

Ver Conferencia Galileo

Música Afrolatinoamericana RELACIONES DEL "JAZZ" CON LA MUSICA AFROCUBERNA

Por Néstor R. Ortiz Oderigo

DURANTE la década de 1940, en el ámbito del jazz se operó un fenómeno curioso: ritmos característicos de la música folklórica de las Indias Occidentales, que en su oportunidad ejercieron su influjo sobre la música sincopada, volvieron a gravitar en el llamado jazz "moderno". En efecto, a la génesis y al desarrollo de esta tendencia del género, contribuyeron, además de las corrientes de la música europea de vanguardia, diversos instrumentistas y cantantes de Cuba, entre los que cuentan los nombres de Chano Pozo, Carlos Vidal, Mario Bauzá, José Estévez, Tito Puente, Pérez Prado, Tito Rodríguez, Frank Grillo --más conocido por el apodo de "Machito"-- y otros, que con sus tambores conga, con sus timbales y bongós inyectaron nueva sangre en el corazón rítmico de no pocas orquestas de jazz "moderno".

Sin embargo, interesante resulta señalar al respecto el hecho de que este fructífero derrotero artístico no sólo afecta profundamente a los músicos de tendencia "modernista", sino ~~que~~ también a varios instrumentistas que militan en las guesas del jazz clásico, tales como Bob Scobey, en los Estados Unidos, y Humphrey Lyttelton, en Gran Bretaña.

Interesante resulta señalar que, simultáneamente con el "dsecu-
brimiento" de los ritmos afrolatinoamericanos por los cultores del jazz "moderno", en distintos países se produjeron atractivos movimientos musicales originados sobre la base de ritmos negros. Fue así como presenciamos el nacimiento del mambo, que recibió su espaldarazo popular en México, pero absorbió diversas corrientes melódicas

Ver: Art. de El Mundo, 5/ Difusión m. Latinoamericana.

RELACIONES DEL JAZZ CON LA MUSICA AFROCUBANA

DURANTE la década de 1940, en el ámbito del jazz se operó un fenómeno curioso: ritmos característicos de la música folklórica de las Indias Occidentales, que en su oportunidad ejercieron su influjo sobre la música sincopada, volvieron a gravitar en el llamado jazz "moderno". En efecto, a la génesis y al desarrollo de esta tendencia del género, contribuyeron, además de las corrientes de la música europea de vanguardia, diversos instrumentistas y cantantes negros de Cuba, entre los que cuentan los nombres de Chano Pozo, Carlos Vidal, Mario Bauzá, José Estévez, Tito Puente, Dámaso Pérez Prado, Tito Rodríguez. Frank Grillo, más conocido por el apodo de Machito, y muchos otros, que ^{con} ~~sus~~ tambores conga, con sus timbales ~~en~~ ^{orquestas} y bongós inyectaron nueva sangre en el corazón rítmico de no pocos ~~organismos~~ ^{organismos} de jazz "moderno".

Sin embargo, interesante resulta señalar al respecto el hecho de que este fructífero derrotero artístico no sólo afecta profundamente a los músicos de tendencia modernista, sino también a varios instrumentistas que militan en las huestes del jazz clásico, tales como Bob Schober en los Estados Unidos y Humphrey Lyttelton en Gran Bretaña, ~~se enrolaron también en este derrotero estético.~~

~~Interesante resulta señalar que, simultáneamente~~ ^{Simultáneamente} con el ~~aprovechamiento~~ ^{"descubrimiento"} de los ritmos afrolatinoamericanos

por los cultores del jazz moderno, en distintos países se produ-

jeron ~~interesantes revivimientos~~ ^{atrayentes revivimientos} musicales originados ^{sobre la base de} por ritmos negros. Fue

^{así} como ~~por ejemplo~~ ^{presencia} el nacimiento del manbo, que ~~aunque~~ ^{pero absorbió} recibió su espal-

darazo popular en Méjico, ~~recibió~~ ^{fue se fusionaron con el caudal principal proveniente} diversos corrientes melódicas de Harlem, desde luego, la principal, de Cuba.; el ^{influjo} que la música de

jazz ^{jazz} ejerció en diversas formas musicales populares afrobrasileñas,

entre ellas el frevo de Pernambuco; el éxito del calypso en los Estados

Unidos y en otros países americanos, después del largo silencio que ro-

deó a esta forma musical que a fines de la década de 1920 había apasiona-

do al país del Norte, y el nacimiento en distintas partes del África, es

pecialmente en la nueva República de Ghana, en la Costa de Oro y en otras

latitudes, de formas musicales ^{tales como la high life, la dagomba y}

otras especies ^{tales como la high life, la dagomba y}

1 Bis

Desde luego que este influjo de la música afrocubana, que por otra parte no sólo afecta a los Estados Unidos sino también a otros países como el Brasil, no es de ahora, sino que viene de lejos. A partir del siglo XVI, los ritmos afrocubanos empiezan a desplazarse por el mundo y a gravitar en la música de España y Latinoamérica. Y durante la época en que Nueva Orleans fue española, y aun después, La Habana y Luisiana efectuaban un activo intercambio cultural. Músicos afrocubanos iban a cantar y a tañer sus instrumentos a orillas del Misisipi. Por otra parte,

desde 1817

en la famosa plaza Congo de ~~Nueva Orleans~~ esa ciudad norteamericana, durante el siglo pasado, era frecuente la ejecución de danzas afrocubanas como la calinda, la habanera, la juba, la bongo, y la bamboula, el counjaille, la chica, la ~~chacha~~ ¹⁴ ~~chacha~~ ^{chacha}

~~Quitar~~

al son de instrumentos de igual procedencia, como la marimba, la ~~marimbula~~, los tambores congo y bamboula. Vale decir que desde

marimbas y los tambores congo y bamboula. Vale decir que desde medio antes de que el fan abriera los ojos al punto, de música afroantillana y la afroantillana belicista gañida sus canes y se baltaba estallando en estudios cuando fue luego fue debilitándose por la influencia + decaer del factor afroantillano afroantillano y el elemento afroantillano fue con el triunfo de los arias del Norte en la guerra de reconstrucción se vio disminuido. Por otra parte, durante dilatado años,

~~W~~ Durante largo tiempo, los esclavos introducidos en el territorio de Luisiana no provenían directamente del África occidental, sino de Cuba, de Haití y de otras antillas. Además, en ambas islas y en la citada región sureña norteamericana, las culturas africanas se sincretizaron con la francesa y la española, y siervos de la misma procedencia fueron introducidos en los tres países. Por eso, los cantos de trabajo haitiano

guardan una enorme similitud con los afroantillanos; el rag ^{que} posee reminiscencias de la música haitiana, y tanto en Cuba como en Haití y Luisiana se cultivaban o cultivan danzas como la bamboula, la juba, la calinda, la congo, la majumba y la counjaille. Por eso también en Luisiana se emplearon miembros, org. típicos del A.O., tales como ~~los~~ ^{las} trompetas de bambú, provenientes de Haití, donde se las denominan ~~vacinas~~ ^{marimbas} y marimbas de Cuba; etc.

--Si bien resulta evidente que la música ~~afrocubana~~ ^{antillana} y la ~~afrohaitiana~~ ^{mucho} están/más cerca de su Matriz africana que el jazz, y a pesar de que su estructura rítmica es singularmente más rica y compleja que la del arte sincopado, no cabe la menor duda en cuanto a que ambas especies musicales han brindado al jazz ciertas características y que su parentesco puede ser advertido a poco de entrar en contacto con esta rama de la música afroamericana.

Uno de los ritmos más característicos del jazz, el viejo charleston, que todavía sobreviven en las Manifestaciones del jazz clásico, y que también aparecen canciones folklóricas de los negros norteamericanos ^{en danzas como la bamboula} como los spirituals, es común en la música afrocubana y en la haitiana; se distingue por su sincopado constituido al agrupar una nota de un tiempo y medio con otra del mismo valor en un compás de 4/4. Los timbres ^{dirty}, velados, ásperos, rugosos que utilizan la música afrocubana y la ^{totalmente antillana} haitiana, también son característicos del jazz. ~~En las tres especies se~~ emplea el fraseo en ondulación descendente, originario del África occidental. El tangana rhythm, variante del charleston, está presente en la música afrocubana, así como en ~~las tres especies~~, el jazz, los blues y el ragtime. Además, aparte otros recursos comunes a los tres géneros musicales de origen ~~afroamericano~~ negro, el vocablo ~~voodoo~~ vodou, en su grafía inglesa, voodoo, así como los nombres de sus famosas reinas o sacerdotisas, aparecen con frecuencia en los títulos de páginas del jazz y de los blues. Entre tantos otros ejemplos, podemos mencionar la composición titulada Eh, La Bas!, llevada al disco en sendas versiones por las orquestas Paul Barbarin, Emil Barnes y Wooden Joe Nicholas, y cuyo título no constituye sino una corrupción del nombre del orishá Elegbará o Legbá, Mensajero de los dioses y guardián de las encrucijadas y los cañones en la mitología de los negros ewes del Dahomey.

Tomar del capítulo N.O. y la Génesis, de El Orígenes y Esencia.
Tomar de la cap. El jazz moderno y al mús. afrocuba. de id.

La introducción, dentro del jazz y los blues, de ritmos, timbres u otros elementos musicales afrocubanos o afrolatinoamericanos, como suele decirse, derivados de los cantos, / las danzas y las ejecuciones instrumentales de la plaza Congo de Nueva Orleáns, o importados a través de las Indias Occidentales, recibe la denominación de Spanish tinge, / o "acento español." *No es muy esta designación,*
~~La designación no es muy~~ correcta, pues, en realidad, lo que con ella se desea significar es la presencia de ingredientes africanos y afroamericanos filtrados al jazz, / erced a la influencia negra en los países latinoamericanos.

En este sentido, el pianista afronorteamericano Jelly Roll Morton, que tanto insistía en esta importante cuestión musicológica, afirma: En una de mis melodías más antiguas, New Orleans Blues, puede advertirse el Spanish tinge. En realidad, si no se logra introducir // // acentos españoles en las melodías, nunca se podrá conseguir la auténtica sazón del jazz..."

2. Bis A/ Desde 1917, en que Puerto Rico se convirtió en territorio norteamericano, Estados Unidos recibió un enorme contingente de portorriqueños. *en forma inmediata* Harlem se convirtió entonces en cuartel general de *las actividades de este grupo humano* de esta gente. Desde luego *que esta gente (música y sus cantos)* estos portorriqueños llevaron su música y sus instrumentos musicales. Pero, *antes* especialmente durante las décadas de 1930 y 1940 crearon una *fuente musical* necesidad de música afrolatinamericana, que en la Unión ya no *existía* se gobernaba desde que la influencia anglosajona cobró preeminencia sobre la criolla en Luisiana.

Nov. p.m.; Samuel, fl. del. Cigal en la 30'; Alento, instr. de tubos, y sax tenor.
Los hermanos Morales, Juan Tizol, cubanos como Miguelito Valdés, Luis Del Campo, Mario Bauzá, Machito, Joe Loco, Tito Puente, Chano Pozo, Cándido Camero, Chico O'Farrill, Anselmo Soccasás y muchísimos otros, con sus orquestas, ejercieron una influencia realmente extraordinaria.

30 de 11 En este sentido también existen antecedentes como los que brindan diversos blues de William C. Handy, en los que se emplea el tangana *que luego* rhythm, semejante al charleston de los ashantis, presente en varias

danas afrocubanas y utilizado por los pianistas de boogie woogie, y el no menos conocido Spanish tinge, *al que ya hemos aludido*, el acento español, en que tanto insistía el pianista y compositor Jelly Roll Morton, quien llegó a manifestar que era imposible ejecutar jazz si no se lograba este "acento", con lo cual aludía a la influencia afrocubana.

A partir de ~~la~~ la dpecada de 1920, diversos artistas del jazz *plstaron y entus pasad ibeam;*
exploraron la veta afrecubana, desde Bennie Moten hasta Louis Arms-

treng. Zapador infatigable en diversos territorios del jazz, Duke Ellington abrió picada, en 1929, al grabar Reckin' in Rythm, obra en la que mancomunó ritmos y melodías de negro spirituals con un ritmo afrocubano sustentado por las claves xilofónicas ~~afrocubanas~~ de esta precedencia. Insistiendo en esta tendencia estética, creó Maori (1930) The Peanut Vendor (1931), Porte-Rican Chaos (1935), Caravan (1937), Jubilesta (1937), Conga Brave (1941), Flaming Sword (1940), Moon Over Cuba (1941), West Indian Stomp (1941), Flamingo (1942), Bakif (1942), Cowboy Rumba (1949), Bluejean Beguine (1953), etc'etera. *el jazz*

El trasplante del jazz al norte de los Estados Unidos fue mudando su rostro de manera ^{radical, al perder} evidente. Perdió contacto con las fuentes folklóricas. Los ritmos se alteraron. ^{Canalizó el} El fraseo de los instrumentos, ~~también mudó por completo~~ ^{se suavizaron}. Los timbres asimismo. Y otro tanto cabe decir de su repertorio, que fue perdiendo los clásicos blues, los temas criollos, los rags, para absorber la canción popular y el tipo de melodía europea. Sin embargo,

la continuidad de esta influencia criolla del jazz, que algunos juzgan ^{de auro} ^{parajua o un} "capricho" circunstancial, una "moda" no se vio quebrada en momento alguno. Y existe toda una amplia y generosa discografía que atestigua fehaciente ^{aprovecham.} te nuestras palabras.

Después de los experimentados anotados en orquestas como la de Jelly Roll Martin, que hasta 1930 grabó Barbados y Creola con la orquesta de Dave Nelson, en 1939, mucho antes de que los modernos captaran la corriente de *el de que hablabamos*, el saxofonista soprano y clarinetista Sidney Bechet creó, *en 1939, dentro de este estilo*, el 22 de noviembre de 1939 catorce páginas criollas en una serie inolvidable, que *arroja un potente har de luz*, *el har de libran*, sobre una serie de luces en este asunto del criollismo del jazz.

Después de estos discos cabe señalar la hermosa serie que dio a la estampa la orquesta de Kid Ory con su mejor conjunto. Y desde entonces la corriente no ha hecho sino engrosar y profundizar su cauce, bifurcando su influencia tanto hacia el moderno como hacia el clásico.

Ver si
funciona
con
av. lo
de las
Características

3315 Fundamentalmente, esta influencia est rica absorbe los recursos que brinda el lenguaje de la música af enantillana, desde los silencios que se insertan entre las riffs, hasta ^{los poderosos conjuntos de hornos} el ~~powerhouse~~ ^{así mismo} brass del mabo. Pero este derrotero trajo ^{así mismo} también una profunda renovación en el ámbito orgmogr'afico de la música sincopada. Fue así como, al lado de la batería usual del jazz, o en reemplazo de ella, en las orquestas que cultivan esta tendencia toman asiento uno o más tambores conga, timbales afrocubanos y bongós, cuando no otros instrumentos de la misma procedencia, tales ^{como el las el} como guiros, maracas, ^{ritmos y de Afectos} pico de arado y otros.

Solo
o de fuerza
los ritmos
del arte negro

El empleo de estos instrumentos ha sido resistido por algunos críticos ^{puedo suponer fruto de ley, etc. del bop y los exp. de E. Ocasional} extranjeros, sobre la base de argumentos sumamente endeables, inclusive el de que supone una regresión est'etica. Sin embargo, desde hace ya buenos años existe toda una tendencia en la música culta que busca nuevos timbres y sonoridades nuevas gracias al empleo de músicas e instrumentos étnicos, generados al calor de cult ras exteuropeas, sean africanas, indígenas u orientales. Por ejemplo, compositores ^{el norteamericano} tan intransigentemente "radicales" como Henry Cowell han ido a cuba a estudiar ^{muchos orgánicos} estos instrumentos y los han incorporado a la orquesta sinfónica. Y otro tanto ha hecho ~~Igor Stravinsky~~ ^{Povoty farto} Prokofiff, quien en su Cantata Alejandro Newsky incorporó el guiro afrocubano. ^{Además} si la finalidad

Bis #

de una sección rítmica es producir ritmos y polirritmos, no vemos por qué motivo los jazzmen no pueden hacer uso de estos miembros organográficos, tanto más cuanto que pertenecen a la misma tradición ^{gato cultural} de la ^{cultural del este de} que surgió el jazz, la tradición del África occidental. En este sentido ^{ilustración Jeter presente} resulta interesante recordar que un clasicista de tan rancia estirpe como Jelly Roll Morton, que caló hondo en esta veta mucho antes de que se vislumbraran el movimiento estético de que hablamos, no titubeó un solo instante en incorporar las castañuelas a su magnífico Jelly Roll Blues. ^{este principio influye}

Un aspecto de ~~este~~ ^{este} influjo hay que ir a buscarle en la faz puramente técnica de la ejecución instrumental. Por ejemplo, varios percusionistas del "nuevo" jazz, al amparo de la gravitación de los "toques" de los tambores afrocubanos, pasaron a, afor sus membranófonos "ambo limpia", en lugar de utilizar baquetas. Asimismo empuñan el codo para "cerrar" las sonoridades de la caja, como lo hace los tamboreros africanos y afroamericanos, e imita el bongó con la caja, el conga con el tantan y el ekón --idiófono de origen yoruba, común en las orquestas afrocubanas-- con los platillos.

Pero la vinculación del denominado jazz "moderno" con la música afrocubana ^{gato cultural en general} va más allá de la simple utilización de cierto ritmo, de algún recurso instrumental o de determinado membranófono. El arte sonoro de los negros ^{del Caribe} de Cuba alteró por completo la fisonomía del jazz en su ^{estructura} clásica ~~expresión~~. Porque el empleo de secciones rítmica e de ritmos afrocubanos, que tornan más libre el pulso de las versiones, lleva, por fuerza, a que los instrumentos melódicos se vean obligados a utilizar un fraseo también distinto del que emplean cuando se señala en forma regular. Es así como la famosa "línea continua" de improvisación que caracteriza al jazz moderno, constituye uno de los derivados más directos de la gravitación afrocubana. Vale decir que cuando ^{el empleo} la moda de los tambores ^{debilitó} de Cuba se ~~desvaneció~~, el influjo que ejercieron en la sección melódica de las orquestas modernas quedó definitivamente sellado.

CONCLUSION

Curioso resulta constatar que sólo un par de críticos extranjeros han captado la enorme trascendencia que encierra este movimiento estético de la música sincopada, en su vinculación con el jazz de filiación "moderna". Y algunos comentaristas británicos y norteamericanos, evidentemente faltos de información de primera mano, han manifestado que la década de 1950 ha venido a demostrar que la corriente afroamericana del jazz es más bien una fase transitoria, más bien que una fuente de inspiración permanente.

Sin embargo, la verdades que, de todas las expresiones del "nuevo" jazz, las que despiertan un interés más duradero y positivo son las que se yerguen sobre la base del tipo de jazz que nos ocupa. Por otra parte, al paso de los años comprobamos que el ritmo afrocubano, afroantillano y aun africano se han enseñoreado definitivamente de las principales orquestas de jazz. Y hay algunas que, si toda su producción no está fundada sobre este pedestal por lo menos alternan los ritmos comunes del jazz con los ritmos afrocubanos. Por otra parte, no cabe duda de que, una vez que el ritmo afrocubano se infiltró en el jazz, la música sincopada transformó por completo y definitivamente la expresión de su rostro.

LO QUE TRAE AL JAZZ ESTA CORRIENTE

Para finalizar cabe fue no preguntarse cuál es el aporte que ha contribuido esta fusión de los ritmos. Además, esta corriente brinda al jazz "moderno" lo que realmente necesita en esos instantes: apego a formas clásicas, base tradicional y elementos largamente evolucionados, en los cuales fundar sus creaciones "modernas". Porqu esta corriente criolla, ~~ha~~ a la que hasta ahora no se ha prestado atención alguna, es mucho más importante en el jazz en general de lo que a menudo se supone. No hay que olvidar que en Nueva Orleans, donde el jazz abrió los ojos al mundo, la población estaba integrada por españoles, franceses y africanos, y el elemento anglosajón se hallaba, en realidad, en minoría.

Por otra parte, es incuestionable que la gran evolución del jazz en el territorio de la música de los tipos de jazz africanos, africanos y negros, puede aguardarse más bien en el campo del ritmo que en el territorio de la armonía. Y en el ámbito de la música criolla hay una generosa fuente rítmica en el folclore acropiano y antillano.