Nuria Fe-

# **Jazz en**

barcelona: fiestas populares, jazz argentino

liu y la Orquesta Atlántida; en el Portal de l'Angel hav una función para niños; se bailan "sardanes" en la plaza de Sant Josep Oriol: en la plaza de la Catedral Susana Rinaldi hace llorar a los emigrados argentinos: en la "recta del Estadi" la juventud se copa con Kid Creole And The Coconuts y los "gegants" enormes y coloridos pasean por la Rambla de Catalunva.

Entre el sábado 21 y el martes 24, a las 22 hs., en la plaza "del Rei", el lugar donde Colón entregó sus presentes a los reves católicos cuando "descubrió" América, nuevamente el jazz es protagonista. El trío del quitarrista norteamericano radicado en España, Sean Levitt; Conrad Setó y Angel Pereira; Agustí Fernández; Albert Jiménez Quartet; Manel Camp Trío; el Toni Xucla Quartet, conjuntos queda de sonidos propios que, a mi juicio, no pasan de eso. Pero el 23 el plato fuerte: plaza llena, noche hermosa y otra vez el héroe catalán del jazz: Tete Montoliu, Acompañado nuevamente por Peer Wyboris en batería y Horacio Fumero en contrahaio

Eran las once v media, v todo el feeling de tres músicos de primera línea se hizo sentir entre el público. Otra vez un Montoliu inspirado, un Wyboris Ileno de swing y el sorprendente Horacio Fumero convertido en digno acompañante del gran Tete, sacando notas increíbles de su melodioso contrabajo acústico.

Y el 31 de octubre, desde las 20 a las 24, la "Festa Popular D'Inauguración al Carrer Tuset", es decir, el concierto inaugural del 17º Festival Internacional de Jazz de Barcelona. En un escenario ubicado en la amplia vereda de la calle Tuset, a pocos metros de uno de los boliches claves del jazz barcelonés: La Cova del Drac. Mucha gente, a pesar de la escasa publicidad y los problemas organizativos previos. El grupo Harmónica Zummel Blues Band: Nits de Jazz; la Nova Big Band de Luis Rovira: el Lucky Guri Quintet. acompañando a la cantante negra Adrienne West; y el trío de Jean-Luc Vallet, el pianista francés, acompañado por Peer Wyboris en batería y Horacio Fumero en contrabajo. Este concierto, apertura del Festival Internacional que se desarrolló entre el 3 y el 27 de noviembre (Stanley Jordan, Sarah Vaughan, Sphere, el Jazztet, etc.) mostró buenos grupos españoles y otra vez la presencia destacada de un excelente músico argentino. Horacio Fumero, hace años radicado en Europa y convertido en figura principal del jazz en España.

Su actuación en estas fiestas populares de Barcelona así lo demostraron.

JORGE LUIS LARDONE

### Entrevision



# CHARLIE HADEN

"Cuando estábamos tocando en el Five Spot en New York, mucha gente nos venía a escuchar (1959), muchos músicos y no sólo músicos sino artistas en general, pintores, poetas. . . diría, mucha gente del mundo artístico. . . Ellos nos venían a escuchar y escribían sobre ésto en las revistas. Decían que nosotros no sabíamos lo que estábamos haciendo, que no conocíamos nuestros instrumentos y que tocábamos cosas sin sentido (absurdas). Por supuesto que nosotros sabíamos que éso no era cierto, estábamos muy convencidos de lo que hacíamos. . .

GJ: ¿Dónde naciste?

ChH: En Shenandoah, Iowa. Mi padre tenía un programa de radio allí. Cuando cumplí los 4 años, nos mudamos a Springfield. Missouri.

GJ: ¿Tenés ascendencia europea?

ChH: Por parte de mi padre, alemana y francesa. Por parte de mi madre, inglesa británica.

Pero esto se remonta a mucho tiempo atrás, hace ya muchas generaciones. . . Venimos de la zona de los Apalaches, de Tennessee, de Missouri, de los Ozarks.

GJ: ¿Estás casado, tenés hijos, viven tus padres?

ChH: Me separé de mi mujer, Ellen David, tenemos 4 hijos. Mi hijo mayor tiene 17 años y tengo Archivo Histórico de Revistas Argentinas | trillizas de 14. Mi padre falleció en 1974 y mi madre vive en Forsyth, Missouri.

GJ: ¿Dónde vivís actualmen-

ChH: Vivo en Los Angeles. Vivíamos antes en Nueva York, mis hijos nacieron allí. Cuando nos separamos mi mujer se fue a Los Angeles, cerca de sus padres, ya que con las trillizas tewww.ahira.com.ar



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

nía mucho trabajo. Yo me quedé en Nueva York por un tiempo, pero después también me mudé a Los Angeles (a un departamento) para estar cerca de mis hijos, así los puedo ver con frecuencia y eso para mí es muy importante.

GJ: ¿A partir de qué momento comenzaste a interesarte por la música?

ChH: A los dos años. Mis padres eran intérpretes de la música "country-western" (música folk del oeste), ellos viajaban por el medio oeste actuando en diferentes estaciones de radio (Missouri, Nebraska, Iowa, Texas. . .) y empecé a cantar con ellos cuando tenía dos años. Tengo un cassette que me dio mi padre de una transcripción muy vieja de un acetato (de 1939), que pertenece a un show en la radio, donde mi padre tocaba la armónica, uno de mis hermanos la mandolina y la guitarra, otro el contrabajo y mi madre y yo cantábamos. Hasta los quince años canté con mi familia en la radio y después comencé a hacer jazz. Cuando escuché jazz por primera vez, tenía diez u once años, mi hermano había traído unas grabaciones de jazz a casa, él tocaba el contrabajo en un show de la radio, era cinco años mayor que yo, y yo solía ir a su cuarto, poner sus discos, tocar su contrabajo y escuchar mucho, me gustaba escuchar. .

GJ: ¿Sos principalmente autodidacta?

ChH: Sí.

GJ: ¿Aprendiste viendo a tu hermano?

ChH: Mi hermano fue una gran influencia para mí en el sentido de que él tenía discos y yo 
los escuchaba. El quería tocar 
jazz, pero se casó muy joven 
(19 ó 20 años) y enseguida tuvo una familia, entonces no podía ir a los lugares donde hay 
que ir para tocar jazz. El se estableció en Las Vegas, en un Cssino, y tocó allí hasta que mu-

rió, hace varios años, él era muy buen contrabajista...

Yo dejé mi casa en Missouri después del secundario y me fui a Los Angeles por mi cuenta. Comencé a estudiar en una Universidad que en 1956 era como Berklee es en Boston. Al positione tiempo me di cuenta que los profesores allí no eran lo suficientemente buenos, había sólo un buen maestro. Pero descubrí que lo que quería aprender, no saprende en una escuela. Yo sólo quería tocar y comencé haciéndolo con muy buenos músicos.

Una mañana estaba haciendo mis deberes para la escuela en un restaurante, era muy temprano (como las tres de la madrugada). estaba tomando café, entonces Red Mitchell, el contrabajista que terminaba de grabar, entró y se sentó cerca y nos pusimos a charlar. Le dije que me gustaba mucho como él tocaba, así que me invitó a su casa a tocar. A los pocos días lo visité v él tocó el piano y yo el contrabajo. Al poco tiempo me llamó, opinaba que yo tocaba bien, y me dijo: ". . . Toco en un club en East, Los Angeles, con Art Pepper, pero como este fin de semana tengo grabación, venite al club así te escucha Art y seguro te contrata". Llegué al club, Hampton Hawes estaba al piano y Frank Butler en la batería. Toqué con ellos el bajo y les gustó, así es que toqué el fin de semana. La noche que toqué con Art Pepper estaba Sonny Clark en piano.

Luego, empecé con Paul Bley en el Hillcrest. Después que tocamos allí, Paul sufrió una úlcera y tuvo que ser hospitalizado, reemplazándolo Chet Baker, con Elmo Hope al piano y también me pidieron que tocara con ellos en el Hillcrest.

Toqué además con muchos músicos negros importantes como Dexter Gordon. Así es como evolucioné tocando con grandes músicos en Jam-Sessions, hasta altas horas de la madrugada, y, poco a poco llegué a no conformarme con sólo tocar sobre las secuencias armónicas, quería tocar otras cosas que yo oía, que venían de la inspiración que me da la composición, pero al hacer esto los otros músicos se molestaban (o se enoiaban).

GJ: Esta pregunta en parte fue contestada, pero ¿cómo surge tu interés por el contrabajo, además tocás otro instrumento?

ChH: Siempre me gustó el contrabajo, la parte del bajo en la música, la parte grave.

música, la parte grave.

GJ: La base armónica. . .

ChH: Claro, Cuando era chico escuchaba música "clásica" por la radio y siempre prestaba atención a los bajos, me atraía esa sonoridad v cuando comencé a escuchar jazz también me interesaban los contrabajistas, porque parece que ellos elevan la música, le dan categoría. . . Y cuando más escuchaba, más me sentía atraído por la parte del bajo. Luego, elegí el contrabajo y después de todos estos años que lo toqué, traté de lograr el sonido de la madera. Hay muchos contrabajistas en la actualidad que tocan con cuerdas de metal, vo siempre toco con cuerdas de tripa, el contrabajo es para mí como una "Lluvia en la selva" ("Rain Forest").

GJ: ¿Y tocás otro instrumento?

ChH: No. Uso el piano para componer.

GJ: ¿Qué recuerdos tenés de las distintas actuaciones junto a Ornette Coleman?

Ornette Coleman?

ChH: Cuando estábamos tocando en el Five Spot en New
York, mucha gente nos venía a
escuchar (1959), muchos músicos y no sólo músicos sino artistas en general, pintores, poetas. . . diría, mucha gente del
mundo artístico. . Ellos nos
venían a escuchar y escribían
osbre esto en las revistas. Decían
que nosotros no sabíamos lo que
estábamos haciendo, que no conocíamos nuestros instrumentos
y que tocábamos cosas sin senti-

do (absurdas). Por supuesto que nosotros sabíamos que eso no era cierto, estábamos muy convencidos de lo que hacíamos y lo bueno era que con Ornette, Don (Cherry) v Billy (Higgins), nos escuchábamos con mucha atención unos a otros y conversábamos siempre sobre lo que íbamos a hacer. Tocábamos cada día buscando nuevas formas de expresar lo que oíamos. Lo que ocurre es que la gente cuando escucha algo que no ha oído antes, se siente muy insegura, hasta a los mismos músicos les pasa eso, entonces, surgían controversias sobre nuestra música, algunos hasta se enardecían en discusiones y se enojaban. Desde ya, algunos decían que éramos buenos v otros no. . .

Una noche estábamos tocando y durante un solo de Don la dirección del mismo cabió totalmente, pues Miles Davis había subido al escenario, y había tomado su instrumento para tocar

con Ornette.

Otra noche, miro hacia abajo v veo a Leonard Bernstein subido al escenario con la oreja pegada a mi contrabajo (en ese momento no sabía quién era). Después que terminé el tema, me enteré y fuimos a su mesa y me preguntó con quién había estudiado, le dije que era autodidacta y, entonces, nos invi-



tó a presenciar los ensayos de la Filarmónica. Años más tarde, cuando yo solicité una beca (de composición) a la Fundación Guggenheim, usé su nombre como "aval" y él se acordó.

Hubo otras historias, por ejemplo John Coltrane acostumbraba a venir al club todas las noches a escucharnos y al final se iba con Ornette para hablar de música. Tiempo más tarde, John le pidió a Don, a Billy y a mí que grabásemos con él y efectivamente hicimos un disco que se llama "The Avant Garde"

GJ: ¿Quiénes son para vos las figuras más importantes dentro del jazz de todos los tiempos?

ChH: Tendríamos que hablar de los comienzos de esta música que evolucionó a partir de los negros. Los gospels, los blues, se convirtieron en la música de Nueva Orleans. . . Habría que hablar de la King Oliver's Band que fue muy importante en el desarrollo de esta música con Louis Armstrong. Y luego de gente como Bessie Smith y "Ma" Rainey ("ella era increíble, fantástica"). Bessie fue el comienzo del canto en el jazz. Los solos improvisados de Armstrong son obras de arte, aún hoy los escucho. . .

GJ: "West End Blues" fue tomado por Parker en un solo. . .

ChH: Oh, sí. Ahora tendríamos que nombrar también las orquestas como las de Fletcher Henderson, Duke Ellington, Jay Mc Shann. . . La banda de Lionel Hampton (por los músicos que tenía), pero me inclino más por la de Duke Ellington, porque él realmente cambió la dirección de la música, de la composición musical en el jazz, la instrumentación, la conducción de las voces y, a causa de todo esto, los solos en su orquesta sonaban más modernos, en su sonido y en su fraseo.

Después vinieron los grandes solistas como Coleman Hawkins,



Gillespie, Thelonious Monk. . . v en lo que respecta a contrabajistas hubo muchos importantes (o buenos). Pero a mí, me gusta escuchar a Wellman Braud, que tocaba con Duke Ellington hace muchos años, y a Walter Page, que hacía lo propio con Count Basie. Jimmy Blanton apareció luego y cambió totalmente el enfoque de este instrumento, influyendo en muchos contrabajistas, tenía un hermoso sonido...

GJ: ¿Y Pettiford?

ChH: Oscar Pettiford sí, él llevó la forma de tocar de Blanton más allá. Un contrabajista que fue una gran influencia en mí, Wilburn Ware, tocaba con Thelonious Monk en el Five Spot, con Shadows Wilson en batería, un gran baterista, y John Coltrane. Ese era un conjunto increíble. Me gustaistórico de Revistas Argentinas Parker, ba también el contrabajista que



tocaba con Ahmad Jamal, Israel Crosby. . . Paul Chambers y Scott LaFaro, que fue uno de mis amigos más cercanos. Compartimos por un tiempo un departamento. Cuando yo vivía en Los Angeles (anteriormente) tocaba con Ornette, y Scott, con distintos conjuntos, entonces, un día Scott entró a casa con un disco v me dijo: "Tenés que escuchar a este pianista, es extraordinario", era el primer trío de Bill Evans, con Teddy Kotick y Paul Motian. Me dijo Scott: "Tengo que tocar con este tipo" y, un año más tarde vo estaba tocando con Scott. . . También toqué con Bill Evans y llegamos a ser amigos, pero nunca grabé con él. Poco tiempo antes de morir hablamos de hacer un disco (con él y Paul Motian), pero no se concretó.

Después de Charlie Parker,

Dizzy v Monk, Miles Davis. . . Fats Navarro, uno de los primeros innovadores en idioma. . . Aparece entonces Ornette Coleman y después Cecil Taylor, Eric Dolphy, John Coltrane y, por supuesto. Don Cherry, Dewey Redman, Ed Blackwell, Billy Higgins. . . "Bueno -nos dice pensativocreo que todo esto satisface la pregunta..."

GJ: ¿Cuáles de los trabajos que has efectuado recordás con más cariño? ¿Por qué?

ChH: Bueno, yo hice más de trescientos discos. . . Es difícil contestar. Me gustan la mayoría de los discos que grabé con Ornette y uno que hice con Pee Wee Russell. Los discos con Hampton Hawes, Keith Jarrett. los once años que toqué con Keith fueron muy buenos, hermosos. Y ahora, este álbum que acabo de hacer con Ornette Coleman, Pat Metheny y Jack De Johnnette. Este disco va a ser trascendental, el título del LP es "Song X"

GJ: Cuando no actuás, ¿escuchás música, qué tipo de músi-

ChH: Bueno, vo escucho muchos tipos de música, por ejemplo, música romántica (sic), Ravel, G. Fauré, Shostakovich. . . Hay en Los Angeles una audición, a la mañana, a la que muchas veces me invitan para que elija los discos de mi colección que suelo escuchar en casa y que considero importantes para ser escuchados por la gente. De la Familia Carter (country-western), música de Bulgaria, música de los pigmeos, música de Nicaragua, Diango Reinhardt, Carlos Freytas de Portugal, Billie Holiday, Bud Powell. . .

Una vez hice un programa de radio con distintas versiones de "Body and Soul", de: Charlie Parker, Diango Reinhardt, Coleman Hawkins, Oscar Peterson, Billie Holiday, Bud Powell, Art Pepper, alrededor de cuarenta versiones.

Amo a Bach, Bach fue uno de los músicos que evolucionó con más naturalidad, casi todo lo que compuso fue importante.

Un disco muy interesante para mí es el de la Liberation Orchestra, con canciones de la Guerra Civil Española, arregladas por Carla Bley, con Don Cherry, Dewey Redman, Gato Barbieri, Paul Motian. . . Este álbum incluye música de El Salvador. Otro disco tiene música de Nicaragua y de Sudáfrica, del Ghetto de Varsovia, del Movimiento Indígena Norteamericano. Me interesa mucho la música de la gente que lucha por vivir en una sociedad libre.

Traducción: Laureano Fernández Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# CRQUESTA DE JAZZ

#### KANSAS CITY (III)

Nos hemos propuesto dedicar no más de tres artículos a cada uno de los estilos de la historia del jazz en su aspecto orquestal. De esta forma, tal vez más lentamente que lo que quisiéramos, pretendemos abarcar un panorama total de la evolución de la orquesta en esta especie musical.

La limitaicón que nos imponemos implica la difícil tarea de seleccionar tres orquestas para su análisis. Concluiremos el estudio del estilo de Kansas con la orquesta de Alphonse Trent, que, dentro del mismo, presenta características distintas a las de Moten y Stone, ya estudiadas en los números anteriores.

Claro que quedan fuera muchos conjuntos que nos hubieran gustado ver: Andy Kirk y Walter Page, por ejemplo. Y en general cualquiera de los que nombramos en el primer artículo sobre Kansas. Pero, reiteramos, no es porque no merezcan un estudio detenido.

#### "Alphonse Trent and His Orchestra"

Gran cantidad de testimonios dan cuenta de la excelencia de la orquesta del pianista Alphonse Trent, muchos de ellos vertidos por músicos de la época que lo vieron actuar. Pocas grabaciones han quedado, lamentablemente, pero las ocho piezas que registró entre 1928 y 1933 confirman lo manifestado por sus más entusiastas admirádores.

Alrededor de 1923, Trent forma su conjunto con los elementos de un grupo que se disolvió por esa época, los "Synco Six". Lo integra con ocho ejecutantes, que se incrementaron a 10 en 1926 y para la época de las grabaciones era de 12 (al igual que la orquesta de Henderson). El conjunto se disolvió definitivamente en 1933, pero en esos diez años hicieron lo suficiente como para quedar entre las orquestas más admiradas y de concepción más avanzada en el Sudoeste de los Estados Unidos. Tenía buenos solistas. Pero una de las características que despertaba mayor admiración era lo pulido de la sonoridad de conjunto. Esta cualidad acerca su concepción sonora a la de las cualidad acerca su concepción sonora a la de las

grandes orquestas blancas (Whiteman, Lombardo), sin por ello dejar de ser un conjunto de sonoridad "negra", con un fuerte influjo de Henderson y Redman.

La proliferación de sectores arreglados, con un grado de complejidad instrumental y armónico inusual para la época, anticipó el estilo del "Swing", que se daría una década más tarde. Esto mismo hizo que el papel del solista quedara un tanto ensombrecido por las participaciones breves que se le concedían y por el brillo, que se intentaba destacar, de los sectores arreglados de conjunto.

Si en las orquestas de Moten y Stone comenzamos a observar que, tímidamente, se

#### ALPHONSO TRENT



utilizan los recursos orquestales de contraposición de lengüetas y bronces, Trent se muestra como un hábil orquestador y como un director que sabe obtener de su conjunto todo lo que quiere. Con él, la utilización de la orquesta dividida en grupos contrapuestos resulta un recurso más consciente y sistematizado.

Vamos a analizar dos temas de los ocho que, en total, grabó esta orquesta. La edición con que contamos es norteamericana, del sello HISTORICAL RECORDS, HLP 24, "Territory Bands – 1929/1933".

#### "Black and Blue Rhapsody"

Este tema fue grabado el 5 de diciembre de

1928. El personal que integraba la banda era el siguiente:

trompetas: Irving Randolph

Chester Clark trombón: Leo "Snub" Mosley

saxos: James Jester

Charles Pillars Haves Pillars

piano: Lee Hilliard
A. Trent

guitarra: Eugene Crook tuba: Robert Eppie Jackson

batería: A.G. Godley
violín: Leroy "Stuff" Smith

Luego de una introducción de cuatro compases, se desarrolla la siguiente estructura (el número



indica la cantidad de compases de 4/4):

El sector A está compuesto por dos frases de cuatro compases. En cada una de ellas los dos primeros compases están a cargo del conjunto en una línea melódica ascendente. En los dos la trompeta solista toma la melodía y los saxos hacen el fondo.

En A' la primera frase de cuatro compases está a cargo de un solo de piano. La segunda la toman las trompetas con los saxos de fondo.

Un puente modulante nos lleva al sector B, que se repite una vez textualmente. En éste, un pasaje ascendente al unísono por el conjunto es seguido por acordes de trompetas sobre un fondo melódico por el cuarteto de saxos, en veloces figuraciones (semicorcheas), con un ajuste v afinación sorprendentes.

El puente que sigue, desarrolla una complicada modulación para encarar el sector C. En éste el tenor y el contralto a la octava exponen la melodía sobre un acompañamiento de la sección rítmica.

C' presenta la misma melodía variada, con más empuje rítmico, a cargo de las trompetas, con acompañamiento del cuarteto de saxos. El puente de dos compases que sigue, nos lleva a un nuevo sector: A"

Este último está estructurado como el sector A, pero en los compases 3 y 4 de la primera frase, "Stuff" Smith hace un solo de violín y en los compases 7 y 8, el solo está a cargo de "Snub" Mosley.

En los cuatro primeros compases del sector final, A", hay un solo de saxo tenor, y en los cuatro restantes el conjunto en pleno expone el tema. La pieza concluye con una coda de 4 compases trabajada con la contraposición de saxos v bronces.

Podemos observar entonces que las intervenciones solísticas son pocas y breves. Se introducen en la estructura para dar variedad. Pero el énfasis está puesto en la tarea de conjunto.

Merece una mención aparte el desempeño de "Snub" Mosley, trombonista dotado de una técnica increíble para la época y que anticipa los logros en ese instrumento de figuras como Jay Jay Johnson.

#### "Clementine"

La pieza fue grabada el 24 de marzo de 1933.

Hay variaciones en el personal respecto de ... Rhapsody". En trompetas sale Randolph y entran Harry Edison y Peanuts Holland. Se agrega un trombón: Gus Wilson. Por otra parte, Trent sólo dirige e interviene un pianista desconocido.

Franklin Driggs(1) nos dice que "la grabación hecha por Trent de 'Clementine' presenta una combinación única de precisión y 'swing'; la misma produjo profunda impresión en Jimmie Lunceford y constituyó la base de las partituras de éste que alcanzaron mayor éxito a fines de la década del '30". El notable arreglo se debe a Gus Wilson, quien se unió a Trent en 1929 ó 1930. Por otra parte, "Fletcher Henderson la había oído tocar en Cincinatti (...) y se entusiasmó tanto que instó a Trent a que hiciera lo posible por tocar en Nueva York"(2). Resultará conveniente recordar estos datos cuando nos ocupemos de las orquestas de Henderson y Lunceford.

No creemos necesario ni conveniente exponer la estructura formal de la composición, pues por su complejidad resultaría extensa y poco clara para nuestros objetivos. Puede resumirse en lo siguiente. Hay nada más que un par de solos de trompeta en todo el tema. Los dos grupos de vientos están trabajados con notable individualidad. Fraseos de los saxos contrapuestos a acordes de los bronces; pequeños motivos en solo que arrancan e inmediatamente son absorbidos por alguno de los grupos, crean un clima tenso dentro de un marco de relajado "swing".

Luego de varias audiciones, queda la impresión como de que por sobre la sección rítmica (que se mantiene imperturbable en su función) se desenvuelven dos solistas que hacen un juego de pregunta/respuesta o de contrapunto o de contraposición rítmica. Pero esos dos solistas son en realidad cuatro saxos por un lado y tres trompetas con un trombón por el otro. Es un arreglo admirable y la ejecución se desarrolla como si en realidad la cosa fuera un juego de niños. Pero hay que tener presente que estas orquestas trabajaban casi a diario, durante años. Así lograban funcionar como un verdadero bloque. No como ciertas orquestas que recrean estos estilos y que cuando se las escucha lo primero que se nota es el tremendo esfuerzo que realizan para tocar ajustados. Así no se puede lograr "swing".

Lic. Omar García Brunelli

#### Notas:

(1) Driggs, Franklin S. Kansas City y el sudoeste, en "Jazz, Psicología y sociología", Buenos Aires, Paidós, 1968, pág. 223.

(2) Driggs, op. cit., pág. 223. <u> Archivo Histórico de Revistas Argentinas Lunuu, ahira, com ar</u> "... pero antes de morir, dijo su nombre más oscuro, sostuvo largamento el fijo de un discurso secreto, húmedo de ese pudor que tiembia en las estelas griegas donde un muchacho pensativo mira hacia la blanca noche del mármol. Allí la másica de Clifford ciñe algo que escapa casi siempre en el jazz. .."

Julio Cortázar

a muerte prematura de Clifford Brown abrió un interrogante aún no resuelto satisfactoriamente en la historia del jazz. Formado en la estilística del bebop, Brownie fue, sin embargo, un músico de transición entre dos corrientes: el cool y el hard-bop. Muchos han resuelto la pregunta por el hipotético futuro que le hubiera tocado jugar al trompetista, de no haber muerto en 1956, con una fórmula que está en los libros. Según ésta. Brown fue el primer músico de hard-bop, es decir, el hombre que le restituvó al jazz el nervio y la fuerza perdidos durante el interludio orquestal del cool. La definición parece reforzarse en los datos de los últimos años del músico: trabajos con Art Blakey y Max Roach, tendencia a la improvisación feroz, sobre esquemas armónicos y formales del bop, preeminencia del grupo pequeño (combo) por sobre el plantel numeroso y "arreolado"

¿Es realmente válido este encuadre? ¿Estaba dada, a los 25
años de edad, la potencialidad
de la estética del afilado hardbop, música de afirmación negra? Quizá sea tiempo de plantear el problema con una mayor
independencia de criterios y no
cayendo en la tentación, tan frecuente en los estudios de jazz
después de Leroi Jones, de supeditar toda especulación a la
dialéctica social de los movimientos contrastantes y a los
períodos fundacionales.

El caso de Brown es atípico y en ello reside su aporte, talento y capacidad creativa. Martín Williams, que no es devoto de Clifford, ha llamado la atención sobre los riesgos de trazar líneas divisorias rígidas y heredar, sin horizonte crítico, categorías inmutables de una historia estética que debiera estar reformulándose permanentemente(1).

Entre los seguidores Brown, hay músicos que podríamos ubicar en un hard-bop casi "puro": Bill Hardman, Donald Byrd, Lee Morgan v. Freddie Hubbard, entre otros. Un trompetista tan singular como Woody Shaw, sin embargo, sique el brownismo desde otros aspectos y tiene tanto derecho como los antes nombrados para considerarse un admirador consecuente Otro tanto sucede con el austero Art Farmer. Es probable que en Brown se hava dado el principio de una sonoridad y un fraseo que haría eclosión en la segunda mitad de los años cincuenta. Pero también es cierto que, durante sus años de actividad artística reconocida (no más de seis, desde los esporádicos encuentros con Parker hasta las grabaciones con Roach), el trompetista convivió con el movimiento cool sin mayores contradicciones v aportando, incluso, su propio concepto a una música que se



#### Biografía musical

La vida familiar en su Wilmington (Delaware) natal predispuso a Clifford en el desarrollo de su capacidad artística innata. Las lecciones de Robert Lowery, director de la banda de la ciudad, fueron poco sistemáticas pero fundamentales para un primer contacto con la música. Hablar de autodidactismo en un músico que tuvo encuentros juveniles con Fats Navarro, Charlie Parker, Lionel Hampton v Dizzie Gillespie es inconsistente. Sí se puede, en todo caso, situar a Brown en ese prototipo de artista para el cual una formación escolástica puede arruinar los mejores años de su vida. Así y todo, las guías del muchacho fueron afortunadas. "No lo introduie en los libros -recuerda Lowery-, sino le enseñé a oír. Lo más importante es estar capacitado para apreciar sensualmente la música. Conozco personas que han tenido instrucción universitaria y no tienen eso que lleva a un músico a improvisar. Y es porque no pueden oir. Hay que estar preparado para oír las cosas antes de hacerlas"(2).

A las sugerencias de Lowery, el joven Clifford sumó pronto la técnica de Harry Andrews, docente y director de la Howard High School, escuela superior para negros en Wilmington. "Clifford tenía alguna experiencia en el local Elks, haciendo jazz, cuando ingresó a nuestra institución", señalaba Andrews años después. "Lo inicié en el sistema Prescott, que está basado en el método Arban para trompeta. Uno de sus ejercicios, por ejemplo, consistía en tocar 16 ó 32 compases de una sola respirada. También lo introduje en la técnica no presionada, es decir, en el modo de tocar apoyando levemente los labios sobre la boquilla del instructiono, latero de Reinistes, Arresvolinaet Vylyw, al bal dorrirato del Swing al

los solistas de las sinfónicas. En pocos días, Clifford incorporó todos esos recursos con notable facilidad"(3).

Los trucos de la fraseología jazzística pronto quedaron descubiertos ante la mirada inquieta de Brownie: saltos en octavas, pasajes cromáticos para las improvisaciones, anticipaciones y notas de paso irregularmente acentuadas, "blue notes", la "descubierta" quinta disminuída del bebop y el arsenal completo de recursos expresivos. El aprendizaje asimilaba a la técnica sistemática las referencias estéticas que más inquietaban a Clifford: Dizzie Gillespie y Fats Navarro.

La posibilidad de "sesionar" al lado de Parker, Stitt y Teddy Edwards, siendo aún un adolescente, dotó al solista naciente de un bagaje y nervio capaces de sostener cualquier riesgo musical en un ambiente competitivo, exigente, muchas veces cruel. Fotos ya tardías, con el conjunto de Balkey, muestran al trompetista pequeño, de baja estatura, medio perdido entre los metales, rehuvendo con la mirada de los primeros planos, de la cámara frontal. Era tímido, volcado hacia adentro, de palabras mínimas y de un gran poder de concentración vital. Más que la introversión de una estrella camuflada, como Davis, la de Clifford traslucía modestia y avidez de conocimiento.

En junio de 1953, después de haber actuado varios meses con el trombonista J.J. Johnson, Clifford inició una exitosa asociación con el saxofonista y director Gigi Gryce. Eran los años del brillo internacional de un jazz marginado en su propio país: algunas de las mejores grabaciones se registraron en París, para el sello Vogue, con músicos galos y arreglos de Quincy Jones. Al regreso. Clifford fue absorbido por el movimiento californiano, en donde coexistían distintas líneas pero el estilo



nuevos acompañantes: Sims (swing moderado), Jack Montrose (arreglos cuidados), Shelly Mane (batería con más escobillas que garrotes) y Russ Freeman (piano de juego contrapuntístico). Con ellos, Clifford grabó una serie de registros curiosos (Pacific Records, 1954), defenestrados por los fanáticos de la afirmación africanista pero admirablemente resueltos por el trompetista, sin vedettismo y en relación funcional con un contexto de voces simultáneas y entrecruzadas de mucha movilidad. Como compositor, allí dejó páginas hermosas: "Dahoud", "Joy Spring" y "Tini carpets", alineadas tras el estilo del piano-less quartet de Mulligan (aunque el piano estaba en manos del eficiente Freeman). Este material estaría lejos, en modalidad y concepto, de los posteriores encuentros con Sonny Rollins ("Three Giants") y Max Roach ("C.B. y M.R. at Basin Street"), pero la calidad no resultó inferior. Clifford sublimaba los hallazgos del bop en un lenguaje formalmente depurado que combinaba improvisación con grafía sin perder un ápice de swing.

En junio de 1956, mientras se abría el capítulo funky del iazz moderno, un negro veinteañero moría en un accidente automovilístico. El "padre del hard-bop", como lo llama Berendt(4), dejaba tras de sí una producción artística marcada por su propia firma, imposible de plagiar.

#### El estilo

bebop, se modificaron sustancialmente los elementos estructurales del lenguaje jazzístico, a tal punto que muchos observadores se replantearon los límites, hasta entonces medianamente claros, de la semántica y las definiciones. Parte de esa transformación se sustentó en el nuevo uso de los instrumentos tradicionales. Los aportes de Dizzie Gillespie reconocían su deuda con los realizados no hacía mucho por un Cootie Williams o un Roy Eldridge, pero la búsqueda de una renovación estética iba a perimir, de modo parricida, los recursos expresivos de los maestros de la generación anterior. Las fricciones que ésto produjo zanjó una distancia en apariencia irreconciliable y que aún hoy, 1986, renueva discusiones estériles.(5)

El excentricismo revolucionario de Gillespie se manifestaba en una sonoridad de gran impacto, basada en una ampliación de los límites armónicos del jazz v con un uso deshinbido de los ataques que, potencialmente, la trompeta siempre había tenido. La técnica fluida se convirtió en un desafío más contra los cánones de la ortodoxia Swing. Los boppers parecían decirle al mundo: "nos sobra la técnica, pero la queremos para otra cosa". El humor corrosivo -casi patético en Gillespie- también era esgrimido en registros poco explorados de la trompeta, con perífrasis irónicas y un constante jueqo de citas de los standards más conocidos de la música comercial. En contraposición a las tonadas populares, Gillespie se retrotraía a la onomatopeya africana, a los acentos libres, a los cambios bruscos de dinámica, con frases cortantes a veces, interminables otras. No obstante la sacudida novedosa, el bop corría el riesgo de quedar fijado en estereotipos, en efectos más que en ideas y sentimientos. La aparición de Miles Davis trajo una sensibilidad que aportó a

mo sólo presente antes en algunas melodías baladísticas de Parker. Davis fue sutil a partir de su técnica rudimentaria, que con los años logró pulir.

Entre ambas líneas se ubicó, desde un comienzo, el estilo de Clifford Brown. El trompetista indagó en su interioridad corriendo con la ventaja que da el conocer a fondo el instrumento. Algunas de las ideas musicales que inmortalizarían a Miles entre 1958 y 1962 estuvieron latentes, con características propias, en los solos mejor concebidos de Brown. Por ejemplo, la reducción del bop a sus elementos esenciales, el redondeo de las frases y el redescubrimiento del registro medio en lugar de los sobreagudos espectaculares sonaban con más cuerpo y claridad Brown de 1953 que en Davis de ese año

Por esa vía, Brownie se hizo dramático, se apoyó en zonas oscuras de su subconsciente, llegando a conmover sin romanticismo. Se construyó un lenguaje personal sobre un legado cultural originalmente asimilado. André Francis lo sintetizó: "Aderezada con diferentes hallazgos. siempre bien construida, su música llevaba a cabo la feliz conjunción de una cierta tradición moderna de jazz, de búsquedas personales y, sobre todo, de una intensa vitalidad. Fue esta vida ferviente la que permitió al jazzbop seguir adelante después de las bonitas pero a veces lánguidas experiencias o confesiones de la escuela cool"(6)

#### El modelo

cana, a los acentos libres, a los cambios bruscos de dinámica, con frases cortantes a veces, interminables otras. No obstante la sacudida novedosa, el bop corría el riesgo de quedar fijado en estereotipos, en efectos más bien difuso, incapaz que en ideas y sentimientos. La aparición de Miles Davis trajo una sensibilidad que aportó a las expansiones por esta el misto. Los clasificadores sed isicuten la pertenencia. Que ese muchacho plegado sobre su instrumento, vital y tra-bailed a vis terro dura para trase.



protestón, sea reconocido como un artista negro aún poderosamente influyente, sólo puede entenderse desde la dimensión exclusiva e irrepetible de su música. A ella dio Clifford su vida entera, breve, concentrada.

No se autoexterminó en feroz carrera contra la vida como Bix o Bird. No tuvo caídas al infierno para venir luego a contar sus visiones, como las heroicas recuperaciones de Miles Davis. Su dominio de la escena, su sentido del espectáculo, era minúsculo al lado del de Dizzie. No imaginó manifiestos, como Ornette Coleman. Se desentendió de todo misticismo que hubiera que adosar, ex profeso, a un arte que quería tenso, controlado y hondamente lírico, desde su propia realidad. Y en el tiempo que a muchos les lleva enderezar un rumbo, Clifford vivió su vida urgente diciendo sólo lo importante

> SERGIO A. PUJOL La Plata, Buenos Aires

#### Votas

- WILLIAMS, Martín. "Bebop y después". En: HENTOFF, N. y MC CARTHY, A. Jazz, sicología y sociología, Bs.As., 1968.
- Citado por WEST, Hollie. "Clifford Brown. Trumpeter's training". En: "Down Beat", Chicago, 1980. pág. 30.
- 3) Idem, pág. 31.
- BERENDT, Joachim. El Jazz, México, 1962.
- Para una caracterización del período, véase CONSIGLIO, Alberto. "El Bop". En: "Guía de Jazz". Bs.As., Nº 5, Agosto-Septiembre 1985, pág. 34-37.
- 6) FRANCIS, André. Panorama del Jazz, Caracas, 1958, pág. 120.

# ROOGIE

En la turbulenta "Windy City" o "ciudad de los vientos". es decir Chicago (Illinois), tuvo lugar a fines de la década del 20, la culminación de un estilo pianístico de profundas raices negras. Nos referimos al Boogie Woogie, que alcanzó su cúspide expresiva en el denominado "South Side", sector geográfico donde habitaba la comunidad morena. Acerca del significado del término, durante mucho tiempo

se conjeturaron diversas hipótesis, sin embargo, en estos momentos sabemos que al igual que la palabra jazz se refiere al acto coital y era frecuente su uso en el habla jergal de los negros del viejo sur. El escritor inglés Eric Townley en su trabajo "Tell Your Story", afirma que también se aplicaba el nombre de Boogie Woogie a la enfermedad de sífilis, así como a la de prostituta. De igual modo, el crítico estadounidense Barry Ulanov insiste en su "Handbook of Jazz" en que la utilización del término era muy usual en los

ámbitos prostibularios como sinónimo de acto sexual y que dicha música estaba presente como "background" o "telón de fondo" en los burdeles, a fines de la centuria anterior.

xiste la idea generalizada de que el Boogie Woogie surgió a fines de la década del 30 y primeros años de la del 40. No obstante, este género fuertemente impregnado de recursos folk, negros, en donde es fácil apreciar claras supervivencias de las ejecuciones percusivas de los tambores, es de muy vieia data.

En efecto, el estilo que nos ocupa derivaría muy especialmente, por el abundante uso de trémolos que exhibe, de la interpretación de los banjoístas y guitarristas folklóricos sureños que acomp@abhiylas-Haneases de Revista

gras, cuyos rasgos rítmicos v tímbricos fueron trasladados posteriormente al teclado pianístico por músicos sin formación académica.

El Boogie es, hablando de características básicas, un blues de 12 compases de extensión, en donde los cuatro tiempos típicos de compás, han sido duplicados transformándose en un 8/8 (ocho octavos), esto hace que también se lo conozca como un "eightto-the-bar" (ocho tiempos por compás).

Eiemplo:



Asimismo, existen ejemplos caracterizados por una firme v repetida figuración "ostinato" de corchea con punto v semicorchea en la mano izquierda, bajo éste muy característico en la música de raíz negra.

Eiemplo:

Se cree que la ejecución del Boogie Woogie, recibió una decisiva influencia del andar del tren, con el cual guarda íntimos puntos de www.anractom.ar



Pues habría alcanzado una gran popularidad en los tiempos en que se comenzó a trabajar activamente en el tendido de las extensas líneas ferroviarias en los distintos estados de la Unión.

Al borde de las mismas se encontraban los campa-mentos de los obreros, allí se improvisaban locales donde rudos trabajadores ejecutaban en desvensijados pianos, un tipo de música emparentada con los blues, pero más fuerte, más percusiva, más envolvente, no exenta de cierta agresividad. Luego, ese mismo estilo de interpretación llegó a los Honky Tonks, Barrell Hou-

ses y Jooks, locales éstos muy parecidos a nuestros despachos de bebidas de principios de siglo.

Se considera que el Boogie alcanzó en Chicago su mayor estatura expresiva. allí, se grabaron las obras fundamentales de dicho estilo, pero el cultivo del mismo se registró en muy variados lugares, en Memphis, New York, Louisiana v Kansas City, entre otras, hubo excelentes cultores y parece que fue la temática obligada entre aquellos pianistas que actuaban en las House Rent Parties. es decir, reuniones musicales particulares que organizaba la gente de color, para hacer frente a los muy altos alquileres que se le cobraban.

Cuando se habla de Boogie Woogie se lo menciona casi exclusivamente como una forma pianística, sin embargo, de ese modo se deja de lado otro aspecto que es importante: su danza.

Este baile, tuvo su mímica coreográfica bien definida, aunque efectuado por los morenos sufría ciertos cambios, si tenemos en cuenta el excelente sentido improvisatorio de éstos.

Al respecto, la primera grabación sobre la temática que nos ocupa, registrada por el pianista Pine Top Smith, nos referimos al "Pine Top Boogie Woogie", incluye una descripción de los pasos fundamentales de dicha danza.

La época de mayor apogeo del Boogie Woogie, fue aquella que se desarrolló en la década del 20, por lo menos en el ámbito urbano de la comunidad negra. Numerosos fueron los intérpretes que dejaron estampado en discos su talento creativo.

Entre los más conocidos, ya que habrán existido muchos de muy buen nivel que jamás lograron grabar discos, podemos mencionar a Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey, Will Ezell, Albert Ammons, Pete Johnson. . .

Pero resulta indudable, que existe una obra y un músico que han pasado a la historia, nos referimos a Mead Lux Lewis y su famoso "Honky Tonk Train Blues", del cual existen varias versiones, incluso una registrada para el Archivo de Cantos Folklóricos de la Biblioteca del Congreso de Washington.

El título alude a unos peculiares coches de ferrocarril que utilizaba la empresa local para excursiones de la gente de color los fines de semana, en los cuales había un piano, y mientras el tren andaba alguien lo ejecutaba, algunos cantaban y otros bailaban.

Por el término de 10 años aproximadamente, nadie más se acordó del Boogie, aparentemente había caído en el olvido, o sólo se lo escuchaba en localidades rurales muy apartadas.

Hacia fines de la década del 30, en plena era de Swing, llegó a manos del empresario norteamericano John Hammond un ejemplar del "Honky Tonk Train Blues" de nuestro conocido Mead Lux Lewis. Esta versión y el estilo, le interesó mucho a Hammond y luego de una larga búsqueda para

hacerlo grabar nuevamente, localizó a Lewis en una estación de servicio donde se ganaba la vida limpiando autos.

A partir de allí nuestro artista vuelve a las salas de grabación y actúa junto a otros intérpretes de Boogie como Pete Johnson y Albert Ammons en un concierto organizado por Hammond en el Carnegie Hall, titulado "De los Spirituals al Swing".

Luego el estilo será divulgado y vulgarizado por todo el país del norte y más tarde en el mundo entero. a través de numerosos pianistas y fundamentalmente por medio de las grandes agrupaciones orquestales que estaban de moda: Benny Goodman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, Count Basie, entre otros. Es así como todos comenzaron a nutrirse en exceso de dicha temática, lo que condujo a la saturación, v algo que había sido realmente un hallazgo de los intérpretes intuitivos negros, se convirtió en un producto híbrido y totalmente inexpresivo.

Digamos para finalizar el Boogie ha servido como fuente de inspiración a 
pintores como Piet Mondrian y Renato Gattuso, al 
poeta Jim Marks. . . y que 
este estilo interpretativo 
quedará fijado en la historia 
de la música afroestadounidense como otro importante aporte de los negros a la 
cultura del país del Norte.



#### DONACION DE CINTAS

 Marian McPartland ha donado cintas de Piano Jazz, su galardonado programa, a los archivos de sonido grabado Rodgers and Hammerstein de la Biblioteca del Lincoln Center. De los setenta y ocho pianistas con los que ella ha conversado y tocado a dúo (hasta ahora) en su programa. veintidós asistieron a la ceremonia (28/10/85) junto a familiares y amigos de varios pianistas fallecidos que habían particpado con Marian. A cada uno se le dio un mini-premio para conmemorar la donación. George Wein presentó y tocó un blues improvisado con Marian y luego se unió a ella George Shearing, interpretando diversas melodías.

#### JAZZ EN EL AULA

♠ Max Roach dio una conferencia informal y una demostración seguida por una sesión de preguntas y respuestas, a cuarenta alumnos de 1º a 6º grado, en la Escuela Elemental Longfellow de Oakland como parte de un ciclo propiciado por Bárbara Hackett: 'Jazz en el aula''. Este comenzó en 1978 en Los Angeles.

Las series pertenecientes al ciclo, han tenido apoyo estatal y federal, y después de trasladarse a Oakland (en el '78), han conseguido apoyo de empresas locales y recursos comunales.

Otros conferencistas han sido: Don Cherry, Abbey Lincoln, Billy Higgins, Benny Powell y Charlie Haden.

#### LAS MEMORIAS DE FEATHER

● La editorial "Quartet Books" de Londres, ha contratado al crítico inglés Leonard Feather, para que escriba sus memorias. Se titularían "Los años del jazz: testigo (auditivo) de una era".

Está programada su edición para comienzos del año próximo.

#### 'ROUND MIDNIGHT

● El director francés Bertrand Tavemier concluyó la filmación de "Round Midnight", un film en el que participan músicos de jazz, en París. Entre ellos se cuentan: Dexter Gordon, Billy Higgins, Herbie Hancock, Tony Williams, John McLaughlin y muchos otros.

#### JAZZ HERITAGE

● Libro recientemente aparecido del conocido crítico de jazz Martin Williams (New York: Oxford University Press, 1985).

#### ASOCIACION POLACA DE

 La Asociación Polaca de Jazz es una organización que asocia a músicos, periodistas y organizadores; fundada en 1957 en Varsovia. Organiza conciertos y fes-

Alberto Consiglio Archivo Histórico

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

tivales. El festival más grande es el "JAZZ JAMBOREE", organizado por primera vez en el año 1958 en Varsovia; en 1986: entre 23-26 de octubre. En el "JAZZ JAMBOREE" han participado los mejores jazzmen amerianos y europeos, pero sólo una vez un músico argentino: Gato BARBIERI y su grupo, en el 1974.

Otros festivales internacionales son: el Concurso para pianistas de jazz, organizado cada dos años en Kalisz y "OLD JAZZ MEETING - GOLD WASH-BOARD". organizado desde 1966 en Varsovia.

El festival que une el jazz y el film es el llamado "JAZZ FILM SALON", organizado en Wroclaw, con el Concurso Internacional para los nuevos filmes relacionados con el jazz. El tercer premio del concurso en 1985 ha conquistado un video-film italiano -su título inglés: "One World One Peace"-, donde el director de la orquesta es LALO SCHIFRIN, un conocido jazzman de origen argentino. El concurso próximo tendrá lugar en octubre 1987.

Cada año en Polonia organizamos o co-organizamos cerca de 20 festivales de jazz. Nuestra Asociación dirige los "jazz clinics" de verano; publica libros, composiciones y discos de nuestros jazzmen. Nuestra Casa Editorial de Disco POLJAZZ tiene ya más de 150 títulos con las mejores grabaciones del jazz polaco y también americano: Duke Ellington, Charlie Parker, Gil Evans, Stan Kenton, Woody Herman, Stan Getz, Buddy Rich, Muddy Waters y muchos otros.

El POLJAZZ edita igualmente una serie folklorística, los discos con la música polaca, flamenca, las ragas indias, el folklore del Nepal, Bali, Filipinas. En el futuro tenemos la intención de registrar el folklore argentino.



#### BERKLEE COLLEGE OF MUSIC

Entre los días 16 y 17 de mayo, se realizarán: el Concierto de Graduación y el Acto de Graduación, respectivamente, en la Berklee College of Music. Para tal oportunidad, los graduados serán: Herbie Hancock v Paul Simon.

El día 17, día del Acto de Graduación, tendrá a su cargo la parte introductoria el Dr. Warrick L. Carter, el orador de la ceremonia será Bruce Lundvall y la entrega de títulos correrá por cuenta de Lee Eliot Berk, presidente de la escuela.

#### VIDEO JAZZ

Del extenso catálogo que posee la empresa Rhapsody Films de Nueva York, hacemos mención de algunos de ellos:

Jazz Hoofer: Baby Laurence (30 minutos).

Always for Pleasure (58 minutos). New Orleans Music. A Well Spent Life (54 minutos). El cantante de blues Mance

Lipscomb. Hot Pepper (56 minutos). Clifton Chenier, "King of ZYDE-CO".

Blues According' to Lightnin'

Hopkins & The Sun's Gonna Shine (42 minutos).

Anything for Jazz (25 minutos). Retrato de Jaki Byard. Blues Like Shower of Rain (30

minutos). Paul Oliver. Leroy Jenkins: Solo Violín (29

minutos).

After Hours (27 minutos). Coleman Hawkins, Roy Eldridge, Cozy Cole.

#### Miles Davis entusiasmó a los aficionados al jazz

Era, sin duda, la estrella máxima anunciada para el festival anual que se celebra todos los otoños en Berlín bajo el título de "Jazz-Fest"; pero el trompeta Miles Davis sobrepujó todas las expectativas. El "hombre con el cuerno" se presentó en óptima forma con su nueva banda de ocho acompañantes. Este grupo rítmico inyectó fuerza y dinamismo a la música y no la dejó caer nunca en lo convencional. Miles Davis dirigió como líder indiscutido una banda perfectamente armónica. En ocasiones tocó keyboards, pero sobre todo la trompeta, que es su verdadero instrumento. La utilizó para dar entradas e incluso para breves indicaciones a los músicos.

Afición por la música queda y suave manifestó el dúo Albert Mangelsdorff (trombón) y John Surman (saxófono), con una línea melódica casi poular y una maestría de acrisolada madurez. El experimento del año fue "Jazz y lírica", esta vez con poemas de sonidos y sílabas del austríaco Ernst Jandl y música de la banda de los Estudios de la Radiodifusión del Norte de Alemania. (dpa)

(Extraído de Kultur Chronik. Noticias e informaciones de la Rep. Fed. de Alemania)

#### nte todo, agradezco a este medio cultural el espacio otorgado para volcar en él mi humilde conocimiento (en concepto de cantidad) de un instrumento muy popular, pero tal vez el menos explotado musicalmente hablando.

Sí, aunque parezca una contradicción, la batería es un instrumento musical que dentro de los géneros de música en que se utiliza, no llega a un mayor desarrollo de posibilidades, puesto que en la mayoría de los casos (a pesar de la variedad de timbres y combinaciones sonoras muy ricas, partiendo de la coordinación de los mismos) se la ve sólo bajo un concepto rítmico, casi mecánico. . .. salvando algunas excepciones. Desglosando un poco la idea general, podría decir que se ve a este instrumento como soporte rítmico de otros instrumentos,

cumpliendo casi un papel de metrónomo dentro de un grupo o de una orquesta. Son contados los casos en que se la utiliza como instrumento generador de climas y melodías, inadvertencia o falencia que no sólo incumbe a ejecutantes sino también a compositores y arregladores. Todo esto queda demostrado

en la mayoría de los solos o improvisaciones y en el 80% (aproximadamente) de los eiecutantes. Es decir que con la idea de la

aplicación casi automática en todos los estilos (hecho basado en técnica deslumbrante, solos avasallantes v sonido fuerte), llegamos más rápidamente a la va conocida "batería electrónica". Así, será fácil que la misma nos desplace del "banquito" y nuestra carrera como instrumentistas termine en computación o algo parecido, aunque también se puede manejar unos botones sentados

Es entonces, cuando nosotros, los estudiantes de dicho instrumento, debemos Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

#### 24

en un "banquito"...

#### ENSEÑANZA:

## LA BATERIA



comprender que no sólo se debe llegar a ser un gran ejecutante, sino desarrollar en la misma medida la capacidad de interpretar y expresarse, cosa mucho más difícil aún al estar ligada a nuestro crecimiento humano, pero que conforman el eslabón fundamental para que un gran ejecutante se transforme recién en un músico, es decir en un artista. . . Cosa de que a la ya mencionada "máquina de ritmos, combinaciones y sonidos curiosos", se la vea como tal, utilizándola para la "música" adecuada, sin llegar a pensar de que dicho aparato pueda llegar a reemplazar el toque, la vibración y la riqueza emocional de una determinada persona.

A modo de apertura en nuestro aprendizaje, refiriéndonos a la imagen fotografiada, podemos no sólo apreciar la naturalidad y simpleza en la forma de tomar las baquetas que tiene este

expresión, su intención, su sabiduría, su energía, su emoción y todo su cuerpo (del cual dichas baquetas también forman parte) volcados en una sola misma idea: interpretar su vivencia en ese preciso instante, algo así como "tocar la vida" y no "tocarse la vida". Este es el concepto con que debemos incursionar en el estudio de un instrumento, tomándolo como tal a él y a su técnica, es decir, como medios para llegar a la música, que es nuestro objetivo como músicos, sin "dormirnos" sólo con un excelente manejo, cosa tangible v muy accesible a cualquier tipo de persona (con aptitudes para ello. Lo que se quiere comunicar o transmitir, que es lo que no se aprende con ningún método (ya que es lo que se siente) es aquéllo que marca con el tiempo, la diferencia entre los distintos artistas.

Daniel Malagrino



# 86 AÑOS DE EXPERIENCIA

Cuando se nos informó que el taller de reparaciones de Casa Radaelli funciona desde hace 86 años. pensamos que verdaderamente valía la pena que nuestra revista le hiciera una visita. Allí tuvimos la oportunidad de hablar con el Sr. Aurelio Radaelli y sus hijos. El Sr. Aurelio nos comentó que la casa fue fundada por su abuelo, quien vino de Milán, donde aprendió su oficio: fabricar y reparar instrumentos de viento toricofidio RegistrasdArgentinas

estableció en Argentina en 1890, y en 1900 tuvo su propia casa de música con su taller anexo.

"El abuelo -cuenta don Aurelio-, enseñó el oficio a sus hijos y mi padre fue un gran maestro para muchos oficiales reparadores de nuestro taller. Lamentablemente, los problemas económicos de nuestro país han dificultado la formación de artesanos en estos últimos tiempos, pues el aprendizaje de este

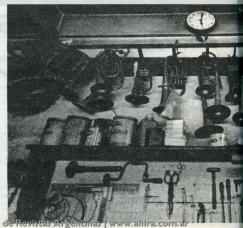
constancia y años. Muchos muchachos se quedan un tiempo y aprenden, pero, son tantas las tareas que deben conocer para la reparación, que una vez que recorrieron parte del camino del aprendizaje, pueden desenvolverse con una mayor categoría, cambiando a otro ramo de la industria metalúrgica. En la fabricación y reparación intervienen: repuzaje, tornería, soldadura en bronce, plata, estaño, www.ajuste y mucho

más". "Este fenómeno -comenta Horacio, hijo de don Aurelio-, se observa también en Alemania. La deserción del oficio de luthier que fue tan difundido allí en otros tiempos, hace que esta tradicional ocupación corra peligro de desaparecer. Cuando visité EE.UU. tuve la oportunidad de ser invitado a algunos talleres y pude observar e importar novedosas herramientas que son de gran ayuda para nosotros. La reparación de instrumentos no corre peligro en EE.UU, gracias a la multitud de bandas escolares y juveniles que tienen. En otros países latinoamericanos, sin embargo, estos talleres son prácticamente inexistentes". "Nuestra casa -dice don Aurelio con justificable orgullo-, ha recibido el halago y la felicitación de importantes firmas de EE.UU. que tuvieron la oportunidad de ver nuestros trabajos. Ha atendido en varias oportunidades el arreglo del instrumental completo de la Universidad de Santiago de Chile y de Panamá, la última vez por el año 80. También Paraguay y Uruguay nos han confiado sus instrumentos. Los solistas

Actualmente se ha progresado mucho y, por ejemplo, el enzapatillado de un instrumento se hace con zapatilla autorobresisco.

de las más importantes sinfónicas extranjeras que nos visitan, han traído sus instrumentos a nuestra casa para reparar".











Limpieza exterior, después de usarlo; lavado de boquilla, mensualmente: lubricación, mensualmente; limpieza interna, después de usarlo: revisación ensamblado, antes de usarlo; lubricación corchos, regularmente (depende de la intensidad del uso dado al instrumento) v revisación especial, anualmente. Mantenimiento de instrumentos de bronce Limpieza exterior, después de usarlo: limpieza de la boquilla, dos veces por

semana: lubricacón de los pistones, antes de usarlo: lubricación de las bombas o varas, regularmente (depende del uso); lavado y lubricación de la vara de trombón, dos veces a la semana: limpieza de las guías y las curvas, regularmente (depende del uso): limpieza v/o lubricación de los cilindros, regularmente (depende del uso); limpieza interior del instrumento, regularmente (depende del uso) v revisación del instrumento por un técnico especializado, anualmente.

No hay que olvidar que un ajuste o puesta a punto es necesario periódicamente, para evitar que las pérdidas o la suciedad afecten el buen funcionamiento. Es allí donde se requiere la mano de un experto artesano.

En próximos números daremos a conocer más detalles, sobre cuidado y mantenimiento de instrumentos de viento, amablemente facilitados por CASA RADAELLI.

Guía de Jazz Fotografías: Tito Villalba



# (1) Significado y conceptos del jazz de acuerdo a la opinión de un músico de jazz

El jazz como tema de conversación no permite deslumbramientos, porque como ocurre en el cine o en la pintura, todo el mundo ha oido hablar de él y tienen un concepto más o menos formado, de modo del que nadie se lleva sorpersa alguna al respecto, ni se siente con la sensación de haber descubierto algo nuevo. Ahora bien, si se piensa (para ilustrar el caso opuesto), en cómo llegamos o cómo salimos de una conferencia por ejemplo de física nuclear, tema prácticamente ignorado por la gran mayoria, notaremos la diferencia. Es por éso, que las charlas o conferencias sobre jazz son tan poco lúcidas, ya que hablar, sobre lo que la mayoría de la gente conoce, es muy difícil, y casi siempre se incurre, en optar por exponer su propia versión. En este caso particular ésto es distinto por una razón muy simple, no soy un estudioso, ni crítico, ni teórico, soy un músico de jazz, y quiero encarar este artículo, como tal. Así que prefiero iniciar el mismo, desde un ángulo más modesto, ya que es mi deseo que lo recibia sin tropezar con malentendidos, sencillamente propongo mostrar las reglas del juego.

Como todos sabemos, toda manifestación artística se realiza para alguien. Directa o indirectamente todo artísta trabaja para un destinatario, porque la expresión artística, se origina desde épocas prehistóricas como una necesidad de comunicación. Esto significa que dichas manifestaciones, funcionan como un dialogo entre el intérprete y el público entre los cuales la obra de arte sirve de puente. Ahora bien. . ¿Cómo se verifica esa relación intérprete-público en el caso del jazz? Vamos a verlo seguidamente:

Es frecuente hallar en opinión generalizada, la idea de que tal o cual manifestación artística, debe ser capaz de "llegar" (usan exactamente este término) por su propia v exclusiva acción hasta alguien que no hace ningún esfuerzo para recibirlo. Ese alguien, por lo general, está cómodamente sentado esperando que el arte con su magia, haga todo el trabajo, es decir, que posea la cualidad milagrosa. que le permita acertar en su sensibilidad; él sólo colabora con su presencia. . . luego exclamará: "me llegó o no me llegó"... ése es el tipo de oyente menos deseado, para un músico de jazz y me animaría a decir, para cualquier artista, porque su participación es totalmente pasiva, se reduce solamente a oír sonidos, como si oyera llover, sin indagar el por qué de esos sonidos que se emiten en forma tan particular. Esa persona es un mal cliente para el jazz, ya que no le va a llegar tan fácilmente. En general saldrá insatisfecho y es lógico que así sea, porque realmente escuchar jazz

En realidad, el músico de jazz, se vale de un pensamiento lógico, y espera que el oyente participe de la misma actitud. Pero ésto no significa

percibido como un ruido debe ser molesto.

expresar solamente que otro músico pueda captar ese mensaje, por el contrario, el oyente puede "cerrar el circuito", completar el ciclo que inició el músico, sin participar siguiera de los secretos técnicos y teóricos que éste posee. . simplemente debe reconocer su actitud artística, lo cual sí, implica un dato previo, una relativa iniciación, pero que pertenece más al campo de la cultura general que al de la especialización.

Sabemos que alrededor de cualquier forma de conocimiento, se ubican los creadores, los teóricos, los aficionados, los snobs y un importante número de personas con "ideas propias", que son inmutables y que provienen de los más complicados orígenes. Por ejemplo:

El de la cultura hereditaria, el que viajó a los EE.UU. y descubrió de una vez por todas el jazz, el que cree que el arte sirve para relajar el espíritu o el que opina lo contrario.

Es por éso que me parece oportuno, reseñar uno de los posibles procesos sufridos por un oyente cualquiera de jazz, que podría ser uno de nosotros.

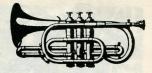
En general, todo el mundo tiene una idea más o menos clara de lo que es realmente el jazz. De una manera u otra, hemos participado en conversaciones o hemos leído, quizá de pura casualidad en algún diario o revista, algo relacionado con el jazz. Comentarios radiales, películas, televisión, en los que se aborda el tema, o sencillamente, alguna charla en nuestra casa o en el café con algún iniciado, nos han puesto en conocimiento de la existencia de un fenómeno musical que era algo más que música popular de los EE.UU.

la misma actitud. Pero ésto no significa

Este primer contacto, que seguramente excitó

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

28



nuestra curiosidad, nos condujo a un segundo, que ya recibimos con un poco más de atención.

El compañero de trabajo o el comentarista radial volvió a tocar el tema y así se fue creando en nosotros una imagen cada vez más clara de este fenómeno.

En cuanto tuvimos un "entendido", participamos de un diálogo que con seguridad no fue muy claro, pues teníamos preconceptos, debido al uso equivocado de ciertos razonamientos, por ejemplo: nosotros considerábamos jazz a todo repertorio bailable de las llamadas "orquestas de jazz", tal cual escuchábamos en los medios de difusión y que en realidad eran orquestas de música tropical (de dudoso origen tropical), y que también tocaban composiciones de origen norteamericano anunciadas como Fox Trots. Estos conceptos fueron muy comunes en nuestro medio allá por las décadas del 30, 40 y 50.

A partir de aquella conversación con el entendido, en la cual se habló seguramente de "genuino jazz" o "jazz puro", entramos en un período inevitable, en el cual llamábamos jazz a toda música ejecutada por norteamericanos entre los cuales teníamos nuestros favoritos como Glenn Miller, Ray Coniff, Artie Shaw. Todo eso era el verdadero jazz.

Por ese camino errado anduvimos un tiempo más, hasta que entre todas esas grabaciones que llamábamos jazz, descubrimos una que sonaba distinta. Se trataba de una música algo áspera, desordenada, ruidosa, aunque dotada de una extraña seducción que no pudimos decir con exactitud en qué consistía.

Al principio le restábamos méritos, porque teníamos la sensibilidad forjada a las versiones complacientes de las orquestas comeciales cuya música suave, interpretada por lo general a un ritmo adecuado para la danza, nos llevaba por caminos de sueños. No obstante, más adelante tuvimos que desenterrar aquel extraño disco y escucharlo con atención, porque alguien nos dijo que el nombre de Louis Armstrong (que así se llamaba el músico de nuestro disco) era sí. . . sinónimo de jazz.

Aquel día comprendimos que si éso era jazz (hot jazz), nosotros no sabíamos nada de la mates Argentinas | www.ahiraleolista.Buenos Aires

ria y que podríamos llegar a no gustar del mismo. El relato que estoy haciendo ha llegado a un

punto clave:

La aparición de Louis Armstrong, rompe nuestros conceptos e ideas, desordena de golpe el archivo de nuestros incipientes conocimientos de jazz. ¿Qué es realmente lo que nos había sucedido?

¿Por qué ese desmoronamiento al ponernos al contacto con Armstrong?

Lo que en realidad ocurre es que nuestra idea del jazz era ni más ni menos que una versión comercializada, un producto vendible, fabricado a base de auténtico jazz, pero como dijimos ablandado y suavizado hasta lograr un tipo de música que todos tenemos muy presente y que ubicamos perfectamente al nombrar a Glenn Miller (excelente trombonista de jazz) o Artie Shaw (excelente clarinetista de jazz) pero ambos dirigiendo orquestas de baile, por nombrar algunos.

Tenemos el caso de Benny Goodman o Tommy Dorsey también que fueron grandes ejecutantes de jazz, pero sus orquestas se comercializaron porque resultó un buen negocio a partir de la década del 30, llevando el producto al mercado mundial. Allí nace precisamente la llamada "época de oro del swing". La comercialización del jazz, llegó a tal extremo que frecuentemente se podía apreciar, en comercios una cantidad numerosa de objetos de uso diario como lápices, cigarrillos, medias, productos alimenticios, rotulados con la palabra

Existieron también otra clase de productos, por así llamarlos, que consistían en arreglos para orquestas de baile y que se difundían rápidamente, como consecuencia de la creciente industria del disco, industria que pasó a ocupar el papel de "Alma mater" en ese período del "Swing", inundando el mercado con un producto a base de jazz, el llamado jazz comercial que es el que todos conocemos y que ha dado lugar a tantos errores.

JORGE CURUBETO



Lucky Thompson, Bud Freeman, Paul Gonsalves, Chu Berry, Arnett Cobb, Herschel Evans, Illinois Jacquet, Buddy Tate, Frank Wess, Eddie "Lockjaw" Davis. . .

Los procesos de transición del jazz, el puente intermedio entre lo clásico y lo moderno, queda ejemplarizado con absoluta justeza en el tenorista Lester Young. Este, al igual que Hawkins entre los tradicionalistas, fue el primer peldaño para los que luego crearon la literatura saxofonística moderna. Young, que actuara durante largo tiempo en el grupo de Count Basie, donde desarrolló casi todo su potencial creativo, fue el único que por mediados de la década del 30, se había evadido del magnetismo ejecutorio de "Black Hawk" (alcón negro), apodo de Hawkins. El con su nuevo estilo, señalaba fantásticamente el nuevo camino, un sendero que con seguridad seguirían las generaciones próximas.

Tal vez sea Coleman Hawkins el primero, o por lo menos el más representativo de los tenoristas de la primera época. Este músico de color, nativo de St. Joseph, Missouri, fue el encargado de imprimirle al saxo tenor una verdadera personalidad. Hawkins no sólo marcó las pautas para todos los intérpretes de tenor, sino que también influyó en los estilos de ejecución del resto de los instrumentos de la familia de los saxos. Sus obras realizadas en el conjunto de Fletcher Henderson, especialmente después del paso del genio de Louis Armstrong, músico que influvó más que ninguno en la evolución del estilo de Hawkins, nos muestran un maestro de técnica depurada e inagotables posibilidades de invención. Hawkins y su estilo, han quedado perpetuados en un núcleo decisivo de discípulos:



Ben Webster, Don Byas,

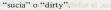
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El semillero de los músicos modernos nació de dos fuentes diferentes: los negros de los grupos orquestales de Cab Calloway y Earl Hines, entre otros: los blancos de los conjuntos de Stan Kenton v Woodie Herman. Estos últimos fueron los que de algún modo, concretaron lo que hoy se conoce como "cool" jazz, un etilo jazzístico lánguido y algo frío, que sin duda constituye una neta escuela blanca, aunque figuren en ella músicos negros tales como Miles Davis y el Modern Jazz Quartet. . . Entre los tenoristas posiblemente sea Stan Getz, intérprete que actuó en el conjunto del clarinetista blanco Woodie Herman, un ejemplo representativo de dicha escuela. De fraseo atractivo v elegante, de un sonido fluido y lírico, con una excelente dosis de ideas, se presenta a través de su producción como un notable músico de jazz, tal vez comparable a un Bix Beiderbecke. pero tocando el tenor.

Como una lógica reacción de los músicos negros, ante la frialdad e hibridez del estilo cool, nace una escuela a la que los críticos denominarán "hard bop" o "neo bop", es decir, "bop duro" o "nuevo bop". Sonny Rollins, tenorista nacido en New York, en el cual se perciben claras influencias de un viejo conocido, Coleman Hawkins, demuestra con la turbulencia expresiva que lo caracteriza una vuelta quizás al reencuentro de la ejecutoria negra, "caliente" o "hot", muy



L ester Young



Pocos son los músicos que pueden recibir el adjetivo de genios. A pesar de que el uso de esta palabra es muy común, creemos que los que se denominan así, logran crear v definir un sello indeleble de su personalidad. John Coltrane es otro de los mártires del jazz, pero no por mártir es bueno. . . él volcó todo su temperamento, todo su talento v la integridad de su vida hacia su obra creadora entonces merece ser llamado genio. Las últimas obras de Coltrane, están encuadradas dentro del "free jazz" o "jazz libre". Dicho estilo refleia, en nuestros días, sin ataduras, sin ningún tipo de concesiones, la real dimensión de ser hombre de color y no tener que seguir pagando tributo



John Coltrane

ni culpas por la identidad. En el devenir histórico del jazz, también merece mencionarse a: Wardell Gray, James Moody, Bud Johnson, Frank Foster, Zoot Sims, Al Cohn, Jack Montrose, Jimmy Giuffre, Gene Ammons (hijo del pianista de boogie Albert Ammons). Eddie Harris, Dexter Gordon, Stanley Turrentine. Booker Ervin, Johnny Griffin, Roland Kirk, Sam Rivers, Joe Farrell, Billy Harper, Archie Shepp, Pharaoh Sanders, Albert Ayler, John Gilmore, Dewey Redman, Wayne Shorter, Benny Maupin y nuestro Gato Barbieri. . .

En el próximo número de Guía de Jazz, hablaremos de los saxos barítono y bajo.

Marcela Malagrino

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

### ARMONIAS DEL JAZZ:

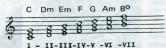
#### LOS ACORDES DIATONICOS

Un acorde puede ser construido en terceras sobre cada grado de la escala (según el principio formulado por Rameau en el siglo XVIII).

Se consideran formas fundamentales sólo aquellos acordes que están compuestos por terceras (mayores y menores), es decir, acordes de tres sonidos (1-3-5); acordes de séptima (1-3-5-7); acordes de novena (1-3-5-79-11); y de decimotercera o trecena (1-3-5-7-9-11). Todos los acordes serían formas derivadas que pueden reducirse a una forma fundamental cambiando de 8va. determinados sonidos del acorde.

#### Acordes de 3 sonidos (tríadas) de la escala mayor

Fig. 7



Pero muchas veces es necesario agregar la 7a, cuando ésta define la cualidad del acorde. (La diferencia entre la tríada mayor y el acorde de 7a, de dominante está en la 7a.). Posteriores agregados al acorde pueden ser diatónicos o no serlo.

Los acordes de la fig. 7, así como los de la fig. 6 (Guía de Jazz Nº 7), señalados con los números romanos I, IV y V son los ACORDES PRIMARIOS. Se construyen sobre las notas tonales, es decir, la tónica, la subdominante y la dominante. Son los más importantes de la escala, ya que cualquier melodía diatónica puede ser armonizada sólo con los acordes primarios.

Los acordes construidos sobre los otros grados (II, III, VI y VII) son denominados ACORDES SECUNDARIOS.

Para el MODO MENOR, tendremos que tener en cuenta el uso de tres escalas. La escala menor armónica:

Fig. 8



La escala menor melódica ascendente:

Fig C



y la escala menor natural, antigua o Bachiana, que es igual a la menor melódica descendente y al modo eólico de do mayor:

Fig. 10



Como consecuencia del empleo de estas escalas el VI grado toma dos formas (la superdominante natural: fa, y la 6a. dórica: fa#) y el VII grado, también (la subtónica: sol, y la sensible :sol#).

Entonces se originan estos acordes:

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



En la práctica, no todos los acordes tienen el mismo uso. Una forma se usa más a menudo que otra, según el caso. La de uso más frecuente se denominará FORMA REGU-LAR (en la figura, representada con notas blancas) y la otra, FORMA IRREGULAR (en negras).

La relación interválica de las notas componentes de estos acordes es:

1: 3m 5P 7m 3m 5P 7M

II: 3m 5dim 7m

3m 5P 7m III: 3M 5P 7M

IV: 3m 5P 7m 3M 5P 7m V: 3M 5P 7m

3m 5P 7m VI: 3M 5P 7M

3M 5aug 7M 3m 5dim 7m De este modo, tendremos entre formas regulares e irrequiares:

4 acordes menores con 7a. menor (I-II-III-IV)

3 acordes menores con 7a. menor y 5a. descendida (II-VI-VII) 3 acordes mayores con 7a. menor (IV-V-VII)

2 acordes mayores con 7a. mayor (III-VI)

1 acorde menor con 7a, mayor (I)

1 acorde 5a, aumentada con 7a, mayor (III)

1 acorde de 7a, disminuida (VII)

En consecuencia, si excluimos al acorde de 7a. disminuida, tenemos en la enumeración anterior las seis especies clasificadas de acordes de séptima de la armonía clásica. E.d.:

4 acordes de 2a, especie

3 acordes de 3a, especie

3 acordes de 1a, especie

2 acordes de 4a, especie

1 acorde de 5a, especie

1 acorde de 6a, especie

#### CIFRADO

En el modo menor nos encontramos con 3 tipos de acordes distintos a los que hemos visto en el modo mayor:

1) acorde menor con 7a. M; se puede cifrar así:

Am (mai 7); A-(M7); Amin (maj 7); Amin (# 7)

2) acorde de quinta aumentada con 7a. M; se cifra: Cmai (+5): C+ mai 7: CM7 (aug 5): CM7 (# 5)

3) acorde de 7a. disminuida; su cifrado es: G#0; G#0 7; G# dim; G# dim 7

#### LAUREANO FERNANDEZ

VII: 3m 5dim 7dim

3m 5dim 7m 3M 5P

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





# ECOS\*\*\*

# Gary Burton Quintet

Gracias a GUIA DE JAZZ, tuve oportunidad de presenciar uno de los varios conciertos que Gary Burton v sus cuatro músicos llevaron a cabo en Shams, uno de los locales con mejor acústica de Buenos Aires. Bajo un clima muy sereno y expectante por parte de músicos y público (dentro de éste, gran porcentaje de músicos), comenzaron a tocar Burton v su cuarteto.... Su estilo casi inconfundible que emerge de un gran "swing", buen sonido (entendible y claro), soltura y una plasticidad asombrosa, son las aptitudes que Gary tiene para con el instrumento y para con la música. Su bailoteo casi constante surge v. en cierta medida, es parte de su gran técnica instrumental, basada en un absoluto rélax de pies a cabeza. extrayendo a su vez un sonido dulce v musical.

El bajista, Stephan Wallcott Swallow. indudablemente destacable no sólo como músico e instrumentista excelente, sino también por su reconocida trayectoria, fue un poco el eje y soporte. Se apreció en él un sonido particular e interesante. sumado a un gran cuota de fuerza y soltura. Supo respetar y asumir siempre su papel de acompañante. Respecto a los otros tres músicos muy jóvenes y buenos estudiantes. puedo decir que el más destacado fue su pianista, Makoto Ozone. quien aparte de su escolástico toque e influencias clásicas, empastó el trabajo de todos en general, con un sonido claro, sutil, musical y nada estridente.

En cuanto al saxofonista (Tomas Smith) y al baterista (Martin Richards), sunieron desarroller un trabajo correcto, fresco y muy honesto, teniendo en cuenta sus cortas trayectorias como músicos, lo cual no fue motivo para que Burton los privara de compartir la gira y muchos escenarios junto a él.

Creo que fue una linda experiencia y, para mí en particular, una gran sorpresa y satisfacción ver que figuras de la talla de Gary Burton (por ejemplo), piensen en acompañarse y dar lugar a gente joven con buenas intenciones y humildad, por sobre todas las cosas. Gracias Gary Burton, Stephan Wallcott Swallow, Makoto Ozone, Tomas Smith y Martin Richards.

Daniel Malagrino

# Saluzzi / Rava

Dino Saluzzi, bandonéon; Marcelo Russillo, batería; Armando Alonso, guitarra; Jorge González, bajo; Enrico Rava, trompeta y flugelhorn.

De paso por Argentina por cuestiones familiares (su esposa es compatriota nuestra) y en camino a Brasil donde se dirigía a cumplir un contrato, el trompetista italiano Enrico Rava. efectuó una única presentación el domingo 2.2.86, compartiendo el escenario con Dino Saluzzi y su grupo (en Shams) El "negro" Saluzzi está en una onda muy "free", absolutamente refrescante. Es una propuesta autóctona de fusión dada a partir del genio personal de un creador de primera línea. En concierto el "negro" se mostró como el verdadero factótum de lo que pasaba. Sólo ejecutaron un "standard" del jazz CHECKEDILLESS TEMPS APPLEADED I WWW. achtiresicioner schre la marcha.

Saluzzi y sobre el final una versión ("de furca" diría Horacio Ferrer) del tango "Volver", de Gardel-Le Pera.

La participación de Raya aportó la solvencia personal de un buen solista. de fuerte personalidad, sensible a las sugerencias de los climas sonoros creados por Saluzzi, en los que se integraba perfectamente, Miles Davis se oye bastante en la concepción del trompetista italiano, músico de buen gusto y sonido, y que luce una saludable economía de medios en sus intervenciones solísticas. Los solos (de primera) de Saluzzi, un derroche de fuego y vigor, ofrecieron una contraparte notable al estilo de Rava. Su caudal de ideas es inagotable, explotando el registro agudo del bandoneón. Arrança sonoridades estridentes, casi destimbradas, a un fuelle más proclive a intensidades menos extremas. Pero además, en las introducciones sobre todo, Saluzzi derrama todo el lirismo (a veces tanguero, otras piazzolliano y otras puro Saluzzi) que es netamente idiomático de la "jaula" y que todo porteño, quien más quien menos, atesora y conserva en lo más íntimo. Es casi un milagro de alguimia, pero Saluzzi logra mover las fibras más íntimas con música tan disímil como el tango y el jazz de vanguardia. aunque en el fondo el único hecho fantástico es el "negro" como músico. y el fueye, no es más que una prolongación de él, quien frasea al unísono con su voz, la melodía que hace su mano derecha. Si Saluzzi es descollante como instrumentista (y como bufón cuando se larga a hablar, mofándose de sí mismo y de muchas cosas más). su trabajo con el grupo recuerda a Charlie Mingus, por la manera de ir armando o modificando los climas de

Continuamente está dando instrucciones o alentando a los

músicos Armando Alonso en quitarra v Marcelo Russillo en batería fueron dúctiles elementos del ideal estético de Saluzzi. Ambos contaron con bastante espacio para lucirse como solistas. Alonso es un sobrio guitarrista. Se mostró tal vez un poco contenido; le faltó por ejemplo soltarse más al seguirlo a Rava en las "zapadas", cuando éste se lo pedía. Es un músico a tener en cuenta para el futuro porque promete. Muy buen batero. Russillo desplegó variedad rítmica y tímbrica y una inventiva capaz de retener la atención del ovente en el solo que tuvo a su cargo. El veterano de estas lides, Jorge González, tocó como siempre. Del concierto lo que queda para la reflexión es que el accidente en lugar de ser Rava ha sido Saluzzi. Al "negro" no se lo puede escuchar cuando uno quiere porque tiene poco trabajo. En el mundo, tipos como Enrico Rava hay muchos, y creadores con una visión totalizadora de su arte como Saluzzi, pocos. Nos quedó una duda: el público presente. ¿se habrá dado cuenta de ésto? ¿Habrá notado que estaba escuchando a un tipo de la talla de Gismonti, Pascoal, Mingus, Davis, o algún otro de esos nenes?

O.G.B.

# El camino Anacrusa

Espectáculo de Susana Lago y José Luis Castiñeira de Dios. Parque Lezama. 10 de marzo de 1986. Ciclo: Teatro Colón al aire libre.

Quedó demostrado que no basta con poner grandes nombres sobre un escenario para obtener resultados de igual magnitud. "El Camino de Anacrusa" mostró un conjunto renovado: Hugo Pierre (saxo y clarinete), Víctor Skorupski (flauta, (quitarras), Adalberto Cevasco (bajo eléctrico) y Enrique Roizner (batería), siempre con Susana Lago en voz, piano y accesorios de percusión y la dirección y arreglos de José Luis Castiñeira de Dios. Es que cuando se juntan éstos que son algunas de las más grandes figuras de la música popular argentina uno no espera menos que un concierto inolvidable. Pero ésto no sucedió. La evidente falta de ensayos deslució todo un trabajo que en lo creativo v en los arreglos casi no admite fisuras (lo único criticable pueda ser quizá la extensión de algunos temas que hacen perder la verdadera esencia de los mismos). Castiñeira de Dios debió preocuparse muchas veces porque todos los músicos tocaran en el mismo tempo o que los accellerando v rallentando salieran lo más parecido a lo que era su intención (cosa que no siempre logró). Para ello debió deiar su quitarra o su charango para dirigir a los músicos con sus manos o sus gestos. Esta preocupación en cuestiones que son de menor importancia, sobre todo tratándose de personas del nivel de las de este Anacrusa, desconcentró a todos (incluso al público) e hizo perder profundidad a la actuación. En el mismo negativo sentido influyeron las deficiencias de sonido infaltables en estos conciertos del Parque Lezama (¿por qué la Municipalidad no corrige estos problemas? ¿Será acaso porque el público no paga entrada y entonces no importa?). En cuando al material presentado se trató de dos secciones bien diferenciadas (correspondientes a cada una de las partes del concierto).

La primera estuvo dedicada a rememorar vieios éxitos de Anacrusa. en algunos casos con arreglos nuevos. Así se escucharon "Río, río", Zamba de Invierno", "Remá, remá", "Vidala de mi tierra", "Río Limay", etc. La segunda parte, en cambio, presentó el nuevo material trabajado por Castiñeira de Dios y Susana Lago durante su involuntario exilio parisino. Este se enmarca dentro de la misma línea de lo conocido de Anacrusa aunque con una mayor clarinete y saxo A Biatrito Letti is to pic bix puerte armónica y molédica que

no siempre logra plasmarse con resultados favorables. La sobre-extensión de algunos temas (como va dijimos) atenta contra la comprensión de la idea musical. Entre los temas ofrecidos figuran. entre otros, "El Sacrificio", "Kalfukurá", "Voz del agua", "Tema de Anacrusa". Anacrusa es, pese a lo apuntado, un conjunto y una propuesta de indudable valor. Hacemos votos para que puedan seguir trabajando en la Argentina o al menos visitarnos a menudo para entregarnos su música. No deberíamos olvidar, aunque sea entre paréntesis, el premio "Cesar 85" otorgado a José Luis Castiñeira de Dios (junto con Astor Piazzolla), por su música para la película de Solanas "Tangos, El Exilio de

R.S.

# Mardel Jazz '86

Gardel".

El sábado 8 de marzo se llevó a cabo la primera presentación de las agrupaciones musicales participantes de Mardel Jazz '86 en Paladium. La programación pensada para cuatro días debió a último momento comprimirse en sólo dos por razones de naturaleza comercial invocadas por el local de la calle Reconquista. De los grupos que actuaron el sábado podemos mencionar al quinteto de Luis Borda, al trío de Bucky Arcella y al grupo Fri como representantes de nuestro país: al cuarteto Zafharoni por Uruquay; al noneto de Erling Kroner por Dinamarca y al cuarteto de saxos Position Alpha de Suecia. Si bien los conjuntos estuvieron integrados, en su mayoría, por músicos de solvencia profesional, el resultado musical fue uniforme, casi todos transitaron las sonoridades conocidas como música de fusión. Sólo dos formaciones escapan a esta apreciación: son las del trombonista danés Erling Kroner v el cuarteto sueco Position Alpha.

Kroner presentó sus composiciones "(on la matrugada" el despelote",

"Shining Like a Tear" y "The Man who died twice". Los arreglos de interesante elaboración fueron en parte disminuidos por la mala amplificación y por el desnivel entre los músicos integrantes. De los músicos argentinos que acompañaron a Kroner pueden rescatarse Andrés Boiarsky en los solos de saxo tenor, al gordo Fernández en trompeta y a Gustavo Toker en bandoneón. Pero la verdadera revelación de la noche v del Festival fue la formación sueca Position Alpha, que sorprendió por lo ajustado de sus ejecuciones, la afinación, como por la espontaneidad y el carácter mordaz de sus intervenciones. Partiendo de sonidos que creaban una atmósfera caótica llegaban a puntos en los que se intersectaban en perfecta sincronía. Tanto Wartel, como Akerblom, Jäderlund o Ericson tocaron distintos aerófonos e instrumentos diversos. incluidos algunos de juguete. Finalizaron con un tango compuesto por un ex integrante en el que demostraron su capacidad para el trabajo de ensamble, por los matices y la precisión rítmica: aunque lamentamos que su conocimiento del tango sea a través de las versiones europeas. Para quienes no hayan tenido la oportunidad de escucharlos, un punto de referencia sería el Art Ensemble of Chicago, del que son

admiradores.

La segunda y última jornada del Festival en Paladium (9.3.86) fue signada por la poca afluencia de público (justificada tal vez por la falta de publicidad y algunos problemas de organización) y un nivel desparejo en la música. Rompió filas el dúo de saxos francés "Música Blau" con una propuesta original pero limitada. Fusionando elementos de "free" y de la música "clásica" contemporánea, lucieron musicalidad y un excelente maneio de los recursos dinámicos. No obstante esta buena impresión inicial, defraudaron en una actuación posterior en Shams el 12 de marzo, durante la cual

ejecutaron el mismo y breve repertorio de Paladium, repitiéndose y mostrándose como solistas muy limitados cuando compartieron el escenario con el dúo Sanzol-

Rouigiere. Precisamente este dúo continuó la actuación en Paladium luego de "Música Blau", Kike Sanzol (argentino radicado en París), en batería y percusión y Fabrice Rouigiere (francés) en saxo alto, barítono, clarinete y oboe, forman un dúo de sonoridades descarnadas. Rougiere, en Paladium y en Shams, exhibió una potencialidad creadora capaz de afrontar extensos solos con el solo acompañamiento percusivo, sin que se perdiera el interés. Sanzol. en cambio, impacta inicialmente con su vitalidad y la parafernalia de elementos de diversas procedencia (extramusical) que emplea como percusión Pero a la larga satura un poco la sobrecarga sonora que

Le llegó el turno luego a "El Umbral",

conjunto rosarino integrado por

produce.

L.F.

Mariano Suárez (trompeta, flugelhorn), Luis Suárez (saxo alto, flauta), Fernando de la Riestra (bajo eléctrico) y Jorge Gravina (batería). Ultimamente vienen muy buenas ondas de Rosario. Este cuarteto transita un lenguaje del jazz moderno entre el "bop" y el "free". Dan la impresión de músicos en búsqueda de su propio lenguaje. Sonaron convincentemente y habría que mantenerlos agendados para ver cómo evolucionan. El plato fuerte de la noche fue el cuarteto de Manongo Mujica (Perú). Dirigido por este excelente bateristapercusionista e integrado además por Jean Pierre Magnet (saxo tenor), Enrique Luna (bajo) y Julio Algendones (percusión, el único integrante de color), el cuarteto desarrollé una suerte de historia del desarrollo de los elementos peruanos y jazzísticos de su música (al decir de Manongo). Mujica además de la batería ejecutó el "steel drum",

combinado con las congas y el cajón

Algendones). Logró desbordantes

climas rítmicos. El sólido bajo de

(una maravilla en manos de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas |

Luna y el aporte melódico del saxo. de discretos recursos, a veces duplicado por medios electrónicos. completan el sonido global, que es de una gran fuerza emocional y de profunda originalidad por el empleo de sólidas y muy intensas vivencias de sus raíces musicales peruanas. Dos grupos locales cerraron la edición de Mardel Jazz '86, con sendas propuestas de fusión empleando raíces folklóricas argentinas. Lamentablemente fallidas. El grupo del pianista Rubén Carrasco (con Julio Scalise, flauta; Elpidio Ceballos, oboe; Luis Chomicz, saxo soprano; Jorge Sajko, saxo alto; Pablo Trosman, guitarra y charango; Matías González, bajo; Pablo Rodríguez, vibráfono; Carlos Sersele, batería y Marcelo García, percusión, resultó un poco sobreexpandido la formación, pues la misma apareció desaprovechada, Algunos temas, demasiado extensos para el material que contenían, resultaron así desmerecidos. Finalmente, "La Musa" (Marcelo Gandini, saxos tenor y soprano;

Rubén Ferrero, piano; Pablo Vlacich, bajo y Edgardo López, batería), tampoco logró convencer con su propuesta, que busca afincarse en las raíces musicales nuestras, al igual que el grupo de Carrasco. Como balance final, podemos decir que la música que se escuhó es netamente contemporánea. Es prometedor ver que muchos músicos se embarcan en procesos de búsquedas que con seguridad darán buenos frutos en los próximos años. El aspecto negativo es ver que. lamentablemente, los factores no estrictamente musicales del Festival (organización, por ejemplo). deslucieron y hasta afectaron en algunos aspectos, lo que debió haber sido el centro gravitacional de Mardel Jazz, sin distracciones: la música.

O.G.B.

## Pat Metheny Special Quartet

Del 17 al 23 de marzo, tuvo lugar en Shams, la actuación del Pat Metheny Special Quartet, Sus integrantes, que lucen en nuestra página central: Pat Metheny (guitarra), Paul Wertico (batería). que nos visitara junto a Pat en agosto pasado y en sorpresivo reemplazo por Hearvy Mason, vaya a saberse por qué. . . Ernie Watts (saxo) y Charlie Haden (contrabajo). Creemos que los músicos más jazzistas, en este caso, fueron Watts y Haden, por supuesto que sus trayectorias también así lo confirman.

Claro, no hay dudas de que sus actuaciones conjuntamente con las clínicas que se organizaron fueron muy importantes, pero uno se pregunta ¿no es un lugar chico. Shams, para esos gigantes? ¿No hubiera sido preferible que más gente tuviera acceso a verlos tal vez con una entrada más económica? Desde nuestro punto de vista no nos podemos queiar, fuimos amablemente atendidos por la gente de Rock and Pop v estamos muy agradecidos a la Srta. Liliana Amuchástegui, Desde luego, hay cosas que no son fácil manejarlas.

Esparamos que este tipo de visitas continden a lo largo de 1986. Parece que "la cosa" pinta bien. . . . Algo respecto a los músicos: Pat, con su prodigiosa técnica y desbordante de colores y matices; Paul, con su alto nivel de adiestramiento; Ernie, ransmitiendo calor y un alto (ndice de ductilidad y expresividad; Charlie, el músico que trasciende más allá de su mensaje artístico y se

transforma en un profeta.



Foto Tito Villalba

# Ensayo general en Shams

Don Astor se presentó con su actual quinteto (lo escuchamos el 3 de abril) integrado por Pablo Ziegler (piano), Fernando Suárez Paz (violín), Héctor Console (contrabajo) y Horardabo; Osalerico Malvicino (guitarra). El repertorio que ejecutaron no incluyó novedades salvo los cinco temas nuevos compuestos para el film de Solanas ("El exilio de Gardel"). Después del infaltable "Adiós Nonino", clásicos como

Milonga del Angel" y "La muerte del Angel", y casi todos los temas de su LP "Biyuya".
Pese a ser realmente un "ensayo general", los desajustes percibidos

general", los desajustes percibidos fueron muy pocos. Es que el quinteto es un lujo. Malvicino es, lejos, el mejor guitarrista que tuvo Astor. Suárez Paz y Console tienen un gusto y una afinación impecable (virtuosismo aparte). Ziegler es el menos "tanguero" de todos, pero le aporta lo suyo al quinteto y es un pianista excelente.

En conclusión: un concierto que se disfruta mucho, en un ámbito pequeño y cálido, con buen sonido. Piazzolla para poco por estos lados? No hay que perdérselo cuando viene. Tal vez sea una de las figuras más grandes que tenemos los argentinos en la música popular.

De la banda sonora de la película de Solanas hablatemos cuando podamos

comentar el disco.

O.G.B.

# **Ernie Watts**



-¿Dónde naciste? EW: En Northfolk, Virginia, el 23 de octubre de 1945.

-¿Sos autodidacta o hiciste estudios formales? EW: Estudié en forma privada el saxo

y el oboe. En clarinete, flauta y otras maderas soy autodidacta. -¿A quienes podés considerar como

influencias en tu forma de tocar? EW: A John Coltrane por sobre todo. después a Eric Dolphy y a Wayne Shorter.

-Si pusiésemos etiquetas o encasillamientos a las corrientes del jazz, ¿dentro de cuál te ubicarías? EW: En la fusión, en lo ecléctico.

-¿Con qué músicos te sentiste más cómodo tocando? EW: Con el grupo de Pat Metheny y

Charlie Haden, con la orquesta de Gerald Wilson, y con el quinteto de Cannonball Adderley (con el que grabé dos LP).

-¿Cuáles son tus compositores preferidos?

EW: ¿En el jazz? -En toda la música.

EW: Stravinsky, Debussy, Delius, Oliver Nelson, John Coltrane y Wayne Shorter.

-¿Cómo son las perspectivas de trabajo en los EE.UU. para un músico de jazz? Archivo Histórico

EW: Sombrías!!! A menos que uno viaie.

-¿Qué músicos latinoamericanos merecieron tu atención? EW: Gato (Barbieri), Lalo Schifrin, Moacir Santos, Gismonti, Hermeto, Ricky Pantalla y el maravilloso acordeonista (sic) Dino Saluzzi.

Ernie Watts dictó en Shams una "clínica" sobre su instrumento. A nuestro criterio muy clara e instructiva.

Se refirió al uso de los modos griegos distintos tipos de escalas: disminuidas, pentatónicas, de blues,

Recomendó varios ejercicios. Por ejemplo: terceras, cuartas o quintas ascendiendo y descendiendo por todo el registro del instrumento. Y todo eso fue ilustrado por su ajustada ejecución en el saxo. Entre los músicos que asistieron a la clínica pudimos ver a dos de los mejores saxofonistas de nuestro medio: Bernardo Baraj y Andrés

## Jon Faddis Quintet

Boiarsky.

La presentación del quinteto del trompetista estadounidense Jon Faddis en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, el día 18 de abril, nos puso en presencia de un excelente grupo de jazz. El bop y sus diversas variantes tuvieron cabida en sus interpretaciones fulgurantes v técnicamente impecables El combo estaba formado, además de Faddis, por Kenny Barron en piano, Greg Osby en saxos alto v soprano, Phil Bowler en contrabajo y Ralph Peterson Jr. en batería. La temática abordada en la oportunidad estuvo integrada por composiciones pertenecientes a Jon Faddis, Kenny Barron, Dizzy Gillespie, Horace Silver, entre otros; asimismo, incluyó dos temas tradicionales: "Struttin' with some barbecue" de Lil Hardin de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

(Armstrong), en donde Faddis rindió un homenaje a "Satchmo" con una interpretación espectacular y Barron parodió el estilo de Earl Hines; el otro, "Body and Soul" de Green, Heyman, Eyton y Sour en el que tuvo lucida intervención solista Barron, brindando un recuerdo al genial Art Tatum, hacia el final se le unió (en dúo) Faddis, expresándose emotiva v sentidamente.

Faddis es un aventajado discípulo de Gillespie, aunque a veces también demuestra su admiración por Clifford Brown, sin embargo, en Dizzy pareciera tener su fuente de inspiración más abundante. Músico de técnica deslumbrante, por momentos efectista, brindó a lo largo del recital numerosas intervenciones en el sobreagudo, festejadas con entusiasmo por la gran cantidad de público asistente.

Greg Osby es un joven y excelente saxo alto, admirador de Coltrane. Tiene una sincera vocación por el jazz y se prodigó en un mensaje alejado de alardes técnicos, demostrando sentimiento, ideas y calor.

Kenny Barron, el músico de mayor experiencia del conjunto, con un dominio de su instrumento que le permite encarar suficientemente cualquier tema, se expresó con total rélax y naturalidad, todo esto lo convierte en un sólido sostén rítmicoarmónico para el combo.

Por su parte Phil Bowler acompañó en forma adecuada al grupo y cuando tuvo ocasión de mostrar sus dotes como solista, lo hizo con estilo y gran seguridad, incluyendo su eiecución con arco.

Ralph Peterson Jr., por momentos sutil y por momentos vehemente, se ganó la simpatía del público a través de sus fogosas intervenciones, aunque creemos que estaban un poco cargadas de espectacularidad. De más está decir que el quinteto dirigido por Jon Faddis mostró en todas las obras un ajuste perfecto, sin duda, resultado de un trabajo grupal e individual responsable y pleno de profesionalismo.

A.C.

# TERCER TALLER LATINOAMERICANO DE MUSICA POPULAR

Entre el 6 y el 15 de diciembre de 1985 tuvo lugar en el Colegio del Sagrado Corazón en Río de Janeiro el "Tercer Taller Latinoamericano" de Música Popular". Esta iniciativa de reunir a músicos, pedagogos,

estudiantes, musicólogos, periodistas, etc., relacionados con el tema de la música popular en Latinoamérica conoce ya dos antecedentes: el Primer Taller realizado en Montevideo (1983) y el Segundo Taller en Rosario (1984).

os objetivos de estos talleres se resumen, según sus propios organizadores, en cinco puntos:

1. Buscar una forma de enseñanza eficaz y específica para la música popular a través de actividades que tengan interés para todos aquellos que estén vinculados a actividades artísticas, y aprovechables también por aquellos que no tienen formación musical previa

2. Promover el encuentro, contacto e intercambio de información entre músicos, profesores, periodistas, estudiosos y compositores de diferentes países de América Latina

3. Discutir con los creadores. intérpretes y periodistas ligados a la música popular sobre la función y los objetivos de su tarea y estimular la actividad crítica

4. Prestar atención al análisis. creación y discusión literarias dada la carencia de espacios para el aprendizaje o acercamiento al trabajo poético aplicado a la música

5. Crear centros culturales en cada país latinoamricano desarrolando en forma permanente la actividad didáctica y de investigación en el terreno musical.

Al igual que en los talleres anteriores aunque con un mayor número de participantes (28 docentes v conferencistas v alrede- ses (incluso Europa v EE.UU.). conciertos.

dor de 130 alumnos), la activi- Tanto la temática abordada codad fue básicamente de tres ti- mo el nivel con que se las encaró pos: seminarios, charlas-debate y fue sumamente diverso. Por otro lado la imposibilidad de concu-Los seminarios estuvieron a rrir a todos los seminarios por la cargo de docentes de varios paí- superposición de horarios no nos



Leo Masliah



Charla sobre "Música y Política". De izq. a der.: Jards Makalé, Mauricio Maestro, Chico Buarque, Wilhelm Zobl e Ismael Durán.

permitiría abrir juício sobre el total de esa actividad. Podríamos destacar por lo interesante y didáctico el de "Introducción a la Etnomusicología" que estuvo a cargo del Lic. Marco A. Lavigne de Brasil. También podría mencionarse y esta vez no por lo bueno, el de "Producción musical" que dio Litto Nebbia y que fue mucho más una larga charla de café que un seminario.

El resto de los temas y profesores fueron: "Taller de Letras" (Leo Maslíah, Uruguay), "Producción discográfica" (W. Falcão, Brasil), "Composición: música popular y erudita" (Tato Taborda Jr., Brasil, y Wilhelm Zobl, Austria), "Educación musical para niños" (E. López v C. Sandroni, Brasil), "Arreglo instrumental" (Ian Guest, Brasil). "Panorama de la música brasileña" (C. Sandroni y G. de A. Pinto, Brasil), "Relaciones entre la música popular y la erudita" (W. Zobl, Austria), "Arreglos para vientos" (Gabriel Senanes, Argentina), "Postura del intérprete" (S. Lobato v Stella Miranda, Brasil), "Arreglo para voces" (M. Maestro, Brasil), "Taller de Choro" (L.O. Braga, Brasil), "Arreglo y desarreglo" (Esteban Klísich, Uruguay), "Creatividad" (E. Asato, Arg.), "Panorama de la nueva canción en EE.UU" (G. Mills, EE.UU.), 'Armonía y hormonía" (J. Lazaroff, Uruguay), "Música para teatro" (Tim Rescala, Brasil), "Taller vocal" (Liliana Vitale, Arg.).

Todos los días, a las 17, se realizaba en el salón central del colegio, una charla-debate sobre temas relacionados siempre con la música popular. De éstas habría que destacar, según nuestro juicio, una sobre el "Compromiso ético y estético del trabajador cultural" a cargo del cantautor y militante chileno Ismael Durán y otra sobre "Música y Política" en la que participaron varios penelistas (Chico Buarque, Leo Masífah y Liliana Vitale, entre otros).

Por la noche, y luego de la cena, la actividad se cerraba con un concierto compartido por varios artistas. También aquí fue larga la lista de personas y conjuntos que participaron. De ésta podríamos destacar a Litto Nebbia. Jorge Fandermole, Liliana Vitale, Héctor de Benedictis (Argentina); Ismael Durán (Chile); Manuel Monroy (Bolivia): Jorge Lazaroff, Leo Maslíah, Mariana Ingold, Esteban Klísich (Uruquay): Jards Makalé, Chama de Banda, Cao sem dono, Tim Rescala, Clara Sandroni, Luis Tatit (Brasil). No nos vamos a detener en estas actuaciones pero queremos citar especialmente lo novedoso de las propuestas de los uruguayos y brasileños. Sus

búsquedas en terreno vocal, textual y musical los ubica indiscutidamente en la vanguardia de la música popular de Latinoamérica (ya iremos comentando en detalle algo del material que trajimos de Brasil).

Entre los hechos que habría que criticar de este Tercer Taller está el excesivo número de argentinos que asistieron (favorecidos por el cambio de moneda). quienes en algunos casos se olvidaron que habían viajado para un taller de trabajo (¿alguna vez lo habrán sabido?) v prefirieron disfrutar del sol carioca molestando a quienes sí fueron a trabajar. También fue una pena la carencia de grandes nombres brasileños como docentes y la escasísima asistencia de alumnos del país organizador. Pese a ésto y por la valiosísima experiencia que significó para los que estuvimos allí, los talleres latinoamericanos son, sin duda, una propuesta para seguir desarrollando. Ya se pensó en el Cuarto Taller que tendrá lugar este año aunque todavía no se estableció con certeza el lugar (Bolivia o Cuba son los países más probables). Apenas tengamos información cierta, Guía de Jazz les informará al respec-

> Fotos del autor de la nota Lic. Ricardo Salton

s sabido que el jazz. después de un largo v complejo proceso de desarrollo, constituyó una verdadera revolución en el campo de la música. Tan es así que ha merecido la atención de musicólogos. etnólogos, antropológos, sociólogos, etc., siendo además motivo de inspiración en otras artes como las plásticas y la literatura, Por otra parte ha abierto interesantes perspectivas para su abordaje desde el punto de vista psicológico. Desde esta óptica son de destacar -entre otras- su función comunicacional y los factores emocionales que le son inherentes. Algunos conceptos básicos de la teoría de la comunicación, desarrollada v aplicada al psicoanálisis por el que en vida fuera un eminente psicoanalista argentino, el Dr. David Liberman, son factibles de ser utilizados como modelo para la comprensión de la función comunicacional de la música y en particular del iazz. La siguiente definición permite una primera aproximación al tema. "Comunicación es un proceso que consiste en participar una o más personas y ser partícipe con una o más personas de ideas, sentimientos, propósitos o creencias"(1). En cuanto a la dinámica de la interacción comunicativa el Dr. Liberman vierte los siguientes conceptos. "En

el ciclo de interacción

personas que emiten

mensaies (fuentes) y las

comunicativa intervienen las

'personas' (destinos) que los reciben y que por el hecho de recibirlos ya están comprometidas en el circuito comunicativo. En el caso de recibirlos (decodificarlos) tienen que acusar recibo de haberlos captado utilizando para ello una respuesta (encodificación) que de alguna manera tiene que

interacción comunicativa tenemos entonces que en la producción del artista hay un mensaje explícito o implícito a la espera o a la búsqueda de un receptor. Cuando el receptor (destinatario) recibe el mensaje y promueve en él una respuesta (en el área que nos ocupa, de naturaleza emocional), el

# LA COMUNICACION Y EL FACTOR EMOCIONAL EN EL JAZZ

indicar al emisor que los mensajes han sido recibidos, v también qué sentido les adscribe la 'persona' receptora (destino) del mensaje. El proceso comunicativo termina siempre v cuando la primera de ellas (fuente, ahora transformada en destino) a su vez acuse recibo de haber recibido la respuesta"(2). Toda producción artística tiene un objetivo inmediato que es el de provocar un impacto estético. Simultáneamente lleva un contenido, un mensaie, Tan es así que cualquier expresión del arte carecería de sentido si no contara con un destinatario. Siguiendo el modelo de la

impacto estético se ha logrado al tiempo que la comunicación entre el artista (emisor) y el destinatario (receptor) se ha establecido. Cuando esta respuesta emocional (traducida v expresada en forma verbal o extraverbal) ha sido a su vez recibida por el artista, se ha completado el proceso comunicativo. La música posee un lenguaje propio, tanto en la forma como en el contenido. v dentro de ella el jazz es uno de los géneros que logra de una manera más completa, acabada y profunda su finalidad estética v comunicacional. Esta última cualidad podemos rastrearla hasta en sus más remotas

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

raíces africanas, como es factible de ser observada en el llamado "lenguaje del tambor"

Descartada desde hace algunas décadas la teoría de que el "lenguaje del tambor" era una especie de código Morse, se llegó a la comprensión de que el sonido del mismo no era otra cosa que la imitación de las palabras por medio de los instrumentos de percusión. Néstor Ortiz Oderigo así lo refiere en su "Historia del Jazz": "Para el negro el tambor puede 'hablar' y 'habla', sus sonidos forman palabras y el desarrollo de su ritmo es una frase". Y más adelante agrega: "...Por consiguiente, el lenguaje y la música están estrechamente vinculados. de manera que los nativos, desde niños, se acostumbran a advertir cambios de tono. las sutilezas rítmicas, los distintos timbres v la diversidad de 'tempi'. De ahí la musicalidad que caracteriza al hombre de color"(3). La forma denominada "call and response" (llamada y contestación) es una modalidad generalizada en toda Africa. En los cánticos el líder del coro canta un

invariable que es el estribillo. Esta forma dialoguística es observable en diversas expresiones del folklore afronorteamericano, como en los "shouts" (un tipo de canto y danza litúrgicos) de los negros bautistas, en los sermones de las iglesias Archivo Histórico

fragmento, en tanto que el

grupo vocal responde con otro generalmente

negras y en una de las modalidades de "negro spirituals". En todas estas formas se establece un circuito comunicativo entre una sección coral y otra (generalmente el público) o entre el oficiante v la congregación, con un elevado contenido emocional que va in crescendo a lo largo de todo

el tema En los años de esclavitud también encontramos los "hollers", una combinación de canto y gritos débiles y quejumbrosos, a veces sobre una sola nota con el dedo índice haciendo vibrar la laringe, que utilizaban los negros esclavos en las plantaciones para comunicarse v que procedían directamente de fuentes africanas(4) Sobre esta base, en años posteriores, después de finalizada la guerra civil. surgen los blues. Estos constituyen la más vibrante expresión del dolor, la congoja y la melancolía del negro formalmente libre pero sometido a una cruel segregación racial. En su forma primitiva los blues eran una especie individual en la que el cantante. acompañándose con su guitarra o su banio. colocaba en la poesía y en la música todo el dolor de la gente de su raza. Refiriéndose a este trovador solitario nos dice el destacado investigador de blues Paul Oliver: "Canta como un hombre que desea liberarse de los blues como de un estado de ánimo v que siente la necesidad de dar expresión a sus

palabras mitad a sí mismo. mitad a quienes lo escuchan. crea una canción que se adapta vagamente a una pauta tradicional. improvisando de paso un acompañamiento que completa v amplia la significación de las frases que canta'(4). No es otra cosa lo que señala Sigmund Freud citando a otro gran psicoanalista de su época, Otto Rank. "El artista busca, en primer lugar, su propia liberación y lo consigue comunicando su obra a aquéllos que sufren la insatisfaccción de iguales deseos'(5). Hasta principios de siglo estas expresiones musicales

permanecieron circunscriptas a la comunidad del negro



americano, fuente y destino de estos mensajes. No obstante el hombre blanco fue incorporándose paulatinamente a este circuito comunicativo en la medida que la sensibilidad de algunos y la problemática social común de muchos -más allá de las diferencias de color- les iba haciendo posible captar v entender el mensaje. Así es como en la segunda década del siglo surgieron músicos blancos, y además un público blanco, tanto en los Estados Unidos como en Europa. De allí en adelante el jazz se universaliza. Ahora bien, si el folklore afronorteamericano y posteriormente las primeras elaboraciones jazzísticas (cuando el jazz aún no tenía

este nombre) se desarrollaron dentro de un marco cultural específico ¿Qué hechos condujeron a su universalización? Una respuesta tentativa, no excluyente y dentro del presente enfoque podría ser la siguiente. Si la música es un lenguaje universal. aquella que posea mayores cualidades expresivas es la que llegará a núcleos más amplios de receptores v adquirirá mayor universalidad. Si el mensaje -en cambio- se apova mayormente en la letra. quedando relegada la música a la condición de vehículo para la poesía. éste tendrá toda su validez en el medio cultural de origen, algo menos en otros medios culturales de la

decodificable) en medios culturales de idiomas diferentes al original, Esto hace que si bien los blues. por ejemplo, traían un mensaje dramático en su poesía, en un momento posterior de su evolución. cuando en su vigoroso aporte al jazz adquirieron una forma instrumental, el músico de jazz pudo "cantarlos" con su instrumento, con la misma fuerza expresiva con que lo hacía el cantante, pero en un lenguaje -el de la música- universalmente conocido Esta es una condición que no es exclusiva del jazz, pero sí lo es la vitalidad, la emotividad, la imaginación y la expresividad con que el músico de jazz trasmite su mensaje. Es en este plano. el emocional, en el que se establece la comunicación entre el músico v el ovente. v en un nivel tan profundo que desborda los alcances del mensaje verbal. estableciéndose entre ambos una verdadera comunión.

misma lengua v se hará

menos comprensible (menos



#### Dr. V. Fernando Grinberg Mendoza, Mendoza

(1) Liberman, David. "La comunicación en terapéutica psicoanilítica". Ed. EUDEBA,

Bs.As., 1971, p. 51.
(2) Liberman, David. "Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico". Tomo I. Ed. Kargieman. Bs.As., 1983, p. 14.

(3) Ortiz Oderigo, Néstor R., "Historia del Jazz". Ed. Ricordi Americana Bs.As., 1962, p. 52. (4) Hentoff, Nat. Mc Carthy. Albert

(4) Hentoff, Nat. Mc Carthy, Albert y otros. "Jazz, psicología y sociología". Ed. Paidós, Bs. As., 1968, ps. 29, 75.

(5) Freud, Sigmund. "Obras Completas". Tomo II. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid, 1968, p. 978.



#### CENTRO CULTURAL GENE-RAL SAN MARTIN

Sarmiento 1551 - Capital CICLO JAZZOLOGIA Coordinación: Carlos Inzillo ENTRADA LIBRE

#### MAYO

Sala Enrique Muiño a las 21.00 Martes 6: Montilla y los Pilotos Martes 13: Doctor Jazz (sexteto de Omar Oliveros)

Martes 20: Jam-Trío (de Manuel Malvar)

Martes 27: Los Cuatro Grandes del Jazz (de Alberto Alonso) con la cantante Irene Costa.

#### Funciones extraordinarias en la Sala A-B

Viernes 2 y 9 a las 20.30 Grupo "Electric Dream" (de Emilio Kauderer. Adalberto Ce-

vasco (bajo y teclados), Junior Césari (batería), Ricardo Lew (guitarra), Hugo Pierre (saxos), Cacho Tejera (percusión) y E. Kauderer (piano y teclados). Interpretando todas composiciones de E. Kauderer.

Miércoles 7 a las 20.30

Orquesta Argentina Contemporánea, dirigida por Dante D'Iorio Viernes 16 a las 21.00

"La Noche del Hot Club de Buenos Aires"

Lunes 19 a las 20.30

Cuarteto de Angel Sucheras. Hugo Pierre (saxos), Juan Amaral (bajo), Eduardo Casalla (batería) y A. Sucheras (piano).

#### IUNIO

Sala Enrique Muiño a las 21.00 Martes 3: Negro-spirituals con Susana Platero

Martes 17: Trío de Rubén Distasio

Martes 24: Pasaporte Jazz Fusión.

#### Funciones extraordinarias en la Sala A-B Miércoles 4 a las 21.00

Marito Cosentino Viernes 6 a las 21.30 Espectáculo especial del grupo Novals Spirituals Viernes 13 a las 21.30 Recital de la Tradicional Jazz Band (de Rosario)

Viernes 27 a las 21.00 Fiesta de los bateristas (Marcelo Contento y Eduardo Casalla)

#### JULIO

Con motivo de cumplirse el 15º aniversario de la muerte de Satchmo, actuarán en la Sala

Sábado 5 a las 21.00 Dúo Ma-Ma-Hot y la Antigua Jazz Band Lunes 7 a las 21.00

Porteña Jazz Band

#### HOT CLUB DE BUENOS AIRES

#### MAYO

Jueves 8: Disertación "Tríos Jazzísticos" a cargo de Enrique Bra-

Actuación del Trío de Mario Tegli v presentación de la San Francisco Jazz Band.

Moreno 1729, 1er. piso, Capital (a las 21.00).

Viernes 16: en el homenaje que el Centro Cutural General San Martín rendirá al Hot Club de Buenos Aires, éste presentará a los Hot Club Stompers v a los Dixie Playmates.

Sarmiento 1551, Sala A-B, Capi-

Jueves 22: disertación "Homenaje a Juan Rafael Gressi" a cargo de Jorge R. Arthagnan, Actuación de la Palermo Jazz Band y el Trío de Rubén Distasio. Moreno 1729, 1er. piso, Capital

#### (a las 21.00). JUNIO

Jueves 5: disertación "¿Qué hacemos con el jazz tradicional?" a cargo de José R. Thiene.

Actuación de la Camerata Jazz Trío más invitados v Jam-Session.

Moreno 1729, 1er. piso, Capital (a las 21.00).

Lunes 16: concierto en el "Regente Hotel" con los músicos norteamericanos Bill Allred (trombonista) y Warren Sauer (baterista), acompañados por músicos argentinos.

Jueves 19: disertación a cargo del Dr. Juan C. López. Celebración del aniversario de la Fénix Jazz Rand

Moreno 1729, 1er. piso, Capital (a las 21.00)

#### JULIO

Jueves 3: Asamblea General Jueves 10: reunión musical en Moreno 1729, 1er. piso, Capital (a las 21.00).

#### ENSEMBLE JAZZ DE CAMARA

Nuestro amigo Esteban Lapania, de Córdoba, nos hizo llegar un recorte del diario "La Voz del Interior", en el que se hizo un comentario del debut del Ensemble Jazz de Cámara (diciembre '85), integrado por: Julio Dubini, clarinete

Daniel Shapiro, contrabajo Dante Medina, piano Tito Ouiroga, tambores

Transcribimos a continuación, parte de ese comentario: "Eran las 21.30 del miércoles

y la sala del Colegio de Farmacéuticos estaba prácticamente repleta. La cita era con el jazz, Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.anira.com.ar gra y mucha fuerza a flor de piel.

A la hora señalala se iniciaba un recorrido cuvo itinerario seguía las mejores huellas que deió el jazz en su semblanza de rítmicos colores. Pero se trataba también de una cita con una gran sorpresa para los jazzeros cordobeses. Sobre el escenario estaba a punto de debutar una verdadera selección. La Organización Juan Carlos Remonda. había hecho todo para que esa noche, los guías turísticos del recorrido por la fisonomía de un género que nunca pierde vigencia sean nada menos que Dante Medina, Daniel Shapiro, Julio Dubini y Tito Quiroga. Se anunciaba así el nacimiento de un nuevo cuarteto: el Ensemble Jazz de Cámara

La simple mención de los nombres recién citados justificaba la expectativa que se había despertado en torno de este debut".

"Los primeros pasos del Ensemble Jazz de Cámara hablaron de un futuro con muchas luces y mucho ritmo".

#### TRADICIONAL JAZZ BAND

Integrantes: corneta: Jorge Pedemonte; clarinete: Hugo Santamaría; saxo soprano: Alberto Manera; trombón: Enrique de Ofia; piano: Baby Zacarías; tuba: Miguel Sartori; banjo: Bambi García; tabla de lavar: Jacinto Flores. Arreglos: Alberto Manera.

Repertorio: Pie Plano; Sur; Mobile Blues; Potato Blues; Alta Sociedad; Linda criolla; Todo de mí; Vuelve dulce papá; Hombre Oriental; Cuando los santos vienen marchando; Blues de la Rivera; Papá Lips; St. Louis Blues; En el gran baile del jazz; Reverencias; Reunión en Georgia; Guillermito el Ilorón; Esto es el colmo, etc.

El arreglo de Todo de mí es una verdadera creación de



Tradicional Jazz Band, de Rosario

Alberto Manera; en Mobile Blues la voz cantante la lleva el trombón, en cuanto a los arreglos, solamente se refiere a las partes cantadas por todos los instrumentos; la improvisación es libre.

Previsto: C.C.G.S.M. (Ciclo Jazzología) el 13/6 y Café Tortoni de Bs.As. Gira al exterior para fines de 1986.

José Luis Actis Presentador Oficial

#### LA INVESTIGACION MUSI-COLOGICA SE VA PARA ARRIBA

Como parte de los resultados de las 2das. Jornadas de Musicología organizadas en Buenos Aires por el Instituto Nacional de Musicología en 1985 quedó constituida la Asociación Argenina de Musicología. Esta asociación sin fines de lucro tiene como objetivos básicos: promover investigaciones en el área de la disciplina, difundir la actividad musicológica en todas sus expresiones, favorecer la relación de los musicólogos entre sí y defender esa tan maltratada profesión.

der esa tan maltratada profesion.

La comisión directiva inicial

quedó constituida por: Gerardo V. Huseby (presidente), Irma Ruiz (vicepresidente), Pablo Kohan (secretario), Ricardo Salton (tesorero) y un Representante Estudiantil todavía a determinar.

Dado que el éxito de esta nueva empresa depende del estuerzo y el trabajo de todos los que tienen que ver, desde más ecrea o desde más lejos, con la disciplina, se sugiere a todos los interesados en saber más sobre la A.A.M. dirigirse a Gerardo Huseby (27-5233/5238/5248) od Pablo Kohan (773-1570) donde serán atendidos e informados con el buen trato que caracteriza a los investigadores de la música.

Ricardo Salton

#### RIO JAZZ ENSEMBLE

Personal:
Lulo Gazcón (saxo tenor)
Enrique Norris (trompeta)
Lito Ficco (piano)
José María Pérez (guitarra)
Luis Sisalli (bajo)
Calolo Jr. (batería)
Pascual Crichigno (flauta traversa)

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

Jorge Di Renzo (piano) Sergio Raúl Demergasso (coordinación - presentación).

> "Círculo Amigos del Jazz" Sergio Raúl Demergasso, Río Cuarto

# LA PLATA CIRCULO POLICIAL DE LA PCIA. DE BS.AS.

Salón auditorio: Calle 49 Nº 735 – La Plata ENTRADA LIBRE 18 hs

#### "JAZZ ENTRE AMIGOS" CICLO 1986

Palabras de apertura y comentarios: Rodolfo Sarandría

Primera Parte: Disertación discográfica a cargo de Talero Pellegrini.

Segunda Parte: actuación de conjuntos en vivo: 31/5: Fénix Jazz Band

31/5: Fénix Jazz Band 28/6: Swing Timers

Idea y coordinación general: Alejandro Levit. Próximos conciertos:

12 de julio, 26 de julio, 30 de agosto, 27 de setiembre, 25 de octubre, 29 de noviembre y 21 de diciembre del corriente año.

#### ASOCIACION ARGENTINA DE JAZZ

Se ha creado la A.A.J. destinada a la difusión y cultivo del jazz en sus formas tradicionales y modernas.

Comisión Directiva: Presidente: Kacho Rodríguez

Jurado Vicepresidente 1º: Nano Herrera Vicepresidente 2º: Ignacio Ro-

mero Secretaria: Cristina Durante Prosecretaria: María Luisa Bala-

Tesorero: Bernardo Schapira Protesorera: Alicia Kaplan

Vocales titulares: Rodolfo Yoia, Daniel Alvarez Monserrat, Mi-

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

guel Angel Díaz y Carlos Mattone.

#### MUSICA NUEVA

La Asociación Bancaria ha convocado a intérpretes y compositores bancarios o no bancarios para este ciclo que ha despertado gran interés al ponerse en marcha en 1985.

Han participado: Faunos, Rafael Araya, Daniel López, Jamón Crudo, Convergencia y Apertura.

Música Nueva continuará en 1986 dando cabida a todos aquellos que reúnan las condiciones exigidas para participar del mismo.

#### SANTA FE

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

#### JAZZ CLUB POSADAS

Presidente: Adhemar A. Bosco Demarchi. Sarmiento 1420, 1º D (3300) Posadas, Misiones.

#### "III Jornadas de Musicología"

El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", dependiente de la Secretaria de Cultura de la Nación, organiza las III JORNADAS DE MUSICO-LOGIA, que han de realizarse en Bs.As. del 17 al 20 de setiembre. El último plazo para la presentación de trabajos vencerá el próximo 31 de julio.

Informes: Piedras 1260 "A" ler. piso (1140), Capital Federal, Tel. 27-5233.

#### HOT CLUB ROSARIO

Todos los primeros y terceros lunes de cada mes a las 21 en el Auditorio de la Asociación Médica (España y Tucumán), el HCR realiza jam-sessions y actuaciones de diversos coniuntos.

Nos interesa conectarnos con clubes similares en otras ciudades.

#### Dr. Gregorio Tisera López Presidente

HCR Rioja 1850 - 4to. piso 2000 - Rosario Tel. (041) 60656

Lunes 5/5: "El Umbral", cuarteto de jazz-fusión. Sr. Guaragna, discografía

Jam-Session Lunes 19/5: "Cuarteto Helio Gallo"

Discografía Jam-Session

#### MAS JAZZ EN ROSARIO

En la Fundación Astengo, el martes 6 de mayo con las actuaciones de: Jazz Trío, Quinteto Argentino de Jazz y la Tradicional Jazz Band.

Federico R. Llusá, Rosario

#### MALOSETTI-PELLICAN

Nuestros conocidos guitaristas de jazz Walter Malosetti (Swing 39 y Escuela de Jazz) y Ricardo Pellican (Swing 39 y Chop Suey), están realizando una gira en dúo por las principales ciudades europeas (Madrid, París, Copenhague, Londres, Rochama), de donde han sido invitados por clubes de jazz, universidades y el National Jazz Center de Londres. Esta gira se inició el 27 de marzo con una duración de dos meses aproximada-

mente.

Complementando los objetivos del viaje, Malosetti y Pellican visitarán en Francia, la tumba del genial Django Reinhardt, fallecido en 1953, para rendir un homenaje en representación de todos los músicos argentinos de jazz al célebre maestro, especialmente encomendados por la agrupación "Cuerdas Gitanas del Jazz Argentino", como así también concurrir a seminarios que se dicten en los mejores conservatorios de música con el fin de actualizar sus programas de enseñanza en nuestro medio.

"Al llegar aquí nos pusimos en contacto con el trompetista argentino Julio Daud v por medio de él conocimos a todos los mejores músicos de jazz que en este momento están radicados o de paso en Madrid.

En la semana del 1º al 6 de abril, nos sumamos al quinteto del trombonista Bill Smith, como músicos invitados, actuando todas las noches en un club de jazz muy grande llamado "Galileo Galilei". También actuamos con la "Banda Mercurio" de los saxofonistas y flautistas españoles Eduardo Moreno y Fernando Bravo, en el "Café Central" y anoche (7 de abril) en el jazz bar "Clamores" se realizó una jam-session con un grupo de músicos argentinos radicados aquí en Madrid.

Estos "clubes de jazz" son importantes locales donde concurre muchísimo público todos los días

Los principales músicos con los que compartimos estas reuniones son los siguientes: Julio Daud de Argentina (trompeta), Bill Smith de EE.UU. (trombón), Tatsuo Aoki de Japón (guitarra), Jos Mitchell de Holanda (contrabajo), Tony Moreno de EE.UU. (batería)".

JAZZ POLACO

Conferencia ilustrada grabaciones de Krystian Brodacki. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Junín 1930.

País de brillante tradición musical (de Chopin a Szymanowsky), Polonia es, después de Francia, el lugar europeo más próspero para el desarrollo de un jazz autónomo, original, ligado por lógicas conexiones con el resto del mundo, pero de sello propio. Lo más llamativo del panorama polaco actual es la diversidad y, en ella, la calidad de cada manifestación estilística escogida. En Varsovia se hace -y se graba- dixiland, mainstream, bop, música post Coltrane, jazz rock, fusión v free, más allá de toda clasificación.

La breve y sustanciosa estadía en Buenos Aires del crítico Krystian Brodacki, invitado especial al Festival Mardel Jazz '86 que organizó Walter Thiers, permitó al seguidor argentino contactarse con la situación polaca. Brodacki es vicepresidente de la Asociación Polaca de Jazz v miembro redactor de la revista "Jazz Forum", órgano de crítica y difusión de la Federación Internacional de Jazz, con sede en Londres. (La publicación en la que trabaja Brodacki probablemente sea, hoy por hoy, la más analítica y rigurosa en la materia).

Hay músicos polacos que han trascendido, desde hace varios años, las fronteras de su país y son mundialmente reconocidos. El pianista virtuoso Adam Makowicz, puede transitar, con éxito, por las salas clásicas y populares más exigentes, llendo de Bartók a Coltrane por los puentes sorprendentes de su talento de improvisador e intérprete. El violín de Miguel Urbaniak,



Michal Urbaniak

para algunos algo insípido (es probable), compite, de igual a igual, con los Pontys más competentes. Otro tanto sucede con su esposa, Ursula Dudziak, cantante de voz etérea. Tomasz Stanko, trompetista, es extravagante con el visto bueno de auditorios cosmopolitas y ha grabado con Cecil Taylor y Chico Freeman, entre otros músicos de la vanguardia jazzística.

Lo más interesante de la charla de Brodacki -apovada en más de veinte registros fonográficosfue, sin embargo, el perfil de la Polonia "de adentro", la de aquellos músicos que se manejan en el circuito local y que a veces sobre copias de los americanos, otras con resultados personales, hacen las delicias cotidianas del público polaco. Desde los All Timers, grupo hottero. hasta Ewa Bem, cantante que reproduce con calidad el timbre "negro" de las primeras damas del jazz. Polonia entra al mundo con sus inquietudes y lecturas de la realidad cultural. En el campo experimental, incluso, Brodacki presentó sorpresas: el "jazz-grotesco", versión centroeuropea de Zappa que incluye el ritmo básico del tango, y las mezclas "étnicas" del saxo alto Zbigniew Namyslowski un explorador de vasta experiencia profesional.

Sergio A. Pujol

Madrid, 8 de abril Walter y Ricardo Archivo Historico de Revistas Argentinas I www.ahira.com.ar

### 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 las 15.00: "El espíritu del jazz" (Alfredo Radoszynski)

#### LRA 5 – Radio Nacional de Rosario

Martes a las 3.30:
"Jazz. . . estrictamente. . . Jazz"
(José Actis)

Sábados a las 13.30: "Sesión de jazz" (Carlos Guaragna)

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

Martes a las 21.00:
"Unidad del Jazz"

Tronivo Histórico





(Marcos Giardino/Carlos A. Rossi)

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 del país):

Jazz por argentinos"

(Nano Herrera) reentinas | www

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 9.30: "Jazz Argentino" (Chachi Zaragoza)

Sábados a las 14.15:
"El Sonido Afroamericano"
(Alfredo Radoszynski)

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

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 12.45: "El Hombre del Jazz" (José Actis)

LT 17 — Radio Provincia de Posadas

Sábados y Domingos a las 9.30: "Tiempo de Jazz" (Ramiro Martínez)

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 18 - Radio Municipal de Mendoza

Martes y Jueves a las 11.30: "Jazz por siempre" (Jorge L. Lardone)

Miércoles a la 21.00:
"Jazz entre amigos"
(Jorge L. Lardone/Héctor Cues-

Sábados a las 21.00: "Los grandes del jazz" (Jorge L. Lardone)

LV 27 - Radio San Francisco

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

LW 1 – Radio Universidad Nacional de Córdoba

Miércoles a las 18.00 (FM: 102,3 MHz):
"Provecciones"

(Kuroki Murúa)

LS 5 – Radio Rivadavia

Lunes a viernes a las 23.30 (AM: 630 kHz):
"Jazz Caliente"
(Alejandro Capuano Tomey)

Sábados a las 12.00 (FM: 103,1

MHz): "Presentación" (Nano Herrera) Domingos a las 13.30 (FM): "Biografías" (Nano Herrera)

Se agradecerá informar los cambios que se susciten en las audiciones a fin de que la sección "Radio", cumpla su objetivo.

ADHESION

j.m.

ADHESION

j.w.

#### TODO EL JAZZ EN "JAZZOLOGIA"

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

Además:

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



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



# JAZZ: SOLOS

"The Creole Love Call" (Duke Ellington) Solo de Rahsaan Roland Kirk Grabado el 10 de mayo de 1968 Transcripción: Omar García Brunelli

La versión de "Creole Love Call" cuvo solo transcribimos, fue incluida en el L.P. "The Inflated Tear" cuva edición local realizó en 1976 la empresa Sicamericana (MH 50-16,006) en la serie "That's Lazz"

Kirk aparece acompañado por Ron Burton (piano), Steve Novosel (bajo) v Jimmy Hopps (batería). En este tema el multiinstrumentista ciego ejecutó clarinete v saxos. Tal vez hava sido el primero en sistematizar el recurso de soplar simultáneamente dos o tres 'caños", cosa que hoy está bastante difundida.

Es un solo interesante por varios aspectos. A lo largo de cinco coros, Rahsaan emplea el recurso de soplar dos saxos simultáneamente, luego hace un coro con clarinete solo, otro coro con saxo (los únicos dos improvisados) y retoma los dos saxofones para el final.

El tema en sí es sencillo. El original de "Duke" es un "blues" de 12 compases (en 4/4). Kirk lo hace en 3/4, llevando la cantidad de compases a 24 por coro:

Original de Ellington:



Version de Kirk:



Como vemos, el motivo inicial duplica la cantidad de compases. Los dos solos improvisados de Kirk son

muy sencillos, pero tienen un "feeling" demoledor. Era un gran intérprete de "blues". Esto demuestra que la economía

Hay una serie de problemas de transcripción. Rítmicamente es casiimposible pautar determinadas cosas del jazz. Tampoco tendría demasiado sentido. en el caso que se pudiera, pautarlas exactamente. Por lo tanto, se ha empleado en ocasiones una notación rítmica aproximada, indicándolo en la transcripción con un asterisco y anotando las barras divisorias de compás cruzadas con una doble línea oblicua. (Abarca los compases 12, 13, 14 v 15 del Coro III: 6, 7, 8 v 9 del coro IV v compás 26 en adelante en el último coro). En cuanto a las alturas, las notas de afinación intencionadamente calantes (notas "blue"), se han indicado con una flecha hacia abajo. En el solo de saxo. además, Kirk por momentos fuerza la lengüeta v produce un sonido "rugiente" de altura imprecisa. Estos sonidos han sido notados en forma aproximada, con cruces (x) en lugar de la notación habitual. Como siempre, las alturas son reales. Nótese que el sonido real es una octava baja respecto de la escritura Debido a la sencillez armónica de la composición, el cifrado se indicó únicamente en el primer coro.

de medios es un recurso que suelen y

saben manejar solo los grandes.

#### Breve análisis de los coros improvisados

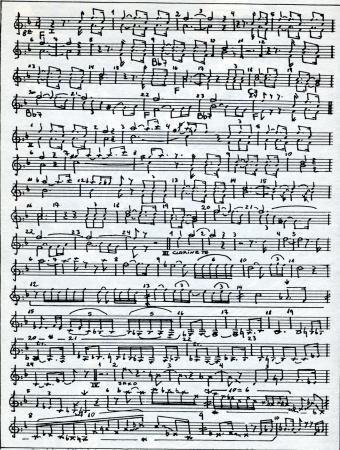
El tercer coro está ejecutado en clarinete. con una simplicidad y elegancia notables. La dirección general es descendente. Los motivos melódicos son pocos; el de los compases 4, 5 y 6, y desde el compás 19 al 24 hace una resolución con un fraseo típico de blues.

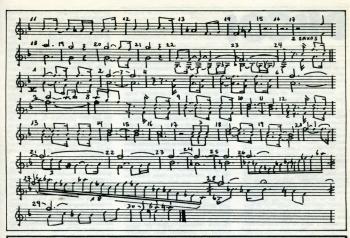
En el solo de saxo yuxtapone la sonoridad "deformada" de altura imprecisa y en veloces escalas (compases 2, 3 y 4; luego compases 6 a 9) con un sereno fraseo típico de "blues".

El resultado es de un impacto emocional tremendo. Por supuesto: nadie se va a emocionar viendo la partitura. Consigan el disco.

Omar García Brunelli

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







# DISCOS

Lo más importante del bimestre es el lanzamiento por parte de la empresa EMI de grabaciones del prestigioso sello Blue Note: un LP doble con una muy buena recopilación y un disco registrado en 1985 (¡pardiez!) con un personal de primera. El proyecto, bajo el "slogan" de "El renacimiento de una levenda. Blue Note: lo mejor en jazz desde 1939" incluye reediciones de grandes clásicos y la edición de algunas cosas inéditas (Clifford Brown, Lee Morgan, Hank Mobley, etc.). Además de nuevos registros de reciente data. Esperemos que la EMI local edite buena parte de estas cosas.

La tendencia generalizada en las ediciones de jazz, es ocuparse de grabaciones que tienen veinte o treinta años de antigüedad. Todos sabemos que a esta altura del siglo XX no se puede decir en arte que "veinte años no es nada" (y se nos pone "febril la mirada" cuando vemos las ediciones importadas). Por lo tanto, y ante la ausencia de ediciones discográficas que nos permitan conocer lo que pasa musicalmente en la actualidad, comentaremos discos de edición extranjera que lo merezcan por su importancia. En este número nos dedicaremos a uno de los dos álbumes grabados por el grupo sueco POSITION ALPHA. Estos muchachos se trajeron los discos a "Mardel Jazz" y los desparramaron bastante (hay una buena cantidad circulando por Bs.As.). Pero ojo: recuerde que, en cuanto a los discos, está "prohibida su regrabación, en todo o en parte, su alquiler o préstamo". No comprometa a un amigo que haya tenido la suerte de obtener uno de los excelentes discos de Position Alpha.

EGBERTO GISMONTI "TREM CAI-PIRA" EMI 31CO64422957, Editado en Brasil en 1985. Grabado en septiembre de 1985.

Es un disco particular dentro de la sobresaliente producción de Gismonti. Está totalmente dedicado a Villa-Lobos: son obras del gran compositor brasileño adaptadas libremente por Gismonti. El resultado es maravilloso.

La base del trabajo instrumental son los teclados electrónicos ejecutados por Gismonti (de 13 tipos distintos). Se agrega a eso 8 invitados

especiales (solistas de breve participación) y una orquesta completa (maderas, metales, cuerdas y percusión). Con todo esto podría haber salido un bodrio, ¿no? Pero pasa todo lo contrario: está presente Villa-Lobos con todo su "background" folklórico, Gismonti con su creatividad y el material técnico, todo al servicio de la música. Es uno de los discos más bellos de la música popular de los últimos tiempos.

Gismonti en el uso de los teclados tiene una variedad y buen gusto sólo equiparable a un Zawinul (sin que tratemos de hallar el más mínimo parentesco estilístico).

La recreación de la Bachiana No 5, o del Preludio de la Bachiana No 4 son de una belleza que nos da

¿Editarán en Argentina este raro disco? ¿Estará preparado el público para afrontar el choque cultural? Todo depende del celo que muestren las empresas locales para preservar nuestros vírgenes oídos de tanta música no comercial que, indecente y subversivamente, se está editando en todo el mundo (menos

Además, la presentación del disco es peligrosa. Mucho lujo, mucha belleza y muchos datos.

Creo que corresponde aclarar que de Gismonti sólo se han editado 3 discos en Argentina: el excelente "No Caipira" y "En familia" son dos de ellos. El resto circula de mano en mano y de cassette en cassette. Es una discografía suficientemente importante y extensa como para que su ausencia sea notada con real fastidio por el público argentino.

O.G.B. TENOR CONCLAVE CB 10068 Interdisc - Distrib. EMI Odeón

Este cónclave de tenores representado por Hank Mobley, Al Cohn, John Coltrane y Zoot Sims respaldados por Red Garland en piano, Art Taylor en batería y Paul Chambers en contrabajo, ofrece la posibilidad de comparar sus estilos, que como bien explica Ira Gitler en los comentarios de contratapa (claro, en inglés), las dos más grandes influencias en el jazz moderno para el saxo tenor son Lester Young y Charlie Parker. Y nos da sus razones para en-Archivo Histórico de Revistas Argentinad la

tradición Basie-Prez, aunque influidos armónicamente y de algún modo estilísticamente por Parker. Por su parte, Mobley aunque desciende directamente de Bird, su sonido es más suave, más redondeado. Coltrane desciende más remotamente de Bird, su sonido es cortante y el empleo que hace de notas sostenidas es reminiscente de Dexter Gordon, que también en parte derivaba de Lester.

En esta época, Trane no está aún en la plenitud de su evolución, pero ya tiene su sonido inconfundible

La primera composición Tenor Cónclave, basada en la armonía de "I Got Rhythm" tiene solos de todos los músicos (el disco da el orden de los solos, ya que de otro modo la individualización de los tenores sería más dificultosa), Mobley en uno de sus tres coros cita a Bird, y Chambers en su solo con arco nos deleita con su afinación.

En Just You, Just Me el acompañamiento de batería de Taylor resulta un tanto monótono.

Bob's Boys es un blues de Mobley con buenos solos y se vuelve más exitante con el intercambio de frases de cuatro compases de los aerófonos.

How Deep Is The Ocean contiene un hermoso solo de Cohn, pleno de lirismo, le sigue Garland improvisando en acordes, Sims también tiene un solo de buena construcción, Chambers vuelve a usar el arco, Trane toma un solo interesante y Mobley nos sorprende con un fluido

L.F.

JIMMY SMITH - Serie "Ciclos '85" Polygram 22203 (repertorio Verve)

Smith (nacido en 1925) fue primero pianista. Adoptó luego el órgano a principios de la década del '50, y formó su propio trío en 1955. Sus primeras grabaciones para BLUE NOTE siguen siendo las mejores que hizo, según muchas opiniones.

Logró un estilo inconfundible y de gran personalidad en su instrumento, que no es muy frecuentado por el jazz moderno. Estilísticamente, adaptó el estilo "hard bop" al órgano. Muestra influencias de Horace Silver y Budd Powell.

Ya era muy popular cuando pasa al sello Verve, al que pertenece la selección de la placa que comentamos. No hay información de tapa (fechas, edición original, etc.). Se ve que los responsables de Polygram no compran esta revista. No obstante, podemos aportar alguna información. "Tren nocturno" está arreglado y dirigido por Oliver Nelson y cuenta con Wes Montgomery como solista (en realidad en la schicién original, Smith

era el invitado); "Bluessette", un tema interesante, en tres tiempos, pertenece al LP "The monster" y "Bashin'" al disco del mismo nombre. En este último la formación es de trío (con guitarra y batería); es uno de los más interesantes del disco. El lado uno lo presenta con acompañamiento de gran orquesta y el lado dos con trío, en tres temas grabados en vivo, además de "Bashin'

Las grabaciones son todas, casi con seguridad, correspondientes a la década del '60. El álbum es un poco desparejo. En algunos temas, Smith se desborda en solos sobrecargados que saturan un poco, tal vez por las características tímbricas del instrumento. Abunda en un estilo de blues "funky" bastante agradable. El disco no es una pieza imprescindible. Un agradecimiento especial a Polygram por el cuidado de la edición.

O.G.R.

POSITION ALPHA - Don't Bring Your Dog! Quinteto de saxophones Dragon DRLP 50 - Edición sueca

Este disco de Position Alpha se incluye porque muchos aficionados han podido conseguirlo cuando este grupo se presentó en las sedes de Mardel Jazz '86. Fue grabado los días 21 y 22 de mayo de 1983 en Estocolmo por la primitiva integración de este conjunto: Johnny Wartel, Jonas Akerblom, Mats Eklöf, Thomas Jäderlund y Sture Ericson, Son multiinstrumentistas, en esta grabación se emplearon saxos soprano, alto, tenor, barítono, clarinete, clarón (clarinete bajo), diversas flautas, trompeta. armónica, silbatos y otros instrumentos misceláneos.

Barbambola, que inicia el LP es una pieza breve para un ensamble rítmico con un solo de saxofón. Le sigue Roma Coma, cuyo enfoque es cíclico. Partiendo de un obstinato que se prolonga en un movimiento continuo en el registro grave, arriba a una maraña de líneas melódicas de valores largos que se estrellan en un silencio. Al interrumpirse este esquema, comienzan todos los aerófonos a improvisar libremente en valores de corta duración creando una atmósfera atonal que a posteriori se torna una jungla de gruñidos y alaridos. Vuelve el movimiento continuo en el bajo para retomar el esquema melódico del comienzo

Well, You Needn't, el clásico de Monk, está presentado por un obstinato del ensamble y unas frases dadaístas. Un saxo expone el tema con el acompañamiento del resto, y luego se van turnando en los solos, para finalizar como al inicio.

En Fisk 14 nuevos obstinatos del grupo respaldan al solista de saxo, que consigue climas dramáticos con su sonido que pasa de lo sensual a lo desgarrado. El final es totalmente

Good Bye comienza con la trompeta, la flauta, un instrumento soplado con sonido indeterminado a modo de puntuación rítmica, se agrega otra flauta, el clarinete bajo con notas largas de continua mutación. Concluye abruptamente.

Jelly Roll de Mingus se convierte en una humorística entrega de jazz tradicional.

Framat Mot Stenaldern: sonidos largos como sirenas con frases vocales ininteligibles preceden a una música de tipo folklórico europeo de ritmo bailable y burlón, que de nuevo se transmuta en caos para concluir con un perfecto unísono.

Good Evening es una breve pieza tratada un poco al estilo de la escuela de Viena como una Bagatela, con un uso particular de la Klangfarbenmelodie, explotando los timbres del clarinete bajo, la armónica, el clarinete y el saxo.

Ore-Se-Rere es otra pieza burlona sobre un burdo ritmo bailable. Everybody's Got a Hungry Dog To Feed (Todo el mundo tiene un perro hambriento que alimentar), se inicia co-



de.

Compra:Venta:Canje DISCOS (LP)

CASSETTES

20 MIL DISCOS PARA REVOLVER 2 MIL CASSETTES PARA ELEGIR ENCONTRARAS...

● LOS BAROS ● EL IMPOSIBLE ● COLECCIONES ● EL AGOTADO ● LOS FUERA DE CATALOGO ●

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

MEJOR TASACION EN COMPRA Y CANJE

Todo el

ROCK

HEAVY METAL



Ascensor mitad de la Galeria

HORARIO: 10 a 20 Hs.

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

mo un tema de O. Coleman, después aparecen notas pedales en el registro grave sobre las que improvisan una, dos, y tres voces instrumentales con creciente complejidad pero que parecen escucharse y responderse hasta llegar a un clima alucinante. Regresa el ensamble a un obstinato y reexpone el tema.

Good Morning: El clarinete bajo con frases sostenidas y el clarinete, dialogan, mientras se dejan ofr sil-batos periódicamente. Las líneas melódicas producen intervalos que melódicas producen intervalos que recan tensión. Hay una larga exposición del clarón interrumpida por el trángulo y la armónica. Hacia el final un frenético diálogo atonal de transporta expresión de la considera expresión de la considera expresa la tonalidad con una musiquita circense que titulan Fiss 3.

A pesar de las texturas diversas de los pasajes individuales, la ejecución tiende hacia una fuerza irresistible en la que las contribuciones individuales son virtualmente superfluas. La música tiene momentos de gran originalidad, ajustada ejecución y en reiteradas circunstancias se hace casi impenetrable.

Creo pertinente incluir aquí palabras de J.C. Paz sacadas del epílogo de su "Introducción a la música del siglo XX"

siglo XX" "Un tipo de música inédita nos enfrenta a una nueva experiencia ante la que reaccionamos de acuerdo con el impacto que nos produce, sin adjudicarla a un mundo de relaciones y referencias prefijadas o supuestas. Quizás -o sin quizás- falte aún experiencia en muchos casos para llevar a cabo esa distinta eclosión sonora que auspiciamos y practicamos; pero la experiencia debe hacerse sobre la marcha, y no estoy seguro de que en muchos casos sea realmente deseable adquirirla; porque cuando llegara ese instante puede correr el riesgo de que se manifieste ya de manera academizante, huérfana de toda espontaneidad, cristalizada en simple

métier profesional".

#### JORGE CUMBO - LITO VITALE -LUCHO GONZALEZ. C 3-021 (P) 1984

L.F.

A casi nadie escapa la importante difusión y los indudables méritos del Trío Vitale-Baraj-González cuyo disco comentamos en la edición anterior de Guía de Jazz. Lo que pocos recuerdan es que ese conjunto tiene su antecesor inmediato en otro de formación similar, con la pequeña variante de la quena o la antara (a cargo de Jorge Cumbo) en lugar de la flauta o el saxo (Bernardo Baraj). Pero no sólo por ser el antecedente de algo sino por los propios valores que quedaron registrados en un disco es que decidimos volver un año y pico atrás y recuperar ese material con un comentario.

Pueden encontrarse en el Trío Cumbo-Vitale-González muchos de los elementos musicales que luego los elementos musicales que luego formarán parte del trío actual. Es interesante observar ese aspecto y descubrir cómo se puede evolucionar sobre el propio trabajo cuando se essobre el propio trabajo cuando se está dispuesto a ir para adelante y se poseen las condiciones para hacerlo.

El disco tiene cuatro temas por lado que podrían reunirse en tres grupos. El primero correspondería a temas ya conocidos arreglados por el trío (responsable, por otro lado, de todos los arreglos). Invariablemente aparecen precedidos por una introducción bastante libre en su aspecto rítmico y armónico, con elementos que a veces no se derivan directamente del tema ejecutado. Los aerófonos toman a su cargo (y Cumbo conoce muy bien sus instrumentos), la parte melódica y quedan para la guitarra de González o los teclados de Lito Vitale el acompañamiento armónico y el sostén rítmico, con algunas pequeñas incursiones melódicas de éstos. Dentro de este grupo encontramos la

"Cueca de los Coyas" de A. Pantoja, la "Chacarera de un triste" de los Hermanos Simón y "Alfonsina y el mar", zamba de A. Ramírez y F. Luna.

En el segundo grupo incluiríamos "Antarqui" y "Zamba Antara"
de Lucho González y "Huaynot"
de Jorge Cumbo. Estos temas recrean
con bastante libertad y personalidad
los ritmos tradicionales argentinos,
dándoles un color urbano que lejos
de quitarles autenticidad justamente
se la otorga. Se observa aquí una estructura similar a los temas anteriores com una introducción más libre y
secciones "estróficas" trabajadas más
tradicionalmente.

El último grupo es el que corresponde a los temas en que no aparecen elementos folklóricos (el único color "autóctono" es el que le da el uso de aerófonos tradicionales). Incluye "La vuelta de los Tachos" de Cumbo y "Vidala del Cullul" de Vitale (pese al título es imposible escuchar allí una vidala). Aquí se mueven mucho más sueltos, sin los condicionamientos que se generan al tener que respetar melodías, ritmos o estructuras de las danzas tradicionales.

Un buen disco. Buena música, bien tocado, bien prensado y con una presentación muy digna (en la tapa están todos los datos necesarios). Por eso quisimos rescatarlo y sugerimos no dejarlo pasar. Recordemos que cuando se agota un disco en nuestro país difícilmente se reedite.

R.S.

#### LA VERN BAKER - WEA 81016 Serie "Estilos"

La Vern Baker es conocida en nuestro medio por una edición de la serie "That's Jazz" (MH 16014, repertorio Atlantio), en el que esta excelente cantante de "R & B" aborda el repertorio de la gran Bessie Smith (grande no sólo por su tamaño). La placa que nos presenta WEA incluye un tema de ese disco:



INSTRUMENTOS MUSICALES MUSICA IMPRESA ACCESORIOS

AVDA. SAENZ 1421 TEL. 91-6923 "Empty bed blues" (sobresaliente). La edición que comentamos es un "refrito" que incluye, mayoritariamente, éxitos comerciales de la Baker. Algunos sufren el peso que el tiempo destina a las obras de poca trascendencia (es decir que son muy pesados): "La rueda de la fortuna", 'Luces del puerto" y otros. Tomas realizadas con otra pretensión, como el ya nombrado "Empty bed blues" 'After you've gone" incluyen un interesante personal de acompaña-

Paul Quinichette, entre otros buenos Hay algunas bandas del disco en las que lo único rescatable es la voz de La Vern. Otras son deplorablemente comerciales como "Bumble

músicos

miento: Buck Clayton, Urbie Green,

El "estilo" de la presentación del disco es el propio de las ediciones tan poco cuidadosas que se acostumbran últimamente. Duele más de lo usual comprar un disco por sólo dos o tres temas interesantes.

O.G.B.

CARLOS FRANZETTI - New York Toccata - Verve 24233. Editado por Polygram

Este disco grabado en Nueva York en 1984, que más parece un catálogo de las distintas propuestas que CF puede ofrecer, no nos parece la mejor muestra de lo que sabemos él es capaz. No porque el material de este LP carezca de calidad, por el contrario, todas las composiciones son interesantes v tienen su cuota de belleza; sino porque esperábamos que hubiese elegido para el 1er. LP a su regreso de NY, una temática más homogénea y de mayor compromiso con la música que nos ocupa.

El disco se inicia con Arabesque que crea una atmósfera sugestiva con los teclados tratados como ensamble de cuerdas con los que inmediatamente se mezcla la voz: la guitarra acústica teje sus arpegios y acordes sobre el ritmo flotante que sugiere la batería en este clima casi sensual e impresionista. Más adelante el ritmo cobra más impulso y el piano acústico transita el espectro sonoro con un fraseo ágil y de muy interesante construcción.

Romancero da comienzo con un diálogo entre el piano y las cuerdas que preludia la aparición de la guitarra acústica de Joe Beck, con amplio lucimiento en esta composición; posteriormente, sobre el "background" de las cuerdas, CF improvisa con buen gusto. Aquí también podemos verificar su gran oficio en el tratamiento de las cuerdas.

Deja Vu, que ya habíamos escuchado en el Coliseo, se presenta aquí en una versión más breve donde su tema está expuesto por el saxo alto de D'Rivera secundado por el "walking-bass" eléctrico, los acordes de apoyo de CF y la batería; esta modalidad se interrumpe un par de veces para que los instrumentos fraseando en ajustado unísono a modo de interludio desemboquen finalmente en el solo de saxo alto y luego en el de piano. Se concluve con la reexposición del tema de la manera antes mencionada.

Imágenes antes del amanecer, instrumentada para cuerdas, piano, arpa y bajo, es una obra de mayor rigor especulativo con la que Franzetti nos da la impresión de que incursionar con gran solvencia en esta disciplina. A través de este trabajo pareciera inclinarse hacia las corrientes neoclásicas, nacionalistas, que suelen tomar ciertos elementos folklóricos para su elabo-

Antes de decirnos buenas noches es una balada amatoria, que después de la introducción del piano eléctrico CF canta en inglés. Vuelve a participar aquí D'Rivera en un solo de saxo no muy convincente en el que apela a una breve cita de "Fascinating Rhythm" y a algunos efectismos en el registro agudo. Inter-

## **VENDO**

Cintas grabadas Jazz Moderno

Revistas Jazz Encuadernadas (décadas del '40 y '50)

Tel. 783-5398/83-5023

ESTABLECIMIENTO MUSICAL

CANGALLO 1595 1037 CAPITAL

Tel. 35-1779



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

viene CF en un atinado solo de piano acústico donde se percibe su reverencia hacia Bill Evans.

New York Toccata es una demotración de pianismo donde el virtuosismo no impide ver la fineza. La treve introducción nos recuerda en parte a "Noon Song" de Chiek Corea, pero en seguida brota un cusá moto perpetuo de bravura reminiscente de Jarrett, pero que quízás sea más preciso subtitular como Doctor Gradus ad Parnassum alla Franzetti.

El nostálgico Allí, cantado en castellano, que recurre a algunos giros telúricos de aquí pero que está construido sobre un fondo folk de "allá" da una sensación de cierta monotonía.

Cierra el LP la "reprise" de Imágenes en una versión para cuerdas solamente, lo que le da un mayor formalismo a esta versión.

L.F.

"THE TENOR SAX MAGIC OF CO-LEMAN HAWKINS" - Interdisc CB 10075

"COLEMAN HAWKINS" Serie "Jazz
- Los saxofonistas" WEA 82005 (Repertorio MCA).

Dos discos de "Hawk", uno bueno y uno regularón. La edición de Interdisc tiene comentarios de tapa en inglés y no incluye personal ni fecha de grabación. El padre del saxo tenor aparece aquí con piano, bajo, batería y una trompeta. Otra formación incluye vibráfono, "Poroto en órbita" (a Hawkins le decían "bean": "Poroto"), abre el disco con una onda "bop". Recordemos que Hawkins fue un gran entusiasta de ese estilo desde su surgimiento y que a mediados de los '40 grabó con Gillespie y Budd Johnson, entre otros, una sesión que es generalmente aceptada como la primera grabación de Bebop.

Sigue luego una hermosa balada, género en el que "Hawk" sobresalía con gran calidad interpretativa ("Después de media noche"). "Moodsville" es un "blues" de estructura expandida y "Stalking", junto con "Hassle" son los dos temas donde se agrega el

vibrafón (son los menos interesantes). El pianista y la trompeta producen buenos solos. El primero explotando el registro grave del piano (cosa poco usual) y el trompetista exhibiendo por momentos bastante influencia de "Dizzy".

El disco no parece ser una recopilación y es muy probable que la grabación date de los años '60. Es recomendable.

La placa del sello WEA tiene la información completa: la grabación es de 1965 y las formaciones son de saxo más piano, bajo y batería en dos temas, y en los ocho restantes dos temas, y en los ocho restantes se agregan trompeta y trombón (Urbie Green). Es evidente que no es una recopilación, pero es a todas luces un conjunto de estudio de grabación.

Son flojas las intervenciones de Hawkins en "Intermezzo" y "Fuera de la nada" y en general la trompeta y el trombón se agregan en líneas arregladas bastante anodinas.

Decididamente no fue ésta una buena sesión para "Hawk", y se añoran sus mejores años, cosa que no ocurre con la placa de Interdisc

courre con la placa de Interdisc.

Es un disco muy poco interesante. Una mala elección del sello WEA para integrar a este gran maestro en

la serie "Los saxofonistas".

O.G.B.

Ray Charles "FRIENDSHIP" CBS 20688. Grabado en 1984.

Se trata de una incursión del padre del "R & B" en el campo de la música "country".

Charles aparece acompañado por diversos cantantes como Ricky Skaggs, Johnny Cash, Hank Williams Jr., etc. El resultado es un disco nada jazzístico ni interesante y absolutamente prescindible.

O.G.B.

QUINCY JONES (Wea 82049 - Repertorio MCA Records) - Serie Jazz -Los arregladores

Es ésta una importante edición local que refine grabaciones de dos LP de este notable arregiador: This IS HOW I Feel About 1927 (sept. 1956) y Quintessens de dovididados por Impulse (pero no en nuestro medio) como un álbum doble bajo el título de Quintessential Charts (Impulse 342).

Sermonettte, Stockholm Sweetnin' y Walkin' son de 1956; las demás incluidas en esta edición fueron grabadas el 18 y el 22 de diciembre de 1961.

El comentario de contratapa hace una simplificada reseña de QI e incluye el personal participante de las grabaciones, pero como parece ser norma, no detalla fechas. ¿Será un pacto secreto. . .?

De las tres versiones del 56, la que sobresale es Stockholm Sweetnin' que incluye solos de Art Farmer, Phil Woods, Hank Jones, un pasaje en unisono de trombones y el solo de Cilifrod Brown de 1953 transcripto y orquestado por QJ, en homena- je al camarada fallecido pocos meses antes. La instrumentación fue hecha antes. La instrumentación fue hecha saxo allon 3 tenores (uno doblando en flauta). Dastilone y sección rifumica.

El LP Quintessence, que contenía el resto de las composiciones de esta edición en cuestión, incluía comentarios de Lennie Hayton y Lena Horne, los que al referirse a la definición de "quintaesencia" (esencia pura y concentrada de alguna cosa; parte esencial o vital) que figuraba en la edición original, señalaban que en la edición original, señalaban que con la composición de la composiciones de Phil Woods en Quintere Quincyessence, ya que aquí OJ da sobratambién podría rebautirsare Quincyessence, ya que aquí OJ da sobradas pruebas de su talento concentra-

Curso sobre Historia del Jazz, ejemplos musicales

Lic. Omar García Brunelli Tel. 90-4437 CLASES DE BATERIA

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

Daniel Malagrino: 923-0606

indred Checker

REMOS

Zildjian

pro-mark

EN TU CASA DE MUSICA AMIGA
O EN:

VENEZUELA 1433

COSTO BUENOS AIRES
TELEFONO: 38:3998



do como orquestador esencial.

Straight, No Chaser de T. Monk tiene un tratamiento movido y pujante de la orquesta para servir de acompañamiento a los solos de trombón de Curtis Fuller v de trompeta de Joe Newman.

La hermosa composición de B. Kaper, Invitación, se presta, debido a sus secuencias armónicas y su línea melódica, a un tratamiento orquestal sutil en el que hay lugar para solos de flauta contralto, corno francés, el saxo tenor de Oliver Nelson, trombón, y el alto de Woods. Preste atención a la textura que OJ logra con los cornos, los trombones y las trompetas con los saxos.

La formación para estas tres piezas fue de 4 trompetas, 5 trombones, 3 saxos (doblando en flauta), 4 cornos franceses, 1 tuba, 1 arpa v sección rítmica.

En Robot Portrait de B. Byers, predominan en la orquestación los motivos rítmicos, ya sea en los tutti o como en el acompañamiento a los solistas (O. Nelson en tenor y F. Hubbard en trompeta).

Little Karen de B. Golson (el creador de bellas melodías tales como "I Remember Clifford" o "Whisper Not") está tratada en tiempo medio y sirve para el lucimiento del saxo tenor de Eric Dixon.

En Hard Sock Dance, QJ juega con la dinámica al conducir a la orquesta del pianíssimo del comienzo. con el contrabajo y la batería al que a poco se agrega el piano, al fortíssimo, después de la primera exposición del tema por los saxos cuando responde el brass junto a la armonía abierta de los saxos.

El uso alternado de las trompetas con sordina y abiertas, el redoble de la batería que rubrica el desafío en blues de la trompeta de Hubbard que es aceptado por la de Thad Jones al que luego respalda un ensamble de flautas y saxos que lleva a un tutti que desemboca en la reexposición del tema inicial para finalmente concluir en forma inversa a la del comienzo. con el piano, contrabajo y batería aleiándose en una disminución dinámica, y el swing desbordante de esta piecita casi programática hacen de ésta, como de casi todas las obras de QJ de este período, un modelo de escritura.

Estas otras 3 piezas fueron arregladas para 4 trompetas, 4 trombones, 5 saxos (doblando en flauta), 1 corno francés y sección rítmica.

Esta placa es un comprobante de la buena música que era y es capaz de hacer QJ. ¿Te acordás, hermano Quincy? Qué tiempos aquellos. . .!

SUITE FOR FLUTE AND JAZZ PIANO - CBS 80.458 Serie "Great Performances". Claude Bolling (piano/compositor), Jean Pierre Rampal (flauta), Marcel Sabiani (bateria). Max Hediguer (contrabajo).

Es una reedición del disco que apareciera con otra tapa en 1982 (CBS "Masterworks" 5705).

Claude Bolling compuso una serie de piezas contrastantes pensadas en conjunto como suite. Combina elementos jazzísticos v otros

## I.A MAS AMPLIA VARIEDAD EN INSTRUMENTOS MUSICALES Y AMPLIFICADORES

MUSICA IMPRESA

ACCESORIOS REPARACIONES **AFINACIONES** 

CANIE Y COMPRA



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

Archivo Histórico de Revistas Argentina

ARTICULOS DE LIMPIEZA SOLVENTES AGUARRAS ALCOHOLES LIMPIAPISOS

Malabia 767 Capital T.E. 854-2602

62

provenientes de la música especulativa. Las composiciones son agradables y él es un buen pianista que ha tocado con grandes figuras (Buck Clayton, Bill Coleman, Roy Eldridge etc.)

Rampal aporta su virtuosismo y gran musicalidad. Es uno de los grandes maestros de su instrumento. A diferencia de Bolling, que improvisa por momentos, con gusto pero sin gran inventiva, Rampal se atiene a la composición escrita.

Un disco interesante y agradable.

O.G.B.

#### LEO MASLIAH "DESCONFIE DEL PROJIMO". RCA Victor TLP-50284 (P) 1985

Resulta muy difícil ser objetivo cuando uno debe hablar de un músico y poeta de las características de Leo Maslíah. Permanentemente nos vemos tentados a aplaudir a solas frente a nuestro giradiscos al descubrir la constante sucesión de aciertos que nos ofrece este uruguayo. "Des-confíe del prójimo" es el cuarto disco de Maslíah aunque el primero que se conoce en nuestro país y de producción argentina (sería interesante que pudieran editarse aquí los discos uruguayos, los que conocemos y garantizamos de gran valor). Sobre el cierre nos enteramos de la aparición de un quinto LP en el Uruguay.

Entiendo que donde deberíamos poner el acento al hablar de este disco es en el interesantísimo trabajo de conjunción música-texto. Es imposible imaginar cada una de las poseías in las músicas leejdas ni concebir esa mismas músicas sin otro texto que no sea lequi enten. Este trabajo que no sea que tienen. Este trabajo remo de la música popular y que es apoyado por los arreglos (también de Masifah) dan a toda esta placa un realce que la coloca entre las producciones más locardas del año '85.

Leo Masliah no escatima recursos.

Cuando necesita recurre a sonidos electrónicos ("Superman", "Todo así" "La moto", "Agua podrida") o sencillamente acústicos ("El concierto", "La Balada del Pocho Martínez"). Aparecen tanto elaboraciones melódicas y armónicas complesa ("Pakistán", "Cerrajería") o aires tradicionales —aunque trabajados a lo Maslíah— en la milonga "Ojo con la Pôa", la zamba "Canción para vos" o el valseado "La Chusma".

Otro aspecto que no escapa a su búsqueda se el de la critica social. Coloca su mira sobre ciertos personajes cotidianos con quienes se identifica (la mayor parte de los temas son en primera persona) para referirse a una realidad que no parcee satisfacerle. Es a través del ingenuo personaje de "Superman", de la simplitica (P) guerra nuclear de "Pakistán" o del "Agua Podrida", por detados de la como de la coloca son son como como le gustarían a Maslíah (ni a muchos de sus oyentes).

El disco aparece presentado en un sobre que entrega todos los datos necesarios (virtud siempre digna de comentario en nuestro país), aunque con una foto de tapa casi de mal gusto (creemos que Leo no es lindo, pero no hay derecho. .). El aspecto técnico y el trabajo de producción —a cargo de Litto Nebbia— no admite obteciones.

No deberíamos olvidar, para cerar este comentario, el desopilante e irónico humor de Leo Maslíah, el mismo que le hizo decir a un amigo al salir de uno de los conciertos del uruguayo: "Me reí como loco, pero me quedé con un baión..."

R.S.

SAUL COSENTINO. Fuera de serie. RCA Victor TLP-50065

El primer LP de Saúl Cosentino, pianista, compositor y arreglador, nos presenta a su Grupo Vanguardia integrado por Danelle Binelli en bandoneón, Fernando Suárez en vio-lín; Pablo Ziegler, Osvaldo Tarantino o Marió Marzán en piano; Ricardo Lew en guitarra; Adalborto Cevasco en bajo eléctrico y Enrique Roizner en percusión, todos profesionales de 1er. nivel.

El estido es marcadamente piazzollianos, además el tango Fuera de
sontinio y Taentino (uno de los
pianistas más creativos del tango
de la actualidad son coautores de
tres de las composiciones. O.T. participa en Insólito Bs.As y en Caliao
y Santa Fe aportando buenos solos;
hacia el final de este último surge
la voz de Marcelo San Juan cantando una frase (inclusión que nos parece totalmente prescindible). Otra particularidad e sa la buena intervención
de Bernardo Baraj en saxo soprano
en Piaza de la República.

Otros tangos son Convicciones, Tango Barroco, Pandemonium y Canopus,

Es encomiable la prescindencia de las expectativas comerciales en la edición de este disco (Cosentino es además profesional en otra área), pero a pesar de las buenas intenciones de los vanguardistas del tango, casi ninguno —excepción hecha de plazzolla y Saluzzi— ha llegado a una propuesta totalmente personal; parece ser una época de transición, de búsqueda. De cualquier manera, éste es un buen disco.

L.F.



CENTRO MUSICAL

#### VEXIDOAA INSTRUMENTOS

MUSICALES

En Belgrano: Ciudad de la Paz 2013 783-1468

Sarmiento 1468 40-8481

# PAPELERA

de Mario Acita

Malabia 763 - Capital Tel. 854-2602

## REVISION DE CATALOGO



Allá por 1982, el sello Columbia lanzó al mercado discográfico local una serie de discos y cassettes dedicada exclusivamente al jazz, con el título genérico de "Jerarquía CBS en jazz".

Este lanzamiento no pudo llegar en un momento más oportuno. Las raquíticas bateas de jazz de las disquerías porteñas lo estaban pidiendo a gritos. Es verdad que con la apertura de la importación que se dio a partir de 1976, los comercios dedicados a esta actividad se inundaron con placas y cassettes provenientes de todo el mundo (fundamentalmente de Francia y Es-tados Unidos), lo que dio a los aficionados coleccionistas la oportunidad de aprovisionarse de material que antes era imposible de obtener, y a un precio inferior o a lo sumo igual al de las ediciones nacionales. Pero el efecto de esta apertura en el largo plazo ha sido desastroso. Paulatinamente las compañías que poseen importante material de

jazz fueron dejando de efectuar ediciones locales, hasta llegara un punto en que la edición fue casi nula, al tiempo que, a medida que el dólar alcanzó niveles de cotización acordes con la realidad y fueron incrementándose los aranceles de importación, tos precios de las grabaciones importadas llegaron a niveles peco accesibles para cuencia, la importación deceyó brascamente. Esta situación se está revitiendo desde hace muy poco tiempo.

La serie de CBS, dedicada a clásicos indiscutidos del género, es a la vez interésante para los entendidos en la materia, e ideal para quienes quieran iniciar una discoteca del género, ya que es una buena selección de músicos de jazz, de un período bastante amplio de su historia.

Aparecieron en total 30 números, con lo que evidentemente quedó inconclusa, ya que faltaron algunos volúmenes para completar discografías completas, como la de Bessie Smith, por ejemplo, que es de 4 LP y de la cual sólo se editaron dos. Por otra parte, luego de este esfuerzo encomiable y solitario, la CBS sólo muy esporádicamente volvió a editar alguna grabación de jazz. Y es una pena pues su catálogo es muy interesante.

En cuanto a la presentación, es en general buena. Algunos discos carecen de la información adecuada (personal y fechas de grabación), y los comentarios que aparecen en algunas de las tapas, firmados por Peter M. Gunther, un argentino que, esgún surge de sus propios comentaciones de la companya del companya de la companya de la companya del companya de la companya del companya de la companya de la companya de la companya de la companya del companya de la companya de l

Debido a la cantidad de discos que componen la serie, no es posible hacer un comentario de todos. Lo supliremos con la lista completa, en la cual agregaremos una señal a aquellos volúmenes que puedan ser considerados como imprescimiebles o muy recomendables para quienes quieran tener una buena discoteca de jazz.

Es muy probable que dado el tiempo transcurrido desde su aparición, algunos números estén agotados en la actualidad; pero nunca hay



callao 395 corrientes 1794

46-0675

que perder las esperanzas de encontrar el disco más raro en una perdida batea de Buenos Aires.

#### COMENTARIOS

(2) 80.068 BILLIE HOLIDAY. ELLA FITZGERALD, LENA HOR-NE. SARAH VAUGHAN "Damas del Jazz"

(1) 80.069 COUNT BASIE & SU OR-**QUESTA** "Blues by Basie

(4) 80.070 DAVE BRUBECK "Greatest Hits"

(3) 80.071 BENNY GOODMAN "Concierto de Jazz en el Carnegie Hall, 1938"

(1) 80.072 LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT FIVE "La Historia de L.A., Vol I"

(3) 80.073 BIX BEIDERBECKE & HIS GANG "La Historia de Bix Beiderbecke, Vol. I'

(1) 80.074 BESSIE SMITH CON LOUIS ARMSTRONG "La Historia de Bessie Smith, Vol. 1" (3) 80.075 DUKE ELLINGTON

"Festival Session" (2) 80.076 BILLIE HOLIDAY "Greatest Hits"

(2) 80.077 MILES DAVIS "Greatest Hist'

(2) 80,109 BILL EVANS "The Bill Evans Album"

(4) 80.110 ERROL GARNER "Other Voices"

(1) 80.111 LOUIS ARMSTRONG & HIS HOT SEVEN "The Louis Arms-

trong Story, Vol. II"
(3) 80.112 BENNY GOODMAN 'The famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert, Vol. II"

(2) 80.113 THELONIOUS MONK "Greatest Hits"

(5) 80.114 BING CROSBY "A Crosby Collection, Vol. I" 80.115 WOODY HERMAN (3)

"Greatest Hits" (2) 80.116 MILES DAVIS "Basic Miles"

(3) 80.117 BIX & TRAM "La historia de Bix Beiderbecke, Vol. II"

(3) 80.118 DUKE ELLINGTON-COUNT BASIE "First Time!

(1) 80.191 ARMSTRONG & HINES "La historia de Louis Armstrong, Vol. III" (3) 80.192 WHITEMAN DAYS "La

historia de Bix Beiderbecke, Vol. (3) 80,193 TOMMY DORSEY "The

beat of the Big Bands" (3) 80.194 COUNT BASIE "One

O'Clock Jump" (3) 80.195 TREASURES OF CLA-SSIC JAZZ (Dorsey, Mole, Lang, Venuti, Nichols, The Redheads, Arkansas Travellers, The Goofus Five). (6) 80.196 BIG BANDS (Basie, Ellington, Goodman, James, Miller, Shaw, Krupa, Dorsey, Herman, Hampton, Brown, Pastor) "Greatest

(1) 80.197 BESSIE SMITH "Blues to Barrelhouse". La historia de Bessie Smith, Vol. II"

(3) 80.198 BENNY GOODMAN "Carnegie Hall Concert, Vol. 3" (4) 80.199 ERROL GARNER "Con-

cert by the sea (live 1950)" (2) 80.200 DUKE ELLINGTON "The Ellington Era"

(1) imprescindible (2) muy recomendable

(3) recomendable

(4) floio

(5) recomendable en tanto pinta ciertos aspectos de una época y porque en las grabaciones participan algunos buenos músicos de jazz. (6) de las grandes bandas, aún las que

se dedicaron casi exclusivamente a la música comercial, conviene tener una antología. De alguna manera son parte de la historia del jazz.

O.G.B.

COMPOSTURAS **EN GENERAL** 



Malabia 587 Capital

## LA CASA DEL MUSICO

GUITARRAS - EQUIPOS BATERIAS - PEDALES CAMARAS DE ECO, PARCHES, ETC.

Malvinas Argentinas 92 Tel. 631-6256 (Alt. Rivadavia al 6.100)

Composición en frío - Diagramación Diseño gráfico en general

Yerbal 2291 - 3º 62 1406 Capital

☎ 631 - 8540

Cacho Fonseca

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

THORNE 483 (Alt. Directorio 1650)

CAPITAL FEDERAL

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

# LIBROS



RAGTIME E.L. Doctorow **Ediciones Grijalbo** Barcelona, España, 1982

A partir de la película conocida entre nosotros como "El Golpe" (de la obra homónima perteneciente a David S. Ward), dirigida por George Roy Hill, con la actuación de Paul Newman v Robert Redford, entre otros, en la que se incluye la composición de Scott Joplin titulada "The Entertainer" ("El Anfitrión"), el ragtime ha sido tomado como elemento de estudio, travéndose a un importante plano de actualidad. Asimismo, en la obra "Ragtime" del autor estadounidense E.L. Doctorow, también llevada a la pantalla en 1980, dirigida por Milos Forman y en la cual hiciera su última actuación el actor recientemente desaparecido James Cagney, se vuelve a poner de manifiesto el interés por destacar dicho género musical.

"Ragtime" es una novela, pero es importante prestarle atención como tal v también como testimonio de su tiempo (la década del diez). Pues tal como ocurriera con "El Gran Gatsby" de Scott Fitzgerald (entre otras obras de diversos autores), que refleja los turbulentos años veinte, en "Ragtime" aparecen personajes y circunstancias que hacen de su lectura un atractivo y dinámico relato de la década apuntada, donde figuras como Theodore Dreiser, Harry Houdini, Henry Ford y Sigmund Freud, entre muchos más, le dan un carácter de tipo histórico muy valorable. A su vez, nos hace ver inequívocamente al ragtime como estilo musical de gran popularidad en el cual los negros comenzaron a mostrarse ante el mundo como "héroes" de una nueva música (quizá la más importante del siglo XX).

Insistimos entonces, la novela de Doctorow vale como testimonio de una época y, fundamentalmente, como un auténtico homenaje a ese género musical euro-afro-estadounidense denominado "ragtime".

A.C.

BREVE HISTORIA DEL JAZZ Charles Boeckman Editorial Víctor Lerú **Buenos Aires, 1979** 

Debemos admitir que la elección de material para el que se inicia no siempre es tarea fácil. Muchos autores trabajan sobre pautas equivocadas, distorsionando la realidad o no transmitiando de un modo clero y acce sible sus conocimientos.

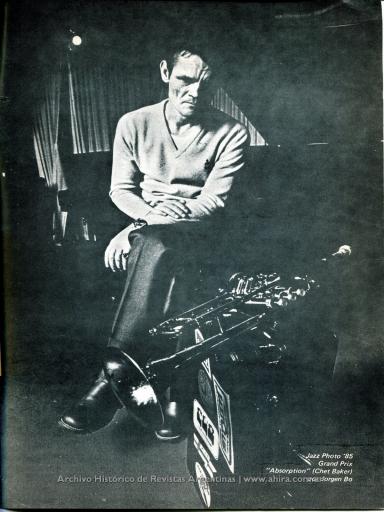
Todo lo contrario es lo que le ocurre a Charles Boeckman, que con muy buen criterio ha escrito este libro de iniciación llamado "Breve Historia del Jazz": todos y cada uno de los aspectos tratados son bien conocidos por los que están en la ruta del jazz desde hace algún tiempo, no obstante, explicar las cosas sencillamente y no dar por entendidas muchas de ellas (error en el que incurren no pocos) constituye una de las virtudes más destacadas de la obra.

A través de 167 páginas, Boeckman nos muestra las facetas decisivas del jazz desde sus orígenes hasta las formas más modernas: La importancia del jazz: ¿Dónde comenzó?; La música de los esclavos: La Original Dixieland Jazz Band; Satchmo; Bix y los locos años 20; La improvisación en el jazz; Los Blues: v Más allá del Bop: entre otros, son los títulos de algunos de los capítulos del libro que nos ocupa. Muchos de estos matizados con muy sabrosas anécdotas.

Para terminar debemos hacer dos observaciones en las cuales el autor nada tiene que ver. En la tapa v falsa tapa se incluve un subtítulo: Cool, Hot, Blue en donde se ha omitido en el último vocablo la "s". Asimismo en la página 63 en la que se está hablando de la actuación de "Satchmo" con el grupo de Fate Marable en el riverboat "Sidney" se nombra al personal que integraba la orquesta entre los que se encuentra David Jones tocando "melófono o mellophone". A raíz de esto. la traductora de la obra hace una descripción del citado instrumento, pero ocurre que tal detalle nada tiene que ver con el utilizado por los músicos en las bandas y orquestas de jazz. El mellophone que menciona el autor es un instrumento aerófono de tres pistones de conformación muy parecida al corno francés o "french

A.C.

w.hthra.com.ar



# coda

Ya no es solamente cuestión de color, sino de algo más profundo. Quiero decir que amar, simplemente, es cada vez más dificil para un hombre o para una mujer. La gente se està fragmentando, y en parte éso se debe a que cada vez son menos los que hacen un verdadero esfuerzo para descubrir exactamente quiénes son, y para contar en el futuro con ese conocimiento. Durante casi todo el tiempo. la mayor parte de la gente se ve obligada a hacer lo que no quiere, y así llegan al punto en que sienten que ya no les queda opción alguna sobre nada importante, ni siquiera sobre quiénes son. Somos nosotros quienes creamos nuestra propia esclavitud. Pero yo seguirė rompiendo barreras y descubriendo qué clase de hombre soy, a través de mi música. Es ésa la única forma que tengo de ser libre".

#### CHARLES MINGUS

#### EL EXILIO DE GARDEL

No vamos a hacer una crítica del film desde el punto de vista cinematográfico. Pero cuando lo vimos, dos secuencias, relacionadas con Gardel y su música, nos commovieron mucho.

En un sueño del protagonista, este charla con Discepolín y luego, de un auto antiguo, entre la bruma, con un contraluz muy sugestivo que no deja ver los rostros de los personajes, surge (GARDELI con sus guitarristas y canta "Anciao en París". Sobre el final, otro personaje sueña que matea con San Martín y Gardel (que ceba). El "mudo" dice algunas cosas y luego hace sonar en un fonógrafo su versión de "Volver".

¿Hay aficionados al jazz gardelianos? Me cuento entre ellos y conozco unos cuantos. En general, para cualquier persona sensible a la buena música, Gardel es indiscutible.

La emoción provocada por la imagen (enriquecida por la subjetividad del espectador, ya que es más sugerente que explicita) nos trajeron a la memoria esos versos de Horacio Sanguinetti:

> Me hubiera gustado verte Carlitos Gardel añoso Con el cabello canoso pero tenerte, tenerte.

> > O.G.B.

#### **GUIA DE JAZZ Nº 7**

Entrevista a Betty Allen (pág. 13, columna 1, línea 15) Decía Montserrat Cavalié y debe decir Monserrat Caballé.

Discos – Bill Evans
(pág. 63, última línea)

Decía . . "haunted" por "hunded"; Beautiful Love es. . . y debe decir . . "haunted" por "hunted"; Beautiful Love es. . .

## **HUMOR JAZZERO**

(Ilustró Maska sobre una idea de A.C.)



-Che! Este sí que toca de oreja!

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

# **FIAMBRES**

# Monserrat

JAMON COCIDO PALETA ESPECIAL PALETA SANDWICHERA



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.



# CASA RADAELLI

Instrumentos Musicales

Av. Belgrano 1688 Tel 38-9142 Archivo Histórico de Revistas Argentinas I www.ahira.com.ar (1093) Buenos Aires