

HAI TEMPO QUE RECENDES A JAZZ

«O blues non é máis que un son, ¿sabes?, non é nin un nome nin unha palabra, non é unha etiqueta, é tan só un son: o son *bluesy*. A miña música soa *bluesy*, cada vez máis *bluesy*, si, pódese dicir así, pero sempre soou así. É o son negro da miña música. Cómpre dicir é que o son do *blues* hoxe vai espallando, volve universal. É o son desta época». Miles Davis

Dentro dese estilo de vida coñecido como *jazz*, existen melodías tocadas por unha aura que todos queren rozar cos seus dedos. Temas que uns arranxan, outros mutan e os de máis alá transfiguran converténdooos así nunha alfaia sonora que se perpetúa de man en man, de voz en voz. Nace o que se denomina un *standard* ou estándar. Cancións puídas e talladas coma cristais. Na súa orixe moitas delas non tiñan nada que ver co jazz pero, capturadas e canibalizadas por el, foron elevadas a estándar nos círculos de intérpretes. Se escoitamos case calquera estándar de jazz é moi probable que nos saiba e nos cheire a século XX. A século XX occidental.

O jazz cheira ao fume de tabaco dos seus locais [ah, daquela si], soa a renxer de motor de explosión, a festa rueira e voz rascada de prostituta a rifar coa vida. Cheira a choupana de plantación e a dignidade humana. O seu perfil é o do *skyline* das súas cidades [Nova Orleans, Chicago, Nova York] e as súas orixes van ligadas ao desenfreo, a delincuencia e, sobre todo, á non tan afastada escravitude da poboación negra estadounidense. Ese desenfreo vital relacionouse cunhas condicións de vida ás veces bastante miserables e cunha pulsión primixenia no sentir humano: a música como alivio para a rabia, a dor e a melancolía. «Non pasa un día sen que esta discriminación vólvame tolo de rabia e, como non podo estar sempre furioso, utilizo a música para desbotar a miña ira». Miles Davis.

« [...]e desde un renxer terrible chegaba o tema que encantaba a Oliveira, unha trompeta anónima e logo o piano, todo entre un fume de fonógrafo vello e pésima gravación, de orquestra barata e como anterior ao jazz, ao fin e ao cabo deses vellos discos, dos *show boats* e das noites de Storyville nacera a única música universal do século, algo que achegaba aos homes máis e mellor que o esperanto, a Unesco ou as aeroliñas, unha música abondo primitiva para alcanzar universalidade e abondo boa para facer a súa propia historia, con cismas, renuncias e herexías, o seu *charleston*, o seu *black bottom*, o seu *shimmy*, o seu *foxtrot*, o seu *stomp*, os seus *blues*, para admitir as clasificacións e as etiquetas, o estilo isto e aquilo, o *swing*, o *bebop*, o *cool*, ir e volver do romanticismo e o clasicismo, *hot* e jazz cerebral, unha música-home, unha música con historia a diferenza da estúpida música animal de baile, a polka, o vals, a zamba, unha música que permitía recoñecerse e estimarse en Copenhague como en Mendoza ou en Cidade do Cabo, que achegaba aos adolescentes cos seus discos debaixo do brazo, que lles daba nomes e melodías como cifras para recoñecerse e penetrárense e se sentiren menos sos

rodeados de xefes de oficina, familias e amores infinitamente amargos, unha música que permitía todas as imaxinacións e os gustos [...]»

Julio Cortázar, *Rayuela*

Falamos dun cosmos rítmico e armónico cuxa expresividade lévalle a se denominar a si mesmo a través de cores [*blues*] ou onomatopeas [*jazz, be-bop, scat, riff, swing*]. Hai algo visceral aí, anatómico, que agroma das entrañas mesmas de Estados Unidos, africanas e europeas, da construción do país que dominou case todo o século XX, a través das notas azuis, as *blue notes*, as notas tristes da escala, os cromatismos, bemois e sostidos, as súas escalas alteradas, pentatónicas, melódicas menores... as súas inflamacións na pel dunha partitura.

Para atopar ese corazón e ese cerebro dos *standards* de jazz habemos levantar as cascas que foron enriquecendo o tema, desde as súas gravacións *incunables* ata os seus usos variados: bandas sonoras para o cine ou fío musical de ascensor, por non falar de repeniqueos de móbil. E, por suposto, as diferentes versións sobre un mesmo tema gravadas por virtuosos de paus ás veces moi dispares.

Ao principio, o galanteo entre a música clásica e o jazz observouse de esguello. Boris Vian, trompetista e escritor, publicaba na revista *Combat* en 1948 un artigo titulado «Non rebaixemos o jazz ao nivel da música clásica»: «O perigo do demasiado arranxado é rebaixar aos poucos o jazz ao rango de música de interpretación, por oposición á música de inspiración, que debe permanecer por xunto».

Con todo, a atracción foi e segue sendo mutua: o jazz xa é clásico e o que coñecemos como *música clásica*, os seus auditorios e circuítos, así como os seus conservatorios, hai tempo que inclúen o jazz nos seus programas. Satie, Ravel, Debussy, Stavinski, Corea, Gulda ou Hancock sentíronse fascinados polo amante do outro lado, o Romeo ou a Xulieta que correspondese: o clasicismo ou o jazz.

A OSG Jazz Band proponnos un percorrido por este jazz clásico, as súas melodías xa impresas no ADN dos nosos avós, as súas partituras deconstruídas e voltas a fritir en nitróxeno líquido. Un percorrido en oito tempos:

1.-PERDIDO [Juan Tizol] 1941

Perdido é o nome dunha rúa do mítico barrio de Storyville, en Nova Orléans. Un distrito mal visto na súa época, por tratarse dun lugar de -precisamente- perdición, reino de prostitutas e mafiosos. E de músicos extraordinarios cuxo legado perdurou moito máis que o propio barrio, demolido e reconstruído en 1917: como apunta Cortázar, Storyville é unha das zonas-nodriza do primitivo jazz que axiña estenderá a Chicago e Nova York.

Iso de *Rúa Perdido* fíxolle graza a un dos trombonistas da orquestra de Duke Ellington, durante unha das súas xiras. Un trombonista portorriqueño chamado Juan Tizol.

Decidiu titular así, *Perdido*, a un dos temas que neses días lle roldaba pola embocadura do trombón.

Tizol tocaba coa grande orquestra de Duke Ellington desde 1929 e durante os 15 anos seguintes a súa relación foi frutífera. Son anos de traballo e creación trepidante no *Cotton Club* de Harlem -seis días á semana- con nocturnidade, aleivosía, charanga e arranxos improvisados. Metal e xungla. O instrumento de Tizol era o trombón de pistóns ou válvulas [non de varas], con esa sonoridade sedutora e paroleira que lembra vagamente a unha moirante serea de barco indo de festa.

O Duke e mais Tizol estrean e gravan *Perdido*, instrumental nun principio; converte nun éxito e, ao pouco tempo, a divina Sarah Sassy Vaughan interpreta o tema cunha letra engadida. Pronto todas as radios do país lánzana ao novo espazo acústico: mentres en Europa as radios emitían partes de guerra e baixas de soldados no cerco de Leningrado, en Estados Unidos o medio afortalaba como fonte de publicidade, música e entretemento. O jazz viaxa polas ondas ata os patios de veciños, atravesa o océano e soará probablemente na base naval de Pearl Harbour que ese mesmo ano é atacada pola aviación xaponesa.

Perdido axita unha e outra vez saias e olladas co seu despreocupado *swing*. Charlie Parker e Dizzie Gillespie, Ella Fitzgerald, Dinah Washington... moitos dos grandes axustáronse ao seu *tempo* implacable e, no caso das vocalistas, á súa letra absurda con picante exotismo de festa latina, tan *cool* nas salas de baile de entón.

*Perdido, I look for my heart it's perdido
I lost it way down in Torido
While chancing a dance fiesta
Bolero, he glanced as I danced the
Bolero
Hei said taking off his sombrero: 'Let's
meet for a sweet siesta'*

*Perdido, busco o meu corazón, que vai
perdido
perdino rúa abaixo en Torido
mentres bailaba nunha festa.
Bolero, el ollábame bailar o Bolero
e díxome, quitando o chapeu:
"Quedamos para unha agradable
sestiña?"*

2.-DON'T GET AROUND MUCH ANYMORE [Duke Ellington] 1940

Alternando coa vivacidade de *Perdido*, *Caravan* ou *Take the A Train*, a Famous Orchestra de Ellington miañaba temas con algo de melancólico e resignado, cun halo máis *blues*, como este *Don't get around much anymore [Xa non saio tanto por aí]*. Aínda que o *tempo* pode variar segundo quen o interprete, a súa pegada de *blues* primixenio é inalterable: gravárono artistas como Etta James, Nat King Cole, Louis Armstrong ou a sublime Ella Fitzgerald e todos respectan a súa estrutura de queixume en tonalidade maior.

Por que este tema converteu en estándar? Talvez porque mestura con equilibrio sal e pementa: un "bótote de menos" cun "mais aínda teño humor". O orixinal gravado por

Duke titulábase *Never non lament* [*Non máis queixumes*]; despois engadiuse a letra co refrán que lle dá título hoxe en día.

Ellington foi un mestre do arranxo orquestral, dos timbres animalizados e humanizados dos seus instrumentos solistas sobre unha base rítmica moi ben amalloada. A súa expresiva posta en escena introduciu fungadas, brincadeiras de efecto, rabuñazos metálicos, saloucos, wah-wahs e tomaduras de pelo con sordina: creou unha complicidade absoluta entre o oínte e o músico, tanta que é practicamente imposible non sorrir ao escoitarmos algún dos seus clásicos, como imposible é ver con seriedade algo de Tom&Jerry. Son pílulas do bo humor que, asemade, non deixan sen experimentar e espremer as posibilidades dun instrumento.

Para o escritor e músico Boris Vian, Duke Ellington era, ademais dun deus do jazz, un *vampiro* ou un *catalizador* de músicos xeniais: «Cando un pensa no número de talentos descubertos por Duke, un non sabe xa se debe admiralos a eles ou a Duke...» Así escribía Vian en *Combat*, en xullo de 1948.

Crooners contemporáneos sucumbiron ao clásico AABA deste tema [estrofa-estrofa repetida-ponte-reexposición de estrofa con algunha variante], entre eles Michel Bublé ou Paul McCartney. Non sabemos que opinaría Duke Ellington destas sorprendentes metamorfoses. Se cadra largábanos unha disonancia ao piano. Riseiro, iso si.

3.- RHAPSODY IN BLUE [George Gershwin] 1924

Virán quentiños de casa para o *glissando* do clarinete [en arranxos para metais, da trompeta] que tira da rolla nesta peza. Coñéceno: é unha icona acústica do século XX, un dos seus electrocardiogramas sonoros máis recoñecibles. Van sentir a *saudade* dun século que xa se nos pasou, se é que teñen sangue nas veas.

Woody Allen pasea as súas neuroses todas en *Manhattan* [1979] superpoñendo esta melodía ás siluetas dos edificios, na súa peculiar oda de amor e sexo á cidade. *Capítulo primeiro: El adoraba Nova York, idolatrábaa dun modo desproporcionado. Non, non, mellor así: el sentimentalizábaa desmesuradamente. Iso é. Para el [...] aquela seguía a ser unha cidade en branco e negro que latexaba aos acordes das melodías de George Gershwin.*

Na película *Fantasia 2000*, os debuxantes da Disney imaxinaron o *skyline* de Nova York partindo dunha liña que se soergue e traza ao ritmo dos primeiros compases desta partitura, cos seus portamentos preguceiros e as axilidades do piano.

Subidos nese primeiro *glissando* a xeito de montacargas, ascendemos pola Norteamérica que raña o ceo na década dos '20 e chegamos a unha trabe de ferro. Oito anos máis tarde, en 1932, once obreiros do RCA Building xantarán nesa trabe, cos pés colgando sobre o abismo de Manhattan. Charles Ebbets fotográfaos e todo o resto do século verá nesa imaxe o esplendor dunha cidade nova e vertixinosa, un crisol de culturas, risco e cartos, malia o *crack* do 29. Lembran esa instantánea? Pendurará en paredes de museos e hamburgueserías durante lustros.

Ebbets tamén fotografou, talvez sobre a mesma trabe e o mesmo abismo, a un obreiro estomballado, a descansar onda unha radio. Por esa radio é evidente que tería que soar a *Rhapsody in Blue* do mozo Gershwin: o seu bohemio primeiro tema, ronroneado polo clarinete solista, a reexposición, a súa impetuosa parte central e o amplo tema que a algúns recorda a Chaikovski. A partitura empeza e termina en Si bemol maior, representada coa cor sepia en sinestesia: unha tonalidade trunfante.

A fusión da música clásica e o jazz [aínda marcadamente popular e con arrecendo inmoral] encheu de expectación a estrea desta obra, se ben non jazz ortodoxo si “un experimento en música moderna”. Dise que Gershwin, por entón con 26 anos, esquecera por completo o encargo da *sinfonía de jazz* e houbo compoñela en tres semanas. Compréndese o faiscante dalgunha das súas páxinas.

Hai dúas versións que explican o *azul* do título: a máis aceptada delas é a que o vencella ao *blues* [presente nalgúns dos motivos da *Rhapsody*]; no entanto, certos musicólogos aseguran que ese *azul* remite á cor e non ao *blues* como estilo musical. Trataríase dun título simbolista, sinestésico, de asociación de sons e cores. Quizais ambas explicacións son máis afíns do que semella.

No mesmo ano en que Gershwin deixaba a súa firma sobre esta partitura, en Francia outra man asinaba o *Manifesto Surrealista*, a man de Kafka arrefriaba inédita, mentres a de Scott Fitzgerald paseábase polas liñas de *O grande Gatsby*. Un ano antes, Picasso pintara *Tres músicos* claramente jazzmen: un deles saxofonista. *A era do jazz* ferve.

4.-BYE BYE BLACKBIRD [Ray Henderson] 1926

A letra da peza orixinal é de Mort Dixon, pero algunhas das súas versións máis coñecidas son instrumentais. Miles Davis canda John Coltrane ou Keith Jarrett esfarelárona, así como Josephine Baker, Nina Simone ou Liza Minelli nas súas versións vocais.

*Pack up all my care and woe
Here I go, swingin' low
Bye bye blackbird*

*Meterei nunha maleta o meu
desacougo e a miña mágoa
e marcharei, cantaruxando baixiño,
adeus, adeus, merlo.*

A melodía é bastante sinxela, facilmente cantaruxable, en tonalidade maior, despreocupada e recoñecible. Ray Henderson compúxoala cara a 1925-26, plena *era do jazz* que acuñara Scott Fitzgerald, e un ano antes de que o cine dese un chimpo de xigante ao incorporar o son cunha película titulada precisamente *O cantor de jazz* [1927].

Bye bye blackbird non foi banda sonora dese filme histórico, pero si de moitos outros. O máis recente, *Inimigos Públicos* [2009] verbo da vida do gángster Dillinger, co tema central besbellado por Diana Krall. A canción tardou en incorporarse á corrente de *standards* de jazz: non o fixo ata a década dos 50, e ao redor da súa letra sempre

alateou unha bandada de conxecturas: supostamente pon voz a unha prostituta desencantada da vida na cidade [o *blackbird* aludiría ao seu chulo] que se regresa á aldea.

5.-MAIDS OF CADIZ *Les filles de Cadix* [Léo Délibes] , 1874

A tarde de 1874 en que Léo Délibes ultima os compases de *Les filles de Cadix* [As mulleres de Cádiz], pouco imaxina os xiros que daría a súa *mélodie* até chegar ás coleccións de *standards* de jazz. De feito, en 1874 o jazz non constituía nin tan sequera unha larva musical: só un ano antes viñera ao mundo o chamado *pai do blues*, W. C. Handy, en Alabama. Ma Rainey [*a nai do blues*] nin nacera aínda.

Para compór este bolero ou *chanson espagnole*, Délibes tomou como fonte de inspiración os versos de Alfred de Musset, poeta admiradísimo no seu momento [e bastante esquecidísimo hoxe]. Versos nos que recoñecerán o estereotipo costumista romántico do sur de España, que a estas alturas xa nos aburre un pouco, porén en pleno apoxeo a finais do XIX:

*Nous venions de voir le taureau,
Trois garçons, trois fillettes,
Sur la pelouse il faisait beau
Et nous dansions un boléro
Au son des castagnettes [...]*

*Vimos de ver os touros,
tres mozos e tres mozas.
Sobre a herba estábase tan ben que
bailamos un bolero
ao son das castañas [...]*

Délibes cantaruxa satisfeito a súa *chanson espagnole*, composta quizais baixo o mesmo feitizo luar da *Carmen* que Bizet compón ao ano seguinte [deu moito que falar o seu parecido]. Nos anos sucesivos, a melodía en fa sostido menor de *Les filles de Cadix* sairá das gargantas das mellores sopranos europeas ata que 80 anos máis tarde resucita como un cálido xéiser da trompeta de Miles Davis, no seu disco *Miles Ahead* [1957] con Gil Evans. *Maids of Cadiz*.

No disco ese tema é un signo de audacia, un desafío: o primeiro flirteo de Miles coa música clásica europea. Non é casualidade que elixa un tema ambientado nos modos flamencos [Délibes baseouse en seguidillas para a súa *chanson*]. Cunha pracidade inesperada, notas longas, esquivando con elegancia o modo frixio da *españolada*, Davis converterá nun *standard* para os jazzmen posteriores. Xa non hai apenas *Carmen* na peza, nin rastro de castañas. Trocou noutra cousa, crepuscular, menos abaneada, mil millas por diante.

6.-ON GREEN DOLPHIN STREET [Bronislaw Kaper] 1947

A película *Green Dolphin Street*, baseada na novela homónima, non ten moito que ver co mundo do jazz: leas de amor no s. XIX, cartas trabucadas, terremotos, sublevacións maorías na Nova Zelandia de entón e un guion ao que lle saíu mofo.

Mellor sorte correu a súa banda sonora, que axiña soou *jazzeable*. O seu autor, Bronislaw Kaper, é un polaco emigrado aos Estados Unidos que antes traballara como pianista e compositor en Varsovia, Viena ou Berlín. A súa partitura no *Real Book* contén eses bemois inesperados, case orientalizantes, que rodearon dunha aura de misterio a moitos outros temas afíns ao jazz. Unha aura de cine negro e de local en penumbra. Pura ambientación Hollywood-anos-40.

Extraordinarios artistas, cada un na súa tesitura ben vocal, ben instrumental, deixaron a súa pegada e a súa sombra neste tema: Sarah Vaughan [con esa intriga de *femme fatale* nos seus primeiros compases, grazas ao seu longo *vibrato* e os seus graves], John Coltrane canda Miles Davis, Stan Getz, Keith Jarrett ou Chick Corea entre outros, paseáronse por *Green Dolphin Street*. Para moitos músicos, esta rúa sonora é un lugar idóneo no que practicaren ese transo que é a improvisación, grazas á súa sinxela estrutura harmónica.

Este tema tamén descubriu o seu lado *latin* da man do compositor e clarinetista cubano Paquito D'Rivera.

7.-A FESTA [Chick Corea] 1972

O sushi con grelos e polbo sería un exemplo de cociña fusión de dúas culturas, a xaponesa e a galega, que comparten certos trazos culinarios. Algo similar leva ocorrendo no jazz desde mediados dos anos 60 do século XX. Miles Davis foi un dos seus *chefs*, e con Davis -o Príncipe das Tebras- tocou Chick Corea, rebozando nese novo aceite sonoro que fumea nos estudos de gravación.

N'A *Festa*, Corea tourea maxistralmente variacións sobre o modo frixio español, unha escala que ti e mais eu recoñeceríamos como *typical spanish* xa que se trata dunha das máis utilizadas en flamenco. É a época en que no sur de España experimentábase co flamenco-fusión, con Paco de Lucía e Camarón de la Isla, e a música enténdese e esténdese como un tecido continuo de sons, non suxeito a fronteiras políticas.

O *boom* latinoamericano acaba de imprimir [anos 60-70] o seu carimbo hispano ao grande libro da literatura universal; hai 46 anos Hemingway publicaba *Festa*; no cine directores italoamericanos [Scorsese ou Coppola] despuntan como mestres narradores da historia norteamericana; o *duende* flamenco líase co *swing*; o latino segue a ser un ingrediente atractivo en calquera menú cultural do momento.

Chick Corea gravará outro *standard* de tema hispano, *Spain*.

8.-A TASTE OF HONEY [Bobby Scott/Rick Marlow], 1960

Logo de perdernos, subir ao alto da trabe do RCA Building a lombos dun *glissando* ou taconar no clímax dunha festa andaluza, qué menos que un pouco de mel que se nos quede nos beizos.

*A taste of honey tasting much sweeter
than wine*

Do dut don du du dut don du

My dream of your first kiss and then

I feel upon my lips again

A taste of honey a taste of honey

*Un sabor a mel, moito máis doce có
viño*

Do dut don du du dut don du

Soño co teu bico primeiro e entón

vénme de novo aos beizos

un sabor a mel, un sabor a mel.

Como vedes, *A taste of honey* tamén contou con letra nun dos seus múltiples avatares. Compúxose como tema instrumental na súa orixe para a obra homónima, interpretada en Broadway en 1960. Uns Beatles debutantes gravaron a súa versión do asunto en 1963, pero o grupo de *Herb Alpert and the Tijuana Brass* introduciu este mel no seu tarro particular en 1965 e deulle a forma que habitualmente se escoita como estándar: tras unha ensoñadora introdución, unha trompeta que soa *crooner* lévanos de corchea en corchea ata aqueles míticos '60 que para nós discorrían nun seiscientos cara a unha praia da costa.

«Para tocares un son, tes que elixir... elixir a nota máis importante. Aquela que fertiliza o son, o que a xente chama as "notas fermosas". Trátase simplemente de notas fundamentais que teñen que ser tocadas.» Miles Davis.

O jazz envolveu na súa pel negra a todo o século pasado e segue a facelo nas alquimias actuais. Miles Davis falou claramente do son dunha época, a cor dunha época. *Black and blue*. E soubo manter a súa grave dignidade de músico extraordinario que non exerce de pallaso cun instrumento nos beizos, senón de humano cun discurso e unha linguaxe natural, única, a manar do seu corpo como dun cráter de sons. A vida e palabras de moitos destes artistas [*heroes do blues e o jazz*, como os chamou o debuxante Robert Crumb] son tamén estándares, clásicos para comprender a simbiose entre o ser humano e a música.

Estíbaliz Espinosa