

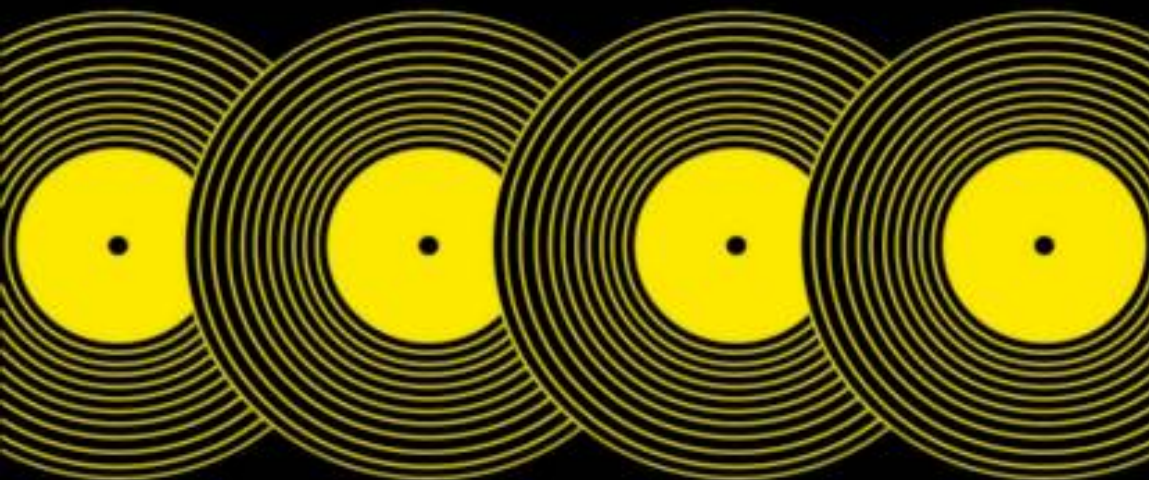
Cómo escuchar

JAZZ

TED GIOIA

T

TURNER NOEMA



Título:

Cómo escuchar jazz

© Ted Gioia, 2016

Edición original en inglés: *How to Listen to Jazz*, Basic Books, 2016

De esta edición:

© Turner Publicaciones S.L., 2017

Diego de León, 30

28006 Madrid

www.turnerlibros.com

Primera edición: marzo de 2017

De la traducción: © Inmaculada Pérez Parra, 2017

Reservados todos los derechos en lengua castellana. No está permitida la reproducción total ni parcial de esta obra, ni su tratamiento o transmisión por ningún medio o método sin la autorización por escrito de la editorial.

eISBN: 978-84-16714-86-5

Diseño de la colección:

Enric Satué

Ilustración de cubierta:

Diseño TURNER

Depósito Legal: M-11455-2017

Impreso en España

La editorial agradece todos los comentarios y observaciones:

turner@turnerlibros.com

ÍNDICE

Introducción

I. El misterio del ritmo

II. Entrar en la música

III. La estructura del jazz

IV. Los orígenes del jazz

V. La evolución de los estilos de jazz

VI. Más detalles sobre algunos innovadores del jazz

VII. Escuchar jazz hoy

Apéndice

Agradecimientos

Notas

Para mi hermano Dana, *il miglior fabbro*.

Escuchar es lo más
importante de la música.
DUKE ELLINGTON

INTRODUCCIÓN

¿Qué puede haber más misterioso que una obra musical? Cuando lleguen los alienígenas desde su galaxia distante, entenderán sin mucho problema la alimentación, el sexo, la política; son perfectamente lógicos. Pero, en la cabeza verde con escamas, le darán vueltas a por qué la gente se enchufa música en los oídos o se pone de pie y baila cuando una banda empieza a tocar. *Capitán, no podemos descifrar los mensajes ocultos en esos estallidos de sonido de tres minutos y los terrícolas se niegan a darnos la clave.* Las películas de ciencia ficción se equivocan por completo: los extraterrestres no malgastarán el tiempo volando la torre Eiffel y la Casa Blanca, estarán demasiado ocupados intentando averiguar la importancia de las fugas de Bach, los rituales del panorama de la música electrónica y las reglas de improvisación del jazz.

Y eso de los recitales de jazz sería lo que más podría desconcertarlos. ¿Qué puede haber más raro que un grupo que toca la misma canción *idéntica*, noche tras noche, pero haciéndola *diferente* cada vez? ¿Cómo se descifra la clave? ¿Cómo se señala con precisión el epicentro de esa cualidad elusiva conocida como *swing*, que elogian con tanta prodigalidad los aficionados al jazz, pero que tanto se resiste a las explicaciones o a la medición? ¿Cómo se capta la estructura de un modismo en el que tanto parece espontáneo, inventado sobre la marcha e interpretado con pasión impetuosa, y que sin embargo está obviamente regido por

reglas sólidas como una roca y conformado por tradiciones veneradas? Y, sobre todo, ¿cómo te adentras en la esencia de una práctica tan imponderable que, cuando le pidieron al icono del jazz Fats Waller que la definiese, al parecer advirtió: “Si necesitas preguntar, ni te metas”?¹

Pero todavía hay algo igual de misterioso que el jazz, a saber: los críticos de jazz. ¿Quiénes son esos oyentes expertos, facultados para traducir sonidos extraños y maravillosos en descripciones verbales, asignarles puntuaciones o calificaciones (*¡a este disco recién salido le damos cuatro estrellas!*) y luego pasar a la siguiente canción? La música, por definición, empieza donde termina el significado lingüístico; sin embargo, los críticos se ganan la vida rebasando ese límite, reduciendo a palabras las melodías y, de alguna manera, convenciéndonos para que demos crédito a sus juicios. Los alienígenas secuestrarán sin duda a unos cuantos críticos, los meterán en una máquina de la verdad y los obligarán a explicar los significados secretos de la composición musical humana.

Por supuesto, a muchos terrícolas les desconciertan los reseñistas de igual manera. ¿De dónde salen esas estrellas y puntuaciones? Y ellos con sus bufonadas no es que contribuyan a su credibilidad. Esos célebres reseñistas de cine que decidieron condensar sus apreciaciones eruditas en un gesto de la mano (pulgar arriba o pulgar abajo, como el público de los gladiadores) no se hicieron ningún favor a sí mismos ni a la profesión. ¿De verdad es tan fácil ser crítico? ¿A qué conclusión llegamos al ver que uno levanta el pulgar y otro lo baja? Si reseñar tiene estándares objetivos y no es mero capricho y mera opinión, ¿no deberían los que reseñan coincidir la mayoría de las veces?

El público general también tiene la sospecha profundamente arraigada, no del todo sin justificar, de que los críticos “serios” desprecian precisamente las obras de arte que le encantan a la mayoría de la gente y los éxitos de taquilla,

los libros más vendidos, los singles número uno de las listas; todos son desdeñados por esos elitistas, que luego se dan la vuelta y alaban sin medida alguna obra esotérica de la que ninguna persona razonable disfrutaría jamás. Los lectores suelen quedarse pensando si los autores no pretenderán simplemente impresionarles con su modernidad o su falsa sofisticación, más que ofrecerles una apreciación sincera de la obra en cuestión.

Los reseñistas contribuyen a este recelo al hacer que su proceder parezca opaco y misterioso. Son muy rápidos para clasificar una obra, asignándole estrellas o puntuaciones o pulgares levantados, pero rara vez nos cuentan cómo elaboran esas escalas o qué prioridades intervienen en su aplicación. Las revistas de música publican infinidad de reseñas que promocionan discos con cuatro y cinco estrellas y desestiman alternativas inferiores con dos o tres estrellas, pero ¿dónde encontramos una descripción exhaustiva del sistema de clasificación en sí? ¿Qué valores encarnan estas clasificaciones? ¿Qué conjeturas incluyen las puntuaciones y clasificaciones? Si los amantes de la música indagan en el proceso más a fondo, se topan con todo tipo de detalles sobre discos particulares, pero casi nada sobre cómo se forman los juicios críticos.

Incluso después de haber trabajado muchos años como crítico, sigo sabiendo lo que siente un novicio perplejo ante los aspectos arcanos del oficio. Cuando tenía treinta y tantos, viví en Napa un año, y con el fin de tener conversaciones inteligentes con mis vecinos (casi todos ellos trabajaban en el sector del vino), decidí ampliar mis conocimientos sobre uvas y cosechas. Era un tema de estudio grato, pero me lo tomé en serio y hasta desembolsé algún dinero que me había costado mucho ganar para suscribirme a un boletín caro de Robert Parker, el influyente *connoisseur* de vinos. Para gran sorpresa mía, aprendí no solo de vinos, sino también algunos giros nuevos sobre la críti-

ca. La variedad infinita de maneras en que Parker podía describir el sabor de un vino era imponente. "Con succulentas bayas negras y azules matizadas claramente por carozos, carne ahumada, carbón y una nota de yodo medicinal, este vino concentrado de manera formidable no olvida nunca que su deber es dar vigor". Podía leer cien o más de estas valoraciones cortas de caldos de una sentada y no tardaba en olvidarme de los vinos, de lo absorto de admiración que estaba por las muchas maneras que había encontrado Parker para aprehender sus cualidades inefables con palabras. ¿De cuántas formas se puede describir el sabor del zumo fermentado de uva? A Parker parecían no agotársele nunca las posibilidades y, en su plenitud, sus descripciones poseían cierta poesía retorcida y perspicacia metafórica. Yo estaba escribiendo un libro sobre la historia del jazz durante aquella temporada en Napa, y sigo convencido aún ahora de que mi propia capacidad para describir la música mejoró gracias a esta inmersión en la cultura y la crítica del vino.

Sin embargo, incluso después de meses de leer el boletín de Parker, seguía sin poder explicar la diferencia entre un vino al que él adjudicaba ochenta y cinco puntos y otro caldo puntuado con noventa y cinco. Disfrutaba de su prosa y disfrutaba todavía más de los vinos, pero aunque los probaba y convenía en que Parker me había conducido hasta una botella excepcional, no captaba sino vagamente qué clase de criterios delicadamente calibrados había aplicado él antes de escribir las pocas frases que usaba para describirlos.

No obstante, al recordar mis propios escritos sobre música (que ahora podrían llenar un estante), noto que soy tan culpable como Robert Parker y los reseñistas de cine del pulgar levantado o bajado. He elogiado y denostado a muchos artistas a lo largo de los años, pero en realidad nunca he expuesto con detalle los criterios que aplico al hacer

esas evaluaciones. A veces he hecho unos pocos comentarios generales sobre mis procedimientos, pero apenas con el grado de detalle que el tema se merece.

Y no soy el único. He leído cientos de libros sobre jazz, pero no recuerdo que ningún crítico explique realmente, de modo detallado y específico, *qué* pretenden encontrar en la audición. Claro, hablan sobre músicos y discos y técnicas y estilos, pero ¿de verdad invitan a los lectores a entrar en su mente de crítico (¡idea aterradora!) y permitirles que observen mientras examinan las pruebas y valoran y deciden?

Teniendo esto en cuenta, he intentado exponer mi propio proceso de audición en las páginas que siguen. Lo hago no solo como confesión personal, ni siquiera como guía para apreciar la música, aunque cumpla ambos propósitos, sino también porque mi placer como consumidor de música se fundamenta en este tipo de audición atenta. Mi esperanza es que el disfrute del lector se haga también más profundo gracias a mis estrategias. Luego seguiremos observando la estructura y los estilos del jazz y estudiaremos a los profesionales más destacados de este modo de expresión, pero esto presupone un consenso sobre lo que pretendemos oír en este conjunto de obras. Escuchar es el cimiento; todo lo demás se construye sobre ese punto de partida. Ciertamente, parte de lo que sigue es subjetivo, pero espero que el lector termine comprendiendo que este tipo de audición y juicios críticos profundos se basan en algo más que el mero gusto personal, que se inspiran en criterios claros *inherentes a la propia música* y a su evolución, ya que la música plantea ciertas exigencias a sus oyentes y el crítico que las expresa ha renunciado a la subjetividad, al menos hasta cierto punto.

El lector puede no estar de acuerdo con las valoraciones y sugerencias aquí expuestas, y, en verdad, todas las reglas (la mía incluida) tienen excepciones, pero, incluso en esa

instancia, el proceso de enfrentarse a ellas puede servirle para aguzar el oído y ampliar sus horizontes. En cualquier caso, he llegado con esfuerzo a los puntos de vista que os compartiré, son cosas que no he comprendido hasta después de años o décadas de estudiar música. Mi esperanza al escribirlos es que ayuden a los demás a adentrarse más profundamente en el misterioso proceso de “apreciar” el jazz.

I

EL MISTERIO DEL RITMO

Permítanme que empiece con una parábola.

Un joven investigador decide consagrar su vida al estudio de los ritmos africanos. Se muda a Ghana, donde estudia bajo la tutela de muchos maestros percusionistas. Termina pasando toda una década inmerso en las tradiciones y prácticas musicales de la región, aunque complementa esas enseñanzas con otras fuentes de conocimiento, ya sea en los pasillos de la universidad de Yale o en las comunidades tradicionales de Haití y otros destinos de la diáspora africana. Cada año que pasa, crece su pericia, y con el tiempo se convierte en mucho más que un investigador; es un intérprete hecho y derecho que ahora porta la tradición en sí.

Pero cuando nuestro experto vuelve a Estados Unidos, le resulta difícil transmitir la esencia de estas costumbres a los foráneos. Intenta enseñar a los estudiantes a tocar los tambores Dagomba y ellos le hacen la pregunta más simple de todas: "¿Cómo sé cuándo entrar? ¿Cuándo empiezo a tocar?". En la música occidental, hay una respuesta sencilla: el director mueve la batuta o el líder marca el ritmo o la partitura proporciona una referencia. Pero entrar en el flujo continuo de una ejecución musical de África occidental es un asunto muy diferente.

“Descubrí que si intentaba demostrar cómo entrar con un tambor contando desde el ritmo de otro, no podía”, admite nuestro investigador con frustración. No hay análisis ni reglamentación suficientes que resuelvan este problema. Por fin, comprende que el obstáculo se puede salvar tan solo alejándose del análisis y entrando en el reino del sentimiento. “La única forma de empezar correctamente –descubre al fin– era escuchar un momento y luego empezar justo ahí”.¹

Escuchar un momento y luego empezar justo ahí. Tiene que haber algo más, ¿no? ¿Una década de aprendizaje y esta es la lección? Y, sin embargo, esa es la solución, encantadora en su aparente sencillez.

Para los que consagran casi toda su vida al estudio de la música, historias como esta sirven de lección de humildad. Dan fe del elemento mágico de la música, en especial de esa esencia rítmica que elude la intelectualización. Este aspecto de la música debe sentirse y, si no se siente, la disección académica se queda en nada. El investigador debe convertirse en algo más que un investigador para comprenderlo, y el alumno decidido a seguir el mismo camino debe estar dispuesto a dejar atrás la pedagogía y abarcar algo tan esquivo que, a veces, apenas se puede describir; pero todas las parábolas vienen con enseñanza implícita, y también la hay en esta historia. Nuestra fábula, una historia de la vida real de John Miller Chernoff, uno de los expertos con mayor discernimiento sobre el ritmo y la percusión africanos, da fe del poder de la *escucha*. En nuestra parábola, escuchar es más que analizar, y si bien esta superioridad del oído sobre el cerebro humilla al musicólogo formado, también debería alentar al novato que desconoce la terminología y los procedimientos codificados del arte sonoro. La escucha, no la jerga, es el camino al corazón de la música, y si escuchamos con la suficiente profundidad, penetra-

remos en la magia de la canción, sin requerir títulos o credenciales formales.

Este libro se construye sobre la noción de que una audición atenta puede desentrañar prácticamente todas las complejidades y maravillas del jazz; no es por menospreciar las ventajas del estudio formal de la música o del aprendizaje en clase, aunque haríamos bien en recordar que los primeros que nos dieron el jazz no tenían muchos estudios formales y, en algunos casos, ninguno en absoluto, pero sabían *escuchar*. Y, como Chernoff y sus alumnos, aprendieron a usar esa capacidad como piedra de toque para liberar su propio potencial creativo.

Igualmente, haríamos bien en recordar que las tradiciones musicales africanas, que son la raíz del jazz, rara vez distinguían entre intérpretes y público. Todos los miembros de la comunidad participaban en la vida musical. Los que han crecido en estas culturas rechazarían la noción de que puedan requerirse una formación o unas destrezas especiales para unirse al regocijo y la emoción de crear música. En esta tradición no hay foráneos. Todo el mundo tiene la capacidad de entender la música en su grado más esencial, aunque sí haya un requisito ineludible: hay que escuchar, y escuchar profundamente.

Estas consideraciones son importantes para valorar todos los aspectos del jazz, pero especialmente para abordar su esencia rítmica casi mágica. En las últimas décadas, la ciencia ha ampliado considerablemente nuestro conocimiento sobre las propiedades del ritmo. Ahora podemos aislar y medir el impacto del ritmo en las ondas cerebrales, las hormonas, el sistema inmunitario y otros aspectos de nuestra fisiología,² pero estos estudios no han hecho más que ahondar el misterio. ¿Por qué el cuerpo reacciona al compás con tanta intensidad? ¿Por qué los perros, por ejemplo, no acompañan su cuerpo a los ritmos externos? ¿Por qué los chimpancés o los gatos o los caballos no bai-