

## *Jazz, la música del siglo veinte*

Antes de que la palabra "jazz" fuera conocida en su sentido musical, ella fue —a comienzos del presente siglo— un americanismo con por lo menos dos connotaciones generales: una relacionada con sexo y la otra con velocidad. La primera vez que encontramos impresa la palabra "jazz" en conexión con música es en "The Bulletin" de San Francisco, del 6 de marzo de 1913, en el que el periodista "Scoop" Gleeson menciona que los integrantes del equipo local de baseball, "The Seals", entrenaron con ragtime y "jazz". En 1916, Jerome C. Remick & Co., de Nueva York y Detroit, publican una composición de Henry I. Marshall, con letra de Gus Kahn, titulada "The Funny Jas Band From Dixieland". El 26 de febrero de 1917, se graba en Nueva York "Dixieland Jass Band One-Step", compuesto e interpretado por la Original Dixieland "Jass" Band y editado un mes más tarde en disco por Victor, con el número 18255.

Cuando la palabra "jazz" llegó a ser impresa, sin duda hacía ya algún tiempo que estaba en uso, denominando la original manera de hacer músicaailable que estaba expandiéndose rápidamente a través de todo el territorio norteamericano para luego, al terminar la Primera Guerra Mundial, derramarse hacia Europa y el resto del mundo. En esos primeros tiempos su imagen era excéntrica y desenfrenada, simbolizando para algunos escritores, periodistas e intelectuales de la época, un período histórico de convulsión social y liberación moral. Nadie en ese momento se dio el trabajo de estudiar esta nueva música, separando sus valores permanentes de lo efímero e intrascendental, lo esencial del envoltorio en que la maquinaria comercial lo estaba exhibiendo.

En la década del 30 nace una primera y balbuceante crítica e investigación del jazz. En París, du Sagittaire, publicada en 1932, "Aux Frontieres du Jazz", de Robert Goffin, y en 1934 Correa publica "Le jazz hot", de Hugues Panassié. En Nueva York en 1939, Harcourt-Brace publican "Jazzmen", de Frederic Ramsey Jr. y Charles Edward Smith. La revista norteamericana "Down Beat" se publica desde 1934, la francesa "Jazz Hot" desde 1935; en Suecia "Orkester Journalen" se inicia en 1933, y en Inglaterra "Melody Maker", fundado en 1926, dedica más y más páginas al jazz en la década siguiente. Sin embargo, debemos esperar hasta la década del 50 para tener los primeros trabajos analíticos sobre jazz hechos por musicólogos con la debida preparación: en París, Portulan edita en 1954 "Hommes et Probleme du jazz", de André Hodeir, y en 1958 Watson-Guptill publica en Nueva York el primer volumen de "Jazz Improvisation", de John Mehegan. Recién en 1968 Oxford University Press de Nueva York y Londres publica el primer estudio analítico musical sobre la historia de jazz: "Early Jazz", de Gunther Schuller.

Después de unos cincuenta años de desarrollo y difusión —recién en la

segunda mitad de nuestro siglo— el jazz empieza a ser aceptado en los círculos académicos como una forma trascendente de arte musical. A estas alturas, su carácter de música para baile de salón y de entretenimiento (Unterhaltungsmusik) prácticamente ha desaparecido; ocupa un "status" intermedio en que las instituciones "oficiales" empiezan a concederle algún reconocimiento y apoyo, pero todavía debe procurarse su principal sustento económico en la jungla del mundo del espectáculo. Justamente allí está una prueba de su vitalidad y trascendencia: que haya logrado sobrevivir por tanto tiempo en esas condiciones despiadadas, manteniendo su vigencia y sus valores permanentes.

Las grandes obras de jazz y sus creadores mantienen su fuerza a través de los años. Un buen ejemplo es el Festival de Jazz de Newport, fundado en 1956, en forma relativamente modesta, en el balneario norteamericano de ese mismo nombre. El primer año duró dos días, pero en 1977 llegó a abarcar once días de conciertos simultáneos en tres y cuatro salas de Nueva York. Es notable —dentro del tan efímero mundo del espectáculo— que los artistas presentados en 1956 (fuera de los que en el intertanto han fallecido) siguieran participando activamente en 1977: Dizzy Gillespie, Lee Konitz, Oscar Peterson, Milt Jackson, Horace Silver, Gerry Mulligan, George Shearing y Teddy Wilson. Aún más, en la década del 70 se ha creado la New York Jazz Repertory Company, una agrupación que mantiene programas con música de los grandes creadores: Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Fletcher Henderson, Charlie Parker, Earl Hines, Roy Eldridge, Count Basie, Duke Ellington, etc. Un apreciable público a través de todo el mundo sigue comprando reediciones de las obras originales grabadas por los pioneros del jazz desde 1917. Por otro lado, siguen apareciendo músicos jóvenes que buscan caminos y los nuevos instrumentos electrónicos, adaptando técnicas y experiencias foráneas, incorporándolas al jazz o creando nuevas formas de expresión y ampliando el trabajo de sus antecesores directos. Existen hoy varios artistas que cruzan con soltura y comodidad —y en ambas direcciones— la distancia entre la música formal occidental y el jazz.

Resulta interesante especular sobre cuáles son los valores permanentes del jazz que le han permitido en tan corto tiempo constituirse en un lenguaje de alcance universal, considerando su tan modesta cuna regional y folklórica. Dos parecen ser los elementos principales que pueden haber cautivado el interés por el jazz en todo el mundo: 1) un elemento que los jazzistas llaman "swing" y que constituye la propulsión rítmica de toda buena obra de jazz, y 2) la libertad interpretativa que esta música permite a su creador-ejecutante. El "swing" es aquel elemento de precisión rítmica (diferente de la precisión metronómica) que hace que el oyente se sienta impulsado a moverse. Es un elemento que el jazz tiene en común con otras formas musi-

cales de fuerte influencia negra: músicas caribeñas, brasileñas, etc. Una de sus características es la acentuación de los tiempos débiles del compás. El otro elemento esencial —y quizás el que atrajo hacia el jazz a algunos de los más brillantes creadores musicales de nuestro siglo— es la enorme libertad de expresión para el intérprete, sobre todo si se la compara con el margen interpretativo que deja la música formal occidental tradicional. En jazz la interpretación puede llegar hasta la improvisación libre, en todo caso —aun cuando el artista lee una partitura— puede, o más bien debe, adaptarla a su propia personalidad, dándole una apariencia de espontaneidad, convenciendo al oyente que lo que escucha es irrepitible.

En un mundo como el nuestro, donde el arte busca individualismo por encima de todas las cosas, es justamente un lenguaje con la espontaneidad del jazz el que ha logrado transmitir su mensaje mucho más allá del límite que lo hizo posible inicialmente: un ambiente cultural y socioeconómico único, irreproducible y muy diferente, como fue el sureste de los EE. UU. a comienzos de siglo.

*José Hosiasson*