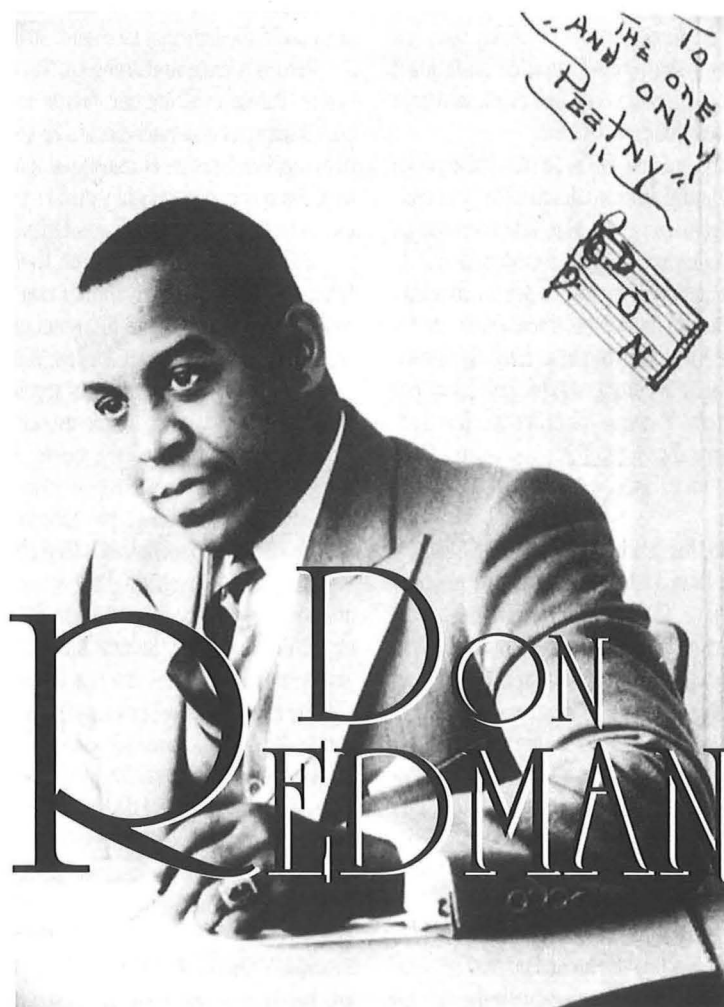
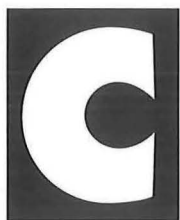


Retratos desde el Limbo

Vicente Ménsua





reo que esta vez no hay discusión: Don Redman es, con todo merecimiento, uno de los más ilustres habitantes de nuestro Limbo. Es muy probable que la mayoría de lectores al ver escrito este nombre, hayan tenido un instante de duda acerca de la identidad del tal Redman ya que con ese apellido hay más de un nombre en la historia del jazz y todos ellos nacidos más tarde que nuestro protagonista. Alguno de los últimos Redman se ha labrado más popularidad en doce meses, que el que ocupa estas líneas en los 64 años que tuvo de vida. Sin embargo, por mucho que haga el joven Redman o cualquier otro que todavía esté por nacer, difícilmente podrá influir en la historia de esta música como lo hizo este pequeño, semi desconocido y simpático personaje.

La historia de Don Redman está íntimamente ligada a la de la orquesta de Fletcher Henderson, no por los años que pasó en ella, apenas tres, sino por la influencia que tuvo en el desarrollo de la misma y, a través de ella, en las demás bandas de la época. Cuando hacia finales de 1923 Fletcher Henderson contrató a Redman, no sólo hizo su mejor descubrimiento sino que también realizó probablemente su mejor inversión.

Anteriormente, poco después de llegar a Nueva York, Redman se había dado a conocer como músico de pupitre en la orquesta de Billy Paige, Broadway Syncopators. Para entonces, a pesar de contar sólo con 23 años (29 de julio de 1900), tenía ya una sólida formación profesional adquirida en diversos conservatorios, y dominaba con una cierta soltura la familia entera de las cañas, es decir, saxofones y clarinetes.

La orquesta de Fletcher Henderson era una de las de más prestigio de la ciudad y su música era una mezcla difícilmente descifrable (y actualmente difícilmente digerible) de influencias varias. Más vale no entrar en ello. El resultado era simplemente amorfo. Lo que se evidencia tras la escucha de los numerosos trazos que dejó registrados, es que su concepto jazzístico no pasaba de ser, generalmente, un intento sincretizador de las músicas para el público blanco de la noche neoyorquina: esto, ciertamente, no les alejaba demasiado del resto de las orquestas que pululaban por la zona de Broadway o el sur de Harlem. Y es que los primeros años de la década de los veinte, los felices veinte dicen que fueron, arrojan –fuera del área de Nueva Orleans/Chicago– un balance jazzístico, tal y como lo valoramos hoy día, bastante pobre.

Como es sobradamente conocido, fue la música de Nueva Orleans y su transcripción hecha en Chicago, la que identificó aquellos primeros años al aún restringido mundo del jazz. Con todo, las orquestas que la practicaban no lo hacían con exclusiva dedicación. Es decir, alternaban estilos de manera que intercalaban este jazz primero con música de baile, acompañamiento a cantantes de música popular, de blues u otros estilos. Hacia mediados de la citada década comienza a pasar otro tanto con las orquestas que originalmente no eran de jazz y que alternan éste con su temática habitual. El jazz deviene una especie de género de éxito, que cualquier orquesta que se preciaba debía de cultivar hasta un punto tan determinante como para que se acabase designando aquellos años con el apelativo Era del Jazz.

Vale más no entrar en disquisiciones sobre la ortodoxia propiamente jazzística de las orquestas de la época que hoy día no aguantaría, en algunos casos, el más leve embite. Para muestra escuchen cualesquiera de las grabaciones realizadas por Paul Whiteman, llamado Rey del Jazz, en el momento de su máxima gloria, con solistas de la talla de Bix Beiderbecke o Frankie Trumbauer. Pero liberémonos del tópico Whiteman, y escuchemos también algunas obras de las realizadas por orquestas tan prestigiosas como las de Fletcher Henderson o Duke Ellington. Realmente no admiten ni el análisis más complaciente, y es que en estos primeros años es en la excepcionalidad donde hay que buscar el jazz.

EL NUDO DE LA CUESTION

¿Qué es lo que dificultaba la normal ejecución del lenguaje jazzístico fuera del estricto ámbito formal neorleanés? Probablemente lo que dificultaba este tránsito era una instrumentación más variada, un número superior de voces y por tanto unas posibilidades armónicas nuevas, fuera de las consabidas y repetitivas combinaciones neorleanesas. Ese era el principal problema a resolver, sin olvidar un peculiar trazado rítmico que no acababa de facilitar la mínima fluidez. La resolución de ambos problemas originaría lo que se ha dado por llamar jazz clásico o jazz medio. Y es precisamente en este traumático proceso donde tiene un papel de relevancia excepcional Don Redman.

Hoy día aparecen con una meridiana evidencia las enormes limitaciones del lenguaje neorleanés, un lenguaje que se cerraba en sí mismo sin la menor posibilidad de evolución. El estilo acabó convirtiéndose tanto en tenaza para músicos de talento, como en escudo que tapaba las enormes limitaciones de otros. Fue precisamente una de sus mayores glorias quien abrió la brecha que desmoronó el edificio: King Oliver, introduciendo progresivamente el solo instrumental que Louis Armstrong magnificara y sublimara, posibilitó la apertura a nuevos y variados horizontes, el más importante de todos el del swing, sobre el cual la nueva música encontrará su razón fundamental de existir, su ser o no ser.

Pero nos encontrábamos en Nueva York mediada la década de los veinte. Parece evidente que fueron los propios músicos de Nueva Orleans/Chicago, con su intervención en las orquestas neoyorquinas, los auténticos catalizadores en el tránsito al que me refería anteriormente. El jazz, tal y como lo conocemos hoy día (1), parece ser resultado del desarrollo de esta ecuación: músico de Nueva Orleans + orquesta de Nueva York = jazz. Se puede decir con razón que, en Kansas City hacia 1923, la orquesta de Benny Moten también se abrió a esta evolución (2). Ciertamente así fue, aunque con matices que diferencian este proceso del sufrido por las orquestas neoyorquinas ya que, en Moten, el espíritu del blues (unido, por cierto, a unas enormes carencias técnicas) estaba presente de una manera generalizada tal y como puede escucharse en la excelente muestra discográfica referenciada anteriormente. La orquesta de Moten evolucionó desde el blues, un blues bastante rústico, al jazz, mientras que las orquestas neoyorquinas tuvieron que hacerlo desde la música popular pero también desde unos conocimientos técnicos muy superiores a los de Moten.

Así pues, el resultado de la ecuación antes mencionada resultó siempre positivo y durante la segunda mitad de los años veinte Louis Armstrong, Bubber Miley, Sidney Bechet, Henri Red Allen y otros en menor grado, impulsaron a las amorfas orquestas del Este (Henderson, Ellington y otras) a las cimas del primer jazz orquestal, o sea, al primer jazz propiamente dicho, transformando esta música de simple divertimento, en una forma musical cada vez más personalizada y sofisticada. Aunque aquí se trata de analizar el papel de Redman en el proceso, no me privo de facilitar alguna otra referencia de gran interés, como hiciera antes con Moten (3).

La llegada casi simultánea de Armstrong y Redman a la banda de Henderson, hizo cambiar el curso de la historia de esta orquesta y por extensión la de cualquier otra (4). Probablemente el dilema que se planteó Redman a finales de 1923 fue éste: ¿Qué hacer con los instrumentos de una banda para conseguir que el sonido resultante, los *tutti*, los arreglos, gocen de la viveza rítmica (el swing) suficiente para acompañar la línea melódica de un Louis Armstrong?

Para resolverlo contaba con los siguientes elementos: de una parte, la sección rítmica; de otra, cuatro grupos de instrumentos con colorido muy diferenciado: trompetas, trombones, clarinetes y saxofones. Todo eso era la masa. La levadura se encontraba en la peculiar manera de alterar la línea melódica y el también peculiar discurrir de la misma sobre los habituales

cuatro tiempos del compás de algunos de los más célebres músicos del sur que se habían dado a conocer en Chicago, una vez más Armstrong y Bechet.

LOS FRUTOS

Redman descubrió que la resultante de enfrentar esos colores orquestales entre sí, se podía asimilar a la línea melódica de un buen solista. En el fondo, con ese enfrentamiento, se recuperaba un principio básico de la música negra: la colisión entre la llamada y la respuesta. Por otra parte, Redman aportaba cultura musical al heterodoxo y libertario mundo del jazz. Al *head arrangement*, Redman oponía la escritura como elemento regulador del espacio musical. No por ello los *head arrangements* dejarán de tener vigencia entre las grandes orquestas; es más, algunas de las más importantes seguirán utilizando el procedimiento de manera habitual hasta muy entrada la década de los cuarenta. En la orquesta de Count Basie, por ejemplo, siguiendo la tradición de Benny Moten, el arreglo nacía de la orquesta, de sus miembros, de las diversas secciones de la banda, y solamente adoptaba forma escrita una vez que el *head arrangement* previo resultaba al gusto de todos.

El resto, como ya se ha dicho, consistía en agilizar y suavizar el papel de la sección rítmica, que su presencia en el hecho musical fuera más intensa que antes pero a la vez menos evidente. Este aparente contrasentido se hacía posible, teóricamente, mediante la homogeneización de los cuatro tiempos del compás. Paralelamente, esa agilización facilitaba los movimientos de las secciones entre los vericuetos del arreglo.

Los primeros frutos de esta regla no se hicieron esperar. Dejo paso a una cita de Gunther Schuller, clarividente estudioso de estos primeros pasos del jazz, analizando una de las primeras obras fardo de Redman/Henderson: "*Copenhague* -octubre de 1924- marca un paso adelante en la labor de Redman al frente de la orquesta. El tiempo rápido le permitió ejercitar su imaginación orquestal dentro del límite de los tres minutos de cada disco; cuanto más rápido el tiempo, más secciones podían entrar en un disco. Por otra parte, el conjunto había sido ampliado a once ejecutantes con la inclusión del notable clarinetista Buster Bailey. Con la llegada de Louis Armstrong como figura de cartel, Redman tuvo que encontrar el marco estilístico adecuado para la labor de este asombroso solista. Una solución posible era el tiempo. Para un arreglista es siempre más difícil emular la libertad improvisatoria de un solista en un tiempo lento que en uno rápido; es obvio que existen muchas más maneras en las que un solista pueda llenar un compás en un tiempo lento que en uno rápido. Un tiempo rápido en el cual el impulso rítmico se da solo, constituye una manera de manejar o de evitar el problema. La otra solución de Redman estaba basada en el conocimiento intuitivo del hecho de que Louis Armstrong, que en esa época pasaba por una etapa de transición (5), se hallaba aún lo suficientemente cerca del estilo

colectivo de Nueva Orleans como para permitir un puente entre él mismo y el nuevo estilo de solo y conjunto. *Copenhague* fue la brillante realización de esta intuición por parte de Redman" (6).

Esta pieza junto a *Shanghai Shuffle* (7), versión del 7 de noviembre de 1924, marca el inicio de la nueva era. Escuchen el trío de clarinetes (Redman, Bailey y Hawkins) en la primera, sin duda un claro prelude de las futuras orquestaciones ellingtonianas. Pero también las contraposiciones de la sección de saxos/clarinetes con los metales; el liderazgo de la sección de saxos entre las otras; o la forma en que el solista emerge de entre esas partes del arreglo. Es el *esquema Redman* que dará carta de naturaleza a la big-band de jazz y abrirá las puertas al período más popular de esta música: el período swing.

Pero estos sólidos avances, con ser muy importantes, no nos han de ocultar la casi absoluta carencia de swing en esta música. Al buscar ese swing, probablemente Redman plantea las piezas citadas bajo el signo de la *movilidad*, confundiendo, de manera algo ingenua, la velocidad de ejecución, el *calor* de ejecución, con el swing. El paso de los años no hará sino evidenciar el error de este postulado. De hecho, grabaciones realizadas tan sólo trece días antes por Clarence Williams con Louis Armstrong y Sidney Bechet (por cierto, los tres músicos de Nueva Orleans), ya son una buena demostración de ello (8). Sobre un tiempo lento, cadencioso, y con la base del blues, Armstrong y Bechet nos hacen suspirar por un swing que está a punto de aflorar a su música. Volviendo a Henderson, otros temas como *Sugar Foot Stomp*, *TNT* o *The Stampede*, acaban de perfeccionar la aportación de Redman. En *TNT* se escucha, por vez primera, a la totalidad de la orquesta realizando frases más o menos largas, ocho compases, o toda una sección, en acordes en bloque con *breaks* incluidos, formando una especie de telón de fondo absolutamente novedoso. En *The Stampede* las secciones conviven en una estrecha relación aunque marcando muy firmemente sus diferencias.

En todas ellas, los solistas -un Hawkins cada día más capaz, Rex Stewart, Buster Bailey, Joe Smith, Charlie Green, etc.- van desfilando sobre los esquemas redmanianos cada vez con más soltura. Esa es la

palabra que hay que aplicar también a la interpretación por parte de la orquesta de los temas y arreglos que Redman va proponiendo. Esa soltura asegura, en primer lugar, una lectura cada vez más virtuosa, lo cual, bajo un punto de vista estrictamente musical, es importante, pero también, lo que es todavía más importante, el ser capaces de extraer de la escritura lo que no está escrito...

LA MADUREZ

Cuando en marzo de 1927 Redman abandonó a Henderson, la orquesta era un modelo único en su género. A partir de entonces y a pesar de los esfuerzos de otros arreglistas incluyendo al propio Henderson (9), la orquesta vivió en cierta manera de las rentas, iniciando un lento e imparable deterioro.



Hermenegildo Sábat

Redman abandonó a Henderson para hacerse cargo en Detroit de los McKinney's Cotton Pickers. Con su experiencia y con un buen grupo de músicos, Redman terminó de perfilar sus logros anteriores. Los Cotton Pickers estaban dirigidos por William McKinney, antiguo batería, que ejercía en el grupo exclusivamente como *manager*.

El grupo de músicos a los que hacía referencia anteriormente, eran todos del área de Nueva York, básicamente de la orquesta de Henderson, un conjunto de voces inigualables formado principalmente por: Joe Smith, Sidney de Paris, Rex Stewart, Claude Jones (trompetas); Bennie Morton, Ed Cuffe (trombones); y Benny Carter, Coleman Hawkins y George Thomas (saxofones y clarinetes).

Sucedió lo lógico cuando, a partir de 1931, montó su propia orquesta. Redman se rodeó de un notable y experimentado grupo de solistas con los que cualquier cosa era posible. Y falta hacía para dar vida así a unos arreglos cada vez más complejos que requerían, más que virtuosismo, grandes cualidades de jazzmen. La relación del solo con la parte escrita era cada vez más estrecha, aunque sin llegar a la sofisticada perfección de Ellington que ya en aquellos primeros años de la década de los treinta, daba a cada pieza la interpretación del solista en el que Duke había pensado al escribirla. Como resultado de aquellos primeros años de la década, una larga lista de éxitos incuestionables acompañó a Redman y sus diferentes grupos. Nada nuevo en el horizonte. En esencia la misma música que en la orquesta de Henderson, el mismo concepto. La diferencia la marcaron, y de qué modo, los solistas por un lado y los pupitres por otro, ambos capaces por fin, de transmitir a cualquier tema/arreglo que lo mereciera, el correspondiente swing.

Algunos temas grabados en noviembre de 1929 con los McKinney's, *Gee, Ain't Good To You, I'd Love It, The Way I Feel Today* o *Miss Hannah* (10), contienen partes de saxo y *tutti*s orquestales de una gran consistencia, con solos tales como las paráfrasis bellísimas (no llegan a ser propiamente un solo) de Benny Carter sobre el primero de los temas relacionados; algún vocal interesante del líder (11) y la constatación de que Hawkins acabaría siendo un gran solista.

Con su propia orquesta (12), el nivel de perfección sube aún más enteros. *Trouble, Why Pick On Me* (noviembre de 1930), contiene un vocal imperdonable a cargo de un tal Louis Deppe, pero también una de las mejores partes escritas para saxos que puedan oírse; *Shakin The African*, aporta un memorable solo de Henri Red Allen, muy influido aquí por el Armstrong de *Tight Like This*, con brillantes *tutti*s y secciones entrecruzadas. *Chant Of Weed* es probablemente una obra maestra en cuanto a su estructura musical (y además, aquí también por su ejecución). Pieza de corte melancólico, tiene un sutil uso del contraste, con una brillante integración de los solos a la estructura general del tema y una parte única en su género, dedicada a la sección de saxos. Por último *Hot And Anxious* y el inevitable *I Got Rhythm*, contienen los elementos que harán furor pocos años después en las big bands del período swing.

Tras la escucha de estos dos temas, uno se pregunta: ¿qué más se podía hacer? Verdaderamente Redman dejó bien atado el futuro inmediato. La primera de las piezas contiene un riff que más tarde será usado en el tema *In The Mood*, aunque supongo que sin pagar los correspondientes derechos. En cuanto a *I Got...*, es una explosiva muestra de escritura ágil que hace de esta pieza una demostración de cuánto swing podía llegar a producir una banda de primera línea en estos inicios de la década.

La verdad es que Redman pasó más bien desapercibido durante los años siguientes, los del apogeo de la *Swing Era*. Por así decirlo, él lo había dispuesto todo para esos momentos y sin embargo fueron otros los que recogieron los frutos (13). Trabajos de free lance o al frente de su

orquesta, no evitaron que poco a poco cayera en el olvido. Y esa caída fue tan honda que cayó (o subió, quién sabe) directamente al Limbo, bastantes años antes de morir un 30 de noviembre de 1964.

Por una miserable cantidad (¿quién no se la gasta en cuatro miserias?) se pueden comprar los compactos necesarios para oír toda esa música que he intentado explicarles en estas líneas. El resto es todavía más fácil, se trata de ponerse delante de unos altavoces, los ojos cerrados, la mente abierta y dejar que esos temas llenen nuestro espíritu con toda su singular fuerza. ■

Notas

(1) Es decir, a fuer de ser tachado de fundamentalista jazzístico y para dejar las cosas claras desde el principio, pienso en el jazz propiamente dicho, atemporal, independiente de estilos o épocas, como aquella música en la que simultáneamente hay una peculiar y diferenciadora vivencia rítmica conocida como swing, un tratamiento sonoro igualmente peculiar que viene directamente de la instrumentación de la voz humana, una cierta dependencia de estructuras blues, no referida a la estructura musical de los doce compases sino como la aportación del aroma, del color de esa forma; y por último, un cierto grado de espontaneidad en el desarrollo musical, unida a una gran capacidad de sintetización de otras corrientes musicales. Cuatro parámetros que no necesariamente se simultanean, a excepción del primero de ellos, pero que ahí están. La diferente preponderancia de alguno de estos elementos sobre los otros en diferentes momentos de los últimos setenta años, han determinado la evolución de esta música.

(2) Se puede escuchar con placer a esta rústica y vigorosa orquesta interpretar sus blues en el compacto *Benny Moten And His Orchestra 1923/27* (Classics 549).

(3) El autor de estas líneas sería feliz si el lector sintiera curiosidad por ampliar esos conocimientos y se hiciera con el compacto *Early Ellington 1927/1934* (Bluebird ND.86852). Si con este compacto no tiene bastante, puede bucear a placer en los tres que forman *The Complete Brunswick And Vocalion Recordings Of Duke Ellington 1926/31* (MCA/GRP.36402). Ambos son, más que importantes, inexcusables.

(4) Al respecto de Armstrong/Henderson hay que decir que a pesar del enorme beneficio que supuso la entrada del primero en la orquesta, Henderson prefería a un trompetista como Joe Smith, aunque éste declinase ofertas para incorporarse de manera estable en la banda en repetidas ocasiones. A Henderson le gustaba más el sonido suave y limpio de Smith que se oponía al fuerte y algo sucio de Armstrong. Además Smith podía leer partituras de corrido y hacer de guía de la sección, cosa que estaba fuera del alcance de *Satchmo*.

(5) Y tan evidente. Armstrong todavía no había comenzado a grabar con sus Hot Five, por tanto obras tan decisivas como *Potato Head Blues* o *Cornet Shop Suey* estaban por llegar.

(6) Gunther Schuller. *El jazz, sus raíces y desarrollo*. Editorial Víctor Lerú.

(7) *The Chronological Fletcher Henderson And His Orchestra. 1924. Vol. 3* (Classics 647). En este volumen se puede escuchar, además de las dos piezas citadas, *Go' Long Mule*, primer solo de Armstrong con Henderson, y *Everybody Loves My Baby*, primer vocal de Armstrong grabado. Todo ello acaba haciendo este volumen absolutamente indispensable para la comprensión de algunos elementos fundamentales (fundacionales) de la primera historia del jazz.

(8) *Louis Armstrong/Clarence Williams Vol. 1 1924/25* (King Jazz KJ.121.FS).

(9) Fletcher Henderson (como su hermano Horace) fue un gran arreglista. Recuerde-se que los grandes éxitos jazzísticos de la orquesta de Benny Goodman (recogidos en el elepé *RCA The Fletcher Henderson Arrangements*) fueron escritos por el taciturno bandleader, que, por otra parte, no hizo más que aplicar el principio Redman a los temas del momento.

(10) *McKinney's Cotton Pickers 1929/1930* (Classics 625).

(11) Unas líneas para referirme a las cualidades vocales de Redman, marcadas como toda su actividad por la discreción. Como puede escucharse en algunos de los temas referenciados, Redman más que cantar recita, pero lo hace con unas cadencias tan próximas a un instrumento, con un swing tan intenso, que merece figurar entre los cantantes de más mérito de este período del jazz.

(12) *Don Redman And His Orchestra. 1931/1933* (Classics 543).

(13) Benny Carter, posiblemente su mejor discípulo que siguió en la tradición de escribir realizando la sección de saxos. Pero los grandes beneficiados fueron, de una parte Benny Goodman y de otra Count Basie y Jimmy Lunceford que supieron, a través de los elementos creados por Redman, sin detrimento de la calidad, llegar de una manera franca al público.