

GUNTHER SCHULLER

LOS COMIENZOS
DEL JAZZ

SUS RAÍCES
Y DESARROLLO MUSICAL

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS
DE FRANCISCO LÓPEZ MARTÍN
Y VICENT MINGUET

BARCELONA 2023



A C A N T I L A D O

TÍTULO ORIGINAL *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*

Publicado por
A C A N T I L A D O
Quaderns Crema, S. A.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© de la edición original, 1968 by Oxford University Press,
Inc, Nueva York, Estados Unidos
© de la traducción, 2023 by Francisco López Martín y Vicent Minguet
© de esta edición, 2023 by Quaderns Crema, S. A.

Early Jazz: Its Roots and Musical Development was originally published in English in 1968. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Quaderns Crema S. A. is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.

Early Jazz: Its Roots and Musical Development fue publicado originalmente en inglés en Oxford University Press en 1968, Inc. Esta traducción se publica por acuerdo con Oxford University Press. Quaderns Crema S. A. es la única responsable de la traducción de la obra original y Oxford University Press no será responsable de ningún error, omisión, imprecisión o ambigüedad en dicha traducción ni de cualquier problema derivado de la confianza depositada en Quaderns Crema.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S. A.

ISBN: 978-84-19036-72-8
DEPÓSITO LEGAL: B. 17369-2023

AIGUADEVIDRE *Gráfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresió y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN *octubre de 2023*

Bajo las sanciones establecidas por las leyes, quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Prefacio</i>	9
1. LOS ORÍGENES	17
Ritmo	21
Forma	47
Armonía	64
Melodía	71
Timbre	86
Improvisación	91
2. LOS INICIOS	99
3. EL PRIMER GRAN SOLISTA	133
4. EL PRIMER GRAN COMPOSITOR	191
5. VIRTUOSOS DE LA DÉCADA DE 1920	249
Bix Beiderbecke	266
Clarinetistas	276
Intérpretes de instrumentos de viento-metal	293
Pianistas de Harlem	302
Bessie Smith	318
6. LAS «BIG BANDS»	341
Nueva York	346
El Sudoeste	392
7. EL ESTILO ELLINGTON: SUS ORÍGENES Y TEMPRANO DESARROLLO	443
<i>Apéndice. Entrevista con George Morrison</i>	497
<i>Glosario</i>	520
<i>Discografía selecta</i>	536
<i>Índice analítico</i>	542

*A Duke Ellington,
cuya música ha aportado tanta felicidad y belleza
a la vida de todos nosotros.*

Además del empleo de números romanos para indicar los diversos grados de la escala, en los ejemplos con notación musical se han utilizado los siguientes signos:

o = acorde disminuido
+ = acorde aumentado
ø = acorde semidisminuido¹
m = acorde menor

El resto de los acordes que no están modificados por uno de estos signos son acordes mayores.

¹ Leyendo el acorde de abajo arriba: dos terceras menores y una tercera mayor.

PREFACIO

Aunque los libros sobre jazz no escasean, muy pocos han intentado abordar la música en unos términos que no sean generales, impresionistas o descriptivos. La mayoría de ellos se han centrado en la leyenda del jazz, y con el paso del tiempo se ha ido acumulando un corpus textual que es poco más que una amalgama de crítica *amateur* bienintencionada y juicios admirativos. Que a esos libros se les permitiera pasar por trabajos eruditos y análisis serios es atribuible no sólo a los orígenes humildes y socialmente «inaceptables» del jazz, sino también a la idea, tan extendida, de que una música improvisada por intérpretes autodidactas y a menudo sin formación musical alguna no justificaba una investigación musicológica genuina. Pese a que numerosos compositores e intérpretes *serios* habían expresado un gran respeto por el jazz ya desde la década de 1920, las credenciales académicas del jazz apenas bastaron para crear un interés real en el análisis de sus técnicas y su contenido musical.

Incluso los textos de primera hora escritos por compositores como Aaron Copland, Edward Burlingame Hill, Constant Lambert, Darius Milhaud y Virgil Thomson, y por críticos como Alfred Frankenstein y Massimo Mila, que abordaron el tema con una disposición favorable, no acertaron a capturar la naturaleza elusiva del jazz o fueron víctimas de errores de concepción básicos. Por lo demás, hubo una avalancha de artículos y panfletos despectivos redactados por escritores respetados que fantaseaban sin cesar sobre la perniciosa influencia del jazz en la música y la moral. Asimismo, las declaraciones de muchos músicos de jazz cuando este estilo musical estaba dando sus primeros pasos animaron a otros a tratar el tema con ligereza.

Sin embargo, a partir de 1930 aparecieron algunos libros que no sólo abordaban favorablemente la materia y tenían un propósito serio, sino que además ponían de manifiesto que comprendían la naturaleza esencial del jazz: *Aux frontières du jazz* (1932), de Robert Goffin; *American Jazz Music* (1939), de Wilder Hobson; *Jazzmen* (1939), de Frederic Ramsey y Charles Edward Smith, y *The Real Jazz* (1942), de Hugues Panassié. No obstante, ni siquiera con ellos podía un músico interesado en el jazz como *lenguaje musical* entender realmente su sintaxis armónica y rítmica, su organización estructural, sus texturas y sonoridades, o por qué una interpretación era mejor que otra desde un punto de vista técnico. Además, esos autores tenían tal interés en propagar la primacía absoluta del jazz de Nueva Orleans, que sus libros distaban de ser estudios completos.

El primer libro que examinó con atención los materiales y la gramática del jazz fue *Jazz: Hot and Hybrid* (1946), de Winthrop Sargeant. Insatisfecho con el enfoque especulativo o impresionista de sus predecesores, Sargeant utilizó las herramientas del análisis teórico para definir el jazz y describir su anatomía musical. Nadie igualó el nivel alcanzado por Sargeant hasta que, diez años después, el escritor y compositor francés André Hodeir publicó *Jazz: Its Evolution and Essence*, en el que las herramientas analíticas se utilizaban incluso con mayor precisión, aprovechando plenamente la perspectiva proporcionada por las innovaciones de Charlie Parker y todo el movimiento del jazz moderno. Aparte de su valor intrínseco, los libros de Sargeant y Hodeir contribuyeron a fomentar nuevos niveles de excelencia en la crítica de jazz. Su influencia sobre Martin Williams, Nat Hentoff, Max Harrison, el autor de estas líneas y muchos otros escritores que han colaborado con revistas como *Jazz Review* es innegable.

Sin embargo, a comienzos de la década de 1960, el jazz no contaba todavía con una historia cabal y sistemática que abordara la música en detalle. Por una parte, estaba *The Story*

of Jazz (1956), de Marshall Stearns, una compilación inteligente y bien documentada de datos históricos y opiniones generalizadas. Por supuesto, como el título «*the Story of Jazz*» señalaba con toda claridad, no pretendía ser más que eso. Se dirigía al lego y al lector corriente, y, como historiador y profesor de literatura inglesa, difícilmente cabía esperar que el señor Stearns aplicara las técnicas analíticas utilizadas por Sargeant y Hodeir. Por su parte, los libros de éstos no eran historias exhaustivas, como la de Stearns. Sumamente selectivos en cuanto a la clase y al número de los materiales analizados, sus textos ofrecían una perspectiva particular en la que había vacíos o incomprensiones críticas. La compleja topografía del jazz, en toda su amplitud y con sus innumerables individualidades, seguía, en gran medida, inexplorada.

Nuestra historia, en dos volúmenes, de los cuales éste es el primero, intenta, entre otras cosas, llenar algunos de esos vacíos explorando, por decirlo así, tanto las laderas como las cumbres del jazz. De hecho, este volumen se ha escrito a partir de la escucha, el análisis y, en caso necesario, el examen de prácticamente todas las grabaciones realizadas desde la aparición de los discos de jazz hasta principios de la década de 1930. No es posible ofrecer una valoración adecuada de un artista (o de un desarrollo musical concreto) sin hacer referencia a la totalidad de su obra y a su relación con sus contemporáneos. Escribir un *análisis* de la *Heroica* de Beethoven o de *West End Blues* de Armstrong sin hacer referencia a la historia musical o al desarrollo del estilo musical podría brindar cierta información factual, pero elaborar una *evaluación* plena sería una tarea evidentemente imposible sin considerar toda la obra de los autores y las de sus inmediatos predecesores, contemporáneos y sucesores. Por ejemplo, no es posible juzgar adecuadamente la obra de Johnny Dodds sin una escucha comparada de la de Sidney Bechet o Jimmie

Noone, como mínimo. De forma análoga, los historiadores del jazz que escriben sobre la Original Dixieland Jazz Band sin haber escuchado las grabaciones de James Reese Europe o Earl Fuller difícilmente pueden ofrecer una evaluación razonable de la ODJB.

Otro enfoque empleado en la presente obra ha sido el de concentrarse en los momentos, las interpretaciones y los músicos que, de un modo u otro, constituyen hitos innovadores en el desarrollo del jazz. En cierto sentido, esta obra es una respuesta en términos de detalles musicales específicos a una serie de preguntas interrelacionadas: ¿qué hace que el jazz funcione? ¿Qué lo diferencia de otras clases de música? ¿Por qué le resulta estimulante a tanta gente? ¿Cómo lo consiguió? Es como si yo estuviera sentado junto a un amigo que aún no se ha iniciado en los misterios del jazz, escuchando discos, respondiendo a la clase de preguntas que podría formular un músico y compartiendo con él la emoción y la belleza de esta música. Así pues, el libro procura combinar la investigación objetiva del historiador-musicólogo con el subjetivismo del intérprete-compositor y del oyente atento. En este sentido, el libro se dirige particularmente a los músicos o compositores con formación clásica, que tal vez nunca se hayan interesado en el jazz y que no son sensibles a la jerga de los iniciados y al ostensible entusiasmo de casi todos los textos sobre jazz. En la perspectiva que gobierna esta historia se halla implícita la idea de que el jazz es uno de los muchos lenguajes y culturas musicales a nuestro alcance a mediados del siglo XX y, tanto si se afirma de modo explícito como si no, el libro sitúa el jazz en ese contexto más amplio.

Desde luego, las explicaciones verbales y los ejemplos musicales anotados no pueden sustituir a la música misma. Si eso es cierto en el caso de las historias de la música «clásica», lo es todavía más en el del jazz, una música básicamente improvisada que desafía la notación y en la que el recurso a la partitura es imposible y—en el caso de que existie-

ran partituras—irrelevante. Pese a las limitaciones de la notación musical, una partitura de Beethoven o de Schoenberg es un documento definitivo, un prototipo a partir del cual pueden derivarse diversas interpretaciones ligeramente distintas. Por su parte, una grabación de una interpretación improvisada de jazz es irreplicable, en muchos casos la única versión disponible—y, por lo tanto, la definitiva—de algo que nunca se pretendió que fuera definitivo. El hecho de que es y sólo puede ser algo definitivo—inspirado o no, ésa es otra cuestión, desde luego—es inherente a la propia naturaleza y definición de improvisación. Por lo tanto, el historiador de jazz se ve obligado a evaluar lo único de lo que dispone: la grabación. Podemos estar interesados primordialmente en la *Heroica* y sólo de manera secundaria en alguna de sus interpretaciones, pero en el caso del jazz, esa relación es la inversa. *West End Blues* nos interesa muy poco como melodía o como composición, pero la interpretación que de ella ofrece Armstrong suscita un gran interés. Asimismo, nos vemos obligados a evaluarla sobre la base de una sola interpretación que por casualidad se grabó en 1928, y no podemos sino especular acerca de los centenares de interpretaciones que ofreció del mismo tema, ninguna exactamente igual, algunas inferiores a la grabación y otras, tal vez, incluso más inspiradas. La improvisación de jazz constituye un *work in progress*, y eso debería hacer reflexionar al historiador de jazz sobre el hecho de que algunos artistas jamás ofrecieron su mejor interpretación de una pieza determinada en el estudio de grabación.

Aun así, en un arte improvisado, la grabación es lo único a lo que podemos acudir. Si el lector quiere sacar algún provecho de este libro, debe acompañar la lectura con la escucha de los discos analizados. Ni la descripción y el análisis de los hechos musicales ni la anotación de extractos de grabaciones sirven para ofrecer la experiencia completa. El lector también tiene que escuchar.

Desde luego, escuchar y analizar los cientos de miles de grabaciones de jazz que se han hecho desde 1917 es una tarea monumental. De hecho, puede llevar toda una vida. Hay que recordar que el análisis sonoro—en particular el de grabaciones antiguas o de mala calidad—es un proceso laborioso que exige mucho tiempo. A fin de cuentas, una página de una partitura es un objeto concreto; puede estudiarse al ritmo que uno quiera, igual que un cuadro; no desaparece. Sin embargo, la música interpretada, aunque esté grabada, sólo existe en el tiempo; pasa en un instante; está en movimiento y no puede congelarse en el tiempo, a diferencia incluso del fotograma de una película. Así pues, el análisis musical del jazz conlleva problemas muy especiales, sobre todo en relación con la percepción sonora, problemas que no se plantean necesariamente, por ejemplo, al analizar fugas de Bach.

La cantidad de material que hay que abarcar y escuchar en lo que pretende ser una historia exhaustiva de la música de jazz pronto puso de manifiesto la necesidad de dividir este estudio en dos volúmenes. Los cambios sociales y estilísticos acontecidos a comienzos de la década de 1930, la época de la Gran Depresión y el período de transición justamente anterior a la etapa del *swing* se plantearon como el punto de inflexión natural para establecer el límite de este volumen. Por consiguiente, este volumen empieza con la prehistoria del jazz, sus antecedentes y fuentes musicales, y estudia los diversos desarrollos estilísticos y conceptuales y las contribuciones individuales hasta 1932, aproximadamente; el punto de corte exacto depende de diversos factores, como la disponibilidad de grabaciones o la calidad de la contribución realizada por algunos músicos en aquel período. Así, por ejemplo, la carrera de Fletcher Henderson se estudia hasta mediados y finales de la década de 1930 (el último período es objeto de un análisis muy somero), mientras que el examen de otras tradiciones estilísticas (como el jazz «estilo Chicago»)

se detiene antes del cambio de década, casi siempre con vistas a analizarlas en el volumen II. Si lo más importante de la actividad de un grupo o de un solista determinados se sitúa en el período posterior a 1932, entonces me ocuparé de él en el volumen II. Eso explica, por ejemplo, la práctica omisión en el volumen I de figuras importantes como Jack Teagarden, Jimmie Lunceford, Chick Webb y muchos otros, cuyas carreras comenzaron en realidad a finales de la década de 1920. Ningún punto de corte, cualquiera que sea el margen de flexibilidad considerado, puede prescindir limpiamente de todas las corrientes históricas sobrantes que no se abarcan o que se superponen.

Un proyecto de esta magnitud no puede llevarse a cabo sin la ayuda de amigos, conocidos y entusiastas del jazz. Debo dar las gracias en especial a Frank Diggs, Martin Williams y Nat Hentoff, que tuvieron la generosidad de prestarme grabaciones que no figuraban en mi colección, muchas de ellas extremadamente raras. También estoy agradecido a Martin Williams por muchas sugerencias valiosas y a los numerosos músicos y escritores que me han dado ánimos a la hora de escribir este libro. Tengo una deuda de gratitud especial con las secretarías que trabajaron de manera valiente con mi ilegible manuscrito, en especial con Maureen Meloy.

Doy las gracias a George Morrison por ofrecerme su hospitalidad y concederme la entrevista que el lector encontrará en el Apéndice. El relato que cuenta en ella comprende muchos aspectos del jazz y de otras músicas, al tiempo que subraya de manera eficaz la premisa de esta historia: a saber, que el jazz debería entenderse no como el coto privado de un grupo de aficionados, sino en el contexto más amplio de todo el mundo de la música. Por último, quiero dar las gracias a Ed Beach y a la emisora de radio WRVR de la ciudad de Nueva York por ofrecer innumerables horas de escucha soberbia y

por su infatigable entusiasmo, incorruptible gusto y modestos y precisos comentarios.

Este libro no existiría sin el impulso inicial brindado por Sheldon Meyer, de Oxford University Press, ni sin su atenta paciencia y ayuda editorial, desplegadas durante demasiados años. Y si este libro resulta presentable desde un punto de vista gramatical y estilístico, es gracias al ojo de lince y la meticulosidad de Mary O. Rohde, correctora de Oxford University Press.

*Boston (Massachusetts),
27 de noviembre de 1967*

I

LOS ORÍGENES

Durante la década de 1910, mientras el mundo luchaba su primera guerra *global* y la música europea se estaba revitalizando a fondo gracias a las innovaciones de Arnold Schoenberg e Ígor Stravinski y a los experimentos radicales de los futuristas y los dadaístas musicales, Estados Unidos estaba desarrollando de manera silenciosa, casi en secreto, un lenguaje musical autónomo al que se acababa de bautizar con un nombre decididamente poco musical: jazz. Siguiendo los esquemas que se habían dado durante siglos en la llamada «música culta», las novedades que se producían en Europa eran el fruto de la visión de algunos individuos, lo que el siglo romántico se complació en llamar la inspiración del *genio creativo*. Por su parte, en aquel momento el jazz no era el producto de unos cuantos innovadores estilísticos, sino una música hasta cierto punto sencilla y casi popular—una manifestación sociológica más que música en sentido estricto—que recientemente había fusionado media docena de fuentes tributarias para crear un idioma que, pese a ser aún anónimo en gran medida, ya resultaba reconocible.

Esta nueva música surgió de una variedad multicolor de tradiciones musicales llevadas al Nuevo Mundo desde África y desde Europa. En retrospectiva, parece casi inevitable que Estados Unidos, el gran crisol étnico, engendrara una música compuesta por elementos expresivos, sonoros, formales y rítmicos africanos y por usos armónicos y rítmicos europeos. Hasta el momento presente, esos antecedentes del jazz sólo se han examinado y documentado (en la medida en que la documentación ha sido posible) desde un punto de vista sociológico e histórico. Los grandes acontecimientos—desde la importación de esclavos negros a Estados Uni-

dos y los rituales de la plaza Congo de Nueva Orleans hasta la difusión del «jazz» como una nueva música estadounidense—han quedado perfectamente establecidos, pero los detalles de este desarrollo histórico precisan una investigación y una documentación mucho más exhaustivas. Nuestro conocimiento de los vínculos existentes entre algunos acontecimientos importantes—como los bailes en la plaza Congo a mediados del siglo XIX y la aparición de la generación de músicos de jazz posterior a Buddy Bolden tras el cambio de siglo—está basado mucho más en conjeturas fundadas que en el manejo de datos concretos.

Tanto si el futuro inmediato nos ofrece más información histórica como si no, en la actualidad podemos determinar con bastante exactitud la relación entre el jazz y sus antecedentes sobre la base del *análisis musical*. Merced a tales estudios es posible establecer los vínculos musicales entre el jazz más temprano y las diversas fuentes musicales tributarias de África y de Europa.

Resulta tentador afirmar que este o aquel aspecto del jazz deriva en exclusiva de la tradición africana o de la tradición europea, y para muchos historiadores esa tentación ha sido irresistible. Los textos sobre jazz abundan en simplificaciones excesivas tales como que los ritmos del jazz proceden de África, mientras que sus armonías se basan exclusivamente en usos europeos, y cada nuevo libro perpetúa los viejos mitos e inexactitudes. No es posible esperar análisis más exactos de una crítica como la del jazz, en muchos casos basada en investigaciones de aficionados y en un entusiasmo bienintencionado. Sin embargo, en la actualidad es posible examinar la música en serio y arrojar una luz mucho más nítida sobre los antecedentes del jazz. Al hacerlo, los linajes africanos y europeos quedarán un tanto enmarañados, como resulta inevitable al estudiar un híbrido que evolucionó a través de muchas fases de polinización cruzada durante más de cien años.

La música nativa africana y el jazz estadounidense temprano tienen sus raíces en una visión global de la vida en la que la música, a diferencia de lo que sucede con la «música culta» europea, no constituye un ámbito social autónomo y separado. La música africana, como sus artes hermanas—la escultura, la pintura mural, etcétera—, está condicionada por los mismos estímulos que animan no sólo la filosofía y la religión africanas, sino toda la estructura social. En la medida en que no ha sido influida por costumbres europeas o estadounidenses, ni siquiera en la actualidad tiene la música africana una función abstracta y autónoma. No es de sorprender que en las lenguas africanas ni siquiera exista la palabra *arte*. Además, los africanos no dividen el arte en categorías separadas. El folclore, la música, el baile, la escultura y la pintura actúan como una unidad genérica total que está al servicio no sólo de la religión, sino de todos los aspectos de la vida cotidiana, y que abarca el nacimiento, la muerte, el trabajo y el juego.

La analogía con los comienzos del jazz, incluso en los términos más generales, va todavía más allá. En la forma de vida de los negros africanos, las palabras y sus significados se relacionan con el sonido musical. Los nativos africanos desconocen casi por completo la música instrumental despojada de funciones verbales, al modo de la música *absoluta* europea, salvo en la forma de breves preludios y postludios subsidiarios. (Por otra parte, numerosas pruebas demuestran que estos casos han surgido por influencias europeas o estadounidenses hasta cierto punto recientes). Básicamente, el lenguaje sólo funciona en conjunción con el ritmo. Toda la actividad verbal, tanto en la vida social cotidiana como en la religión y en la magia, está sometida al ritmo. Y no es una mera coincidencia que las lenguas y los dialectos de los negros africanos sean en sí mismos una forma de música, a menudo hasta el punto de que ciertas sílabas poseen intensidades, duraciones e incluso alturas específicas.¹

¹ Resulta fascinante considerar los paralelismos con técnicas seriales y

A. M. Jones ha estudiado de manera exhaustiva los estrechos paralelismos que se dan entre las palabras y las alturas en las canciones africanas,¹ un aspecto que nosotros examinaremos más adelante con mayor detalle.

La extraordinaria riqueza sonora y tímbrica de esas lenguas tiene una musicalidad intrínseca, que no por casualidad se encuentra, aunque de forma más atenuada, en las letras *scat* y *bop* del jazz estadounidense. La relación recíproca entre la lengua y la música africana queda en mayor medida de manifiesto por el hecho de que formas puramente funcionales como las llamadas de caza, las canciones silbadas para la marcha y las baladas instrumentales (estas últimas influidas por usos europeos) son, sin ninguna clase de excepción, trasladables a palabras.² Sabido es que la percusión africana fue en su origen una forma de lenguaje de signos. Pero, al margen de eso, los esquemas rítmicos de la percusión, que en la música africana no se consideran simples ritmos sino *melodías*, se identifican mediante las llamadas «sílabas sin sentido». El jazz ha conservado una relación recíproca similar entre la lengua y la música en diversas manifestaciones, como cuando los instrumentos imitan palabras al responder a las líneas vocales en el *blues* o en la técnica *hablada* de alguien como Joe «Tricky Sam» Nanton, el gran trombonista de Duke Ellington. A la inversa, escuchamos la instrumentalización del jazz vocal en casi todas las notas cantadas por Billie Holiday, quien, de manera más o menos consciente, incorporó a su estilo la concepción instrumental de Lester Young y otros músicos; también se conserva, como una especie de primo lejano

experimentos actuales que utilizan sílabas y fonemas como elementos musicales puramente acústicos.

¹ A. M. Jones, *Studies in African Music*, 2 vols., Londres, Oxford University Press, 1959.

² Véase *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson 320 C 126 (disco 1), cara 1, piezas 16; cara 2, piezas 7 y 10; C 127 (disco 2), cara 1, piezas 1-4.

comercializado, en las versiones vocales realizadas por Jon Hendricks de solos instrumentales improvisados.

Así pues, en algunos aspectos músico-sociológicos fundamentales, el jazz representa una continuación de tradiciones musicales africanas indígenas trasplantadas a un nuevo suelo. Pero, lo que es más importante, esas tradiciones africanas sobreviven en una asombrosa gama de detalles musicales que abarcan todos los elementos y aspectos de la música, incluida hasta cierto punto la armonía misma, que por lo general se ha asociado con la rama europea del linaje del jazz.

RITMO

Como el ritmo y la inflexión son los elementos que de modo más evidente distinguen el jazz del resto de la música occidental, estudiarlos en relación con la tradición africana resulta sumamente revelador. Al examinar la naturaleza del ritmo del jazz, descubrimos que su carácter único procede de dos fuentes primordiales: una cualidad a la que los músicos de jazz dan el nombre de *swing* y la *democratización* general de los valores rítmicos. Ambas características proceden en exclusiva de antecedentes musicales africanos.¹

Antes de poder examinar esas cualidades tenemos que definir nuestros términos. El *swing*² es un aspecto del ritmo que durante muchos años ha desafiado las definiciones. Aunque las palabras de Louis Armstrong, tantas veces citadas, sobre el *swing*—si no lo sientes, nunca sabrás lo que es—tienen

¹ Véase *Anthologie de la vie africaine*, Ducretet-Thomson 320C 126 (disco 1), cara 1, piezas 11 y 16, y *History of Classic Jazz*, Riverside Records SDP 11, vol. 7, pista 1.

² En este contexto, la palabra *swing* no hace referencia al estilo semi-comercial y vagamente definido de la década de 1930, asociado ante todo a bandas como las de Benny Goodman y Tommy Dorsey, sino a un sentimiento rítmico.

mucho de verdad, contribuyen muy poco a hacernos entender ese concepto. Ciertamente, una definición del *swing* tiene una relación tan vaga con el *swing* como la notación del jazz la tiene con la interpretación del jazz. Como la descripción de un color primario o el sabor de una naranja, la definición sólo cobra todo su sentido cuando la cosa definida se conoce por experiencia.

En su sentido más general, el *swing* hace referencia a un pulso regular y constante, «como el de un péndulo», como dice una definición del diccionario Webster. En un nivel más específico, designa el momento concreto en que una nota debe aparecer en un contexto dado. No obstante, si la definición se limitara a eso, podría decirse que la mayoría de la música *clásica*¹ tiene *swing*. Al analizar el elemento *swing* del jazz, descubrimos dos características que por lo general están ausentes en la música clásica: (1) un tipo específico de acentuación e inflexión con el que se tocan o se cantan las notas, y (2) una continuidad—o direccionalidad que impulsa la frase musical—que une cada uno de los sonidos entre sí. Considerado de otro modo, el *swing* es una fuerza musical que mantiene el perfecto equilibrio entre las relaciones horizontales y verticales² de los sonidos musicales; es decir, una condición que se da cuando tanto la verticalidad como la horizontalidad de un momento musical dado se representan en perfecta equivalencia y unidad. Esas dos características del *swing* están presentes siempre en el gran jazz; por otra parte, son atributos que no existen necesariamente en la gran música clásica.

¹ La expresión «música clásica» se emplea para definir la tradición europea ajena al jazz, ejemplificada por compositores como Bach, Beethoven, Brahms, Debussy, Schoenberg, etcétera. No existe un nombre general realmente apropiado para este corpus de obras musicales: el término *clásica* es simplemente más amplio y menos ofensivo que *sinfónica* o *seria*, que resultan demasiado limitados o engañosos.

² En el Glosario se explican este y otros términos musicales técnicos.