

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Facultad de Arquitectura y Artes

Escuela Internacional de Música Contemporánea



**BILLIE Y ELLA:
CONTRASTE DE ESTILOS BAJO LA MISMA OPRESIÓN SOCIAL**

Sustentante

María Idalia Hernández Morel, matrícula 16-2661

Trabajo de grado para optar por el título de

Licenciada en Música

Director

MA: Corey Allen

Asesoría Metodológica

Ph.D. Arq. Gilkauris Rojas Cortorreal

Asesor presentación artística

MA: Federico Méndez

Santo Domingo, República Dominicana, agosto 2020

Índice

DEDICATORIA 5

AGRADECIMIENTOS 6

INTRODUCCIÓN 7

JUSTIFICACIÓN 8

OBJETIVO GENERAL 8

Objetivos específicos 8

ANTECEDENTES 9

MARCO TEÓRICO 15

Acápito I. El jazz, origen y significado 15

Acápito II. La era del swing (1930) 19

Acápito III. Experiencias infantiles adversas (ACE) y los artistas 23

 La cultura de las drogas y su impacto en el jazz de los 40s y 50s 25

Acápito IV. Biografía de Billie Holiday 31

 Las Leyes de Jim Crow (1876-1965) 33

 “Strange Fruit”: música y conciencia social 34

Acápito V. Biografía de Ella Fitzgerald 39

Acápito VI. Estilos vocales y características diferenciadoras 45

Acápito VII. El arte de la colaboración 51

Acápito VIII. ACEs de Eleonora y Ella Jane: ¿azar o destino? 55

PROYECTO DE GRADO MARIDALIA HERNANDEZ 61

Repertorio recital de grado 61

Orden de canciones /recital 67

Información técnica y presupuestos 71

CONCLUSIÓN 77

BIBLIOGRAFÍA 81

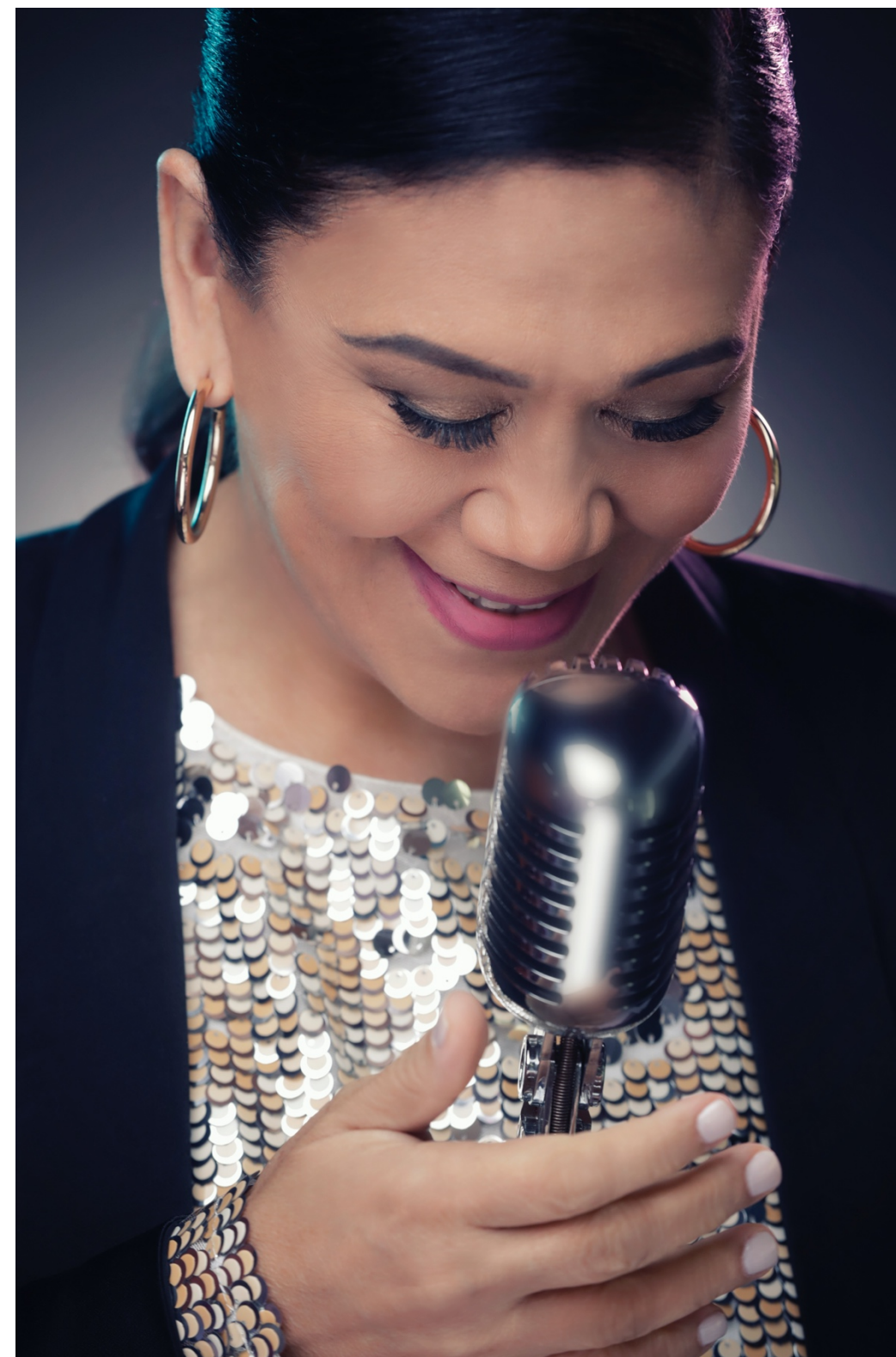
Dedicatoria

A mi padre Julito, por su amor a la música y a la vida.

A mi madre Josefina, por el regalo de mi voz y el don del canto.

A mi hija Camila, mi mayor estímulo y motivación. Mi Bendición.

Ilustración 1. Maridalia Hernández



Fuente: Jochy Fersobe

Agradecimientos

A Juan Tony Guzmán y Mary Cantisano, por su valiosa orientación académica.

A Carlos Francisco Elías, por sus valiosos aportes.

A mis queridos Escuelotes, Manuel, Janina, Amaury, Luichi, Hussein, Alvaro, Maryam, Alfio, Hector, Luis y Sandy; por estos inolvidables Momentos de Oro repletos de alegría y solidaridad.

A la Unphu, por brindarnos la oportunidad de ésta Licenciatura en Música Contemporánea de la cual nos sentimos orgullosamente pioneros y co-creadores.

Introducción

El presente trabajo se sitúa en el período que comprende las décadas del 1930 hasta el 1950, iniciando en la “Era del Swing” después de la Gran Depresión de los años 1930s, hasta el nacimiento del Bebop durante la Segunda Guerra Mundial, referido como la “Era Clásica del Jazz Moderno”.

El jazz es considerado un género mayormente masculino; pero lo cierto es que las mujeres han jugado un papel estelar dentro del jazz desde sus inicios, constituyéndose en pilares fundamentales para la consolidación de este género musical. Si bien sus contribuciones han abarcado las áreas de la composición y la ejecución instrumental, ha sido en el terreno de la interpretación vocal donde ha alcanzado su mayor brillantez.

La música vocal del jazz de las décadas de los 1930s hasta los 1950s, ofrece un rico material de estudio por las grandes orquestas, las letras bien escritas, y por las armonías y melodías tan expresivas que capturaban enormes audiencias. Estas características, sumadas a otros muchos factores, dieron pie a un éxito extraordinario. Especialmente debido a la aparición de cantantes con impresionantes cualidades vocales e interpretativas, y su productiva y enriquecedora relación con los más destacados músicos de la época.

En este sentido, Billie Holiday y Ella Fitzgerald, pueden ser consideradas sin lugar a dudas esenciales para el sonido y significado de la música popular norteamericana y del mundo. ¿Qué convierte a un artista en grande?, ¿o en el mejor?, ¿qué constituye un legado significativo? y ¿quienes deciden cuál legado es más importante que otro?. Estas inigualables artistas marcaron un hito en la música internacional y se convirtieron en el transcurso del tiempo, en el parámetro a través del cual todos los demás cantantes quisieran ser medidos. Fueron las mujeres más creativas e innovadoras en su área, estableciendo los más altos estándares de la época y del mundo.

Este trabajo se enfoca desde lo más individual -como son las características de la personalidad- hasta el aspecto histórico, político, social y profesional en el que se desarrollaron, haciendo un análisis comparativo de las similitudes y diferencias entre ambas.

Ilustración 2. Micrófono de 1930



Fuente: Carrie Mae Weems, 2014

Justificación

Para poder apreciar el jazz y sus brillantes creadores e intérpretes, hay que entender el trauma generacional detrás de la música, así como también los traumas personales detrás de la vida de cada músico y cantante. Los antecedentes de la mayoría de estos genios provenían de familias disfuncionales y abusivas. Muchos artistas tuvieron vidas muy duras desde temprana edad, y el jazz fue el vehículo a través del cual pudieron expresar sus penas y alegrías.

En el caso de Billie Holiday y Ella Fitzgerald, es importante enlazar sus traumáticas infancias a su música y carreras, ya que ambas tuvieron las mismas experiencias adversas en la niñez. Es fundamental, investigar a estas dos grandes artistas de manera integral, no solamente su obra y carreras, sino en todos los aspectos en los que se desarrollaron sus procesos creativos para poder obtener una visión multidimensional de sus vidas. Redescubrirlas y honrarlas desde su interioridad hasta la forma cómo impactaron toda la cultura musical universal.

¿Quiénes fueron Billie Holiday y Ella Fitzgerald?, ¿Por qué pensamos en ellas solamente en términos de dolor?, ¿Es posible una interpretación alternativa y diferente de ellas?

Se nos ha proyectado durante décadas un modelo único de mujer-artista que es demasiado complejo para ser contenido mayormente en una trágica narrativa de víctima, la cual ha predominado aún en las más altas esferas intelectuales. Esta dimensión única de victimización y tragedia es peligrosa para futuras generaciones pues opaca, hasta llevar a un segundo plano, el brillante y excepcional legado artístico y personal de innovación, creatividad, resiliencia y dignidad que nos transmitieron. A veces fueron víctimas y otras veces no. Pero siempre fueron mujeres comprometidas con su oficio y su carrera.

Su gran legado para todos, y en particular para la mujer negra, fue negarse a aceptar la humillación y el dolor como única herencia. Advertirnos a todos y todas, de los riesgos y amenazas que las acechaban y la visión de posibilidad a pesar de los obstáculos que parecían limitarlas y en algunos casos, destruirlas. Sus carreras fueron grandes, no a pesar de sus limitaciones, sino justamente, debido a ellas.

Objetivo General

Desmitificar el mundo del jazz y las carreras de estas dos icónicas artistas, a través de una visión humana y realista.

Objetivos específicos

1. Describir el panorama general tanto político, social como familiar que dió nacimiento a estas dos artistas y cómo impactó el desarrollo de sus carreras hasta llegar a convertirse en las más grandes representantes del jazz vocal.
2. Destacar las fortalezas extraordinarias de estas artistas, manifestadas tanto en sus valores personales, así como en su extraordinario genio creativo; estableciendo las diferencias estéticas y psicológicas entre ambas.
3. Ampliar la comprensión histórica y estética sobre la interpretación vocal jazzística, así como los múltiples factores que actúan sinérgicamente contribuyendo a la construcción de una carrera profesional; así como a su destrucción.

Antecedentes

La escritora y socióloga argentina Paola Mazzotti, en su trabajo titulado “Las drogas: sus implicaciones culturales, políticas y económicas”, publicado por las Jornadas de fomento de la Investigación de la Universidad Jaume I, llama al mundo de los artistas consumidores de drogas “Planeta de Equilibristas”, debido a la lucha interna entre el mundo real y el mundo artificial que le proporcionan la drogas:

“en las sociedades no modernas, las drogas pertenecen al ámbito de la medicina y a ritos espirituales que permiten establecer relaciones con los dioses, con los muertos o revelar un destino. En las sociedades modernas, constituyen experiencias que producen y revelan simultáneamente los estímulos de relaciones que el individuo mantiene consigo mismo y con los del prójimo. Más precisamente, las sustancias que alteran los estados de conciencia y las percepciones mentales son prácticas de multiplicación artificial de la individualidad, ya sea que inicien el conocimiento de otro mundo, aumenten el desempeño de cada uno, anestesien la angustia, favorezcan el intercambio social desinhibiendo, o a la inversa, permitiendo encerrarse en sí mismos, en su refugio o infierno privado”. (Mazzotti, P. 1999)

Gilad Atzmon, saxofonista de jazz, escritor y activista judío, en su interesante artículo “¡Salvemos el jazz!”, publicado en el periódico digital “Rebelión”, nos resume las razones ideológicas de enfrentamiento entre el jazz y el sistema de poder americano:

“La élite estadounidense no tardó mucho tiempo en comprender que el jazz ponía en peligro su hegemonía; y que el jazz y los Estados Unidos eran ideologías enfrentadas. Mientras que el carácter distintivo de este país suele ser presentado como una celebración de la libertad civil, el jazz de finales de 1950s sacó a la luz los profundos defectos del sueño americano. No sólo impuso la injusticia fundamental dentro del sistema capitalista, sino que también valoró la belleza por encima del dinero, lo cual era contraria a la manera de pensar del norteamericano. El jazz era antiamericano, pues revelaba la cara abusiva e implacable del capitalismo. Para la burguesía blanca, el jazz era un problema que necesitaba solución. Había que aplastar su mensaje político y filosófico”.

Atzmon agrega en el mismo artículo:

“tras su presunta liberación, los negros de Estados Unidos perdieron el interés en su propia música revolucionaria. El jazz ya no era el grito de los negros en busca de libertad, sino una aventura de blancos de clase media. De ser un arte vívido y auténtico, y socialmente motivado, se transformó en un ejercicio académico. En los años setenta, muchas universidades instauraron cursos de jazz, como si éste fuese una forma de conocimiento, no un estado de ánimo”. (Atzmon, G. 2004)

Carles “Tocho” Gardeta publica un artículo en la revista “Jazzitis” titulado “La Mujer en el jazz”, donde se describen las difíciles condiciones de la mujer para poder desarrollar la práctica de la música del jazz:

“desde hace aproximadamente un siglo la mujer ha remado a contracorriente en esto de la práctica del jazz. Este artículo intenta ser la crónica de la superación de los enormes prejuicios con los que ha tenido que pelear la mujer música en el ámbito del jazz para conseguir ser considerada por la sociedad en un plano de igualdad al hombre”. (Gardeta, C. 2016)

El historiador y escritor Carles Gámez, en su artículo titulado “20 años de la muerte de Ella Fitzgerald”, nos reitera la importancia del legado de Ella Fitzgerald:

“aunque su infancia no había sido un lecho de rosas, no arrastraba el aura de dolor y tormento de Billie Holiday. Parecía tenerlo todo en contra: físico, estilo, actitud, todo; excepto su voz. La voz de una intérprete en el sùmmum de su arte que, en colaboración entre otros, como Nelson Riddle, reconstruye la historia de la música popular americana del siglo XX desde los acentos del jazz transformando cada uno de sus álbumes en obras maestras”. (Gámez, C. 2016)

En el artículo titulado “The timeless voice of Billie Holiday”, en “All about jazz”, la periodista Ava Louise habla sobre el legado imperecedero de Billie Holiday: *“su perseverancia de cara a todas las dificultades que enfrentó, y su dedicación en definir su propia voz, estilo y verdad, hacen de Billie Holiday la quintaesencia del músico de jazz. Ella dejó una obra de arte que es continuamente reverenciada y celebrada por su originalidad y significado social”. (Louise, A. 2018)*

El crítico de arte Carlos Francisco Elías, en su artículo “Todas las razones y azares para que el jazz hiciera un peregrinaje de júbilo”, publicado en el periódico “Hoy Digital”, nos habla sobre los grandes aportes de la mujer negra en el jazz, enfatizando sus extraordinarias contribuciones a pesar de sus dolorosas vidas: *“Woman in jazz... el secreto lo tenían bien guardado. Las mujeres que estuvieron en la historia del jazz desde sus inicios con más de 350 grupos. En la evolución ellas han hecho aportes contemporáneos, ignoradas, vendidas sólo por sus historias trágicas: Billie Holiday, por su timidez; Ella Fitzgerald, por sus encantos. Pero las mujeres aportaron al jazz desde hace mucho en los 100 años de existencia de esta música.”* (Elías, C. 2019)

MARCO TEÓRICO

ACÁPITE I

El Jazz, origen y significado

Marco teórico

Acápites I. El jazz, origen y significado

El jazz es una de las formas de arte más importante de la música, que se originó de la fusión entre África y Estados Unidos.

Este género musical creció en diferentes lugares pero nació específicamente en New Orleans, Louisiana; que a principios del siglo XIX era la ciudad más cosmopolita y musical de norteamérica. Pero también era un centro de comercio de esclavos en un país donde recién se proclamaba la igualdad para todos los seres humanos. Esos descendientes de esclavos crearían esa música que luego se convertiría en la mayor forma de arte americana: el jazz.

“Ha habido personas oprimidas en los Estados Unidos -dice el escritor Gerald Early- o que han sido tratadas con brutalidad: pero sólo los afroamericanos fueron esclavos. Sólo los afroamericanos han dejado una herencia legal en la historia: la de ser hombres no libres, en un país libre”. (Ward, G. & Burn, K. 2005)

Los primeros esclavos fueron llevados a la colonia inglesa de Jamestown, Virginia, desde el 1619, con el objetivo de satisfacer la necesidad de mano de obra para trabajar en las plantaciones agrícolas. El trabajo forzado de los esclavos apenas era compensado con comida y techo.

En este entorno, la música era fundamental para ayudarlos a sobrellevar las angustias del régimen opresivo al mismo tiempo que les servía para reducir el aburrimiento y las humillaciones de su rutina. En los cinturones agrícolas, en las zonas portuarias y alrededor de toda labor forzada, surgieron estas primeras “canciones de trabajo”, poderosamente rítmicas y sincopadas que volvieron soportables las agonías de la esclavitud y que luego fueron evolucionando a una forma musical cada vez más compleja y expresiva: una música que suena a libertad, que se reinventa cada vez y que nunca puede sonar igual dos veces; una forma de rebeldía debido a la opresión que padecían por la desigualdad de ser considerados y tratados como seres de una raza inferior.

“Estamos hablando de cortar libertades, estamos hablando de trato vil, estamos hablando de hombres, mujeres y niños amontonados en galeras inmundas sin alimentar, consumidos en sus propios desechos. Todo esto tendría que pasar alimentado por el tráfico de la costa oeste africana. Entre 12 a 15 millones de esclavos entraron en los Estados Unidos de América desde el siglo XVII y XIX. He aquí lo que nos interesa, porque sin Trata Negrera y expansión de la esclavitud especialmente en la Unión Americana, tengan la seguridad de que el jazz, como un pueblo arrancado de sus raíces, no existiría. Lo que a la música europea le tomó más de 1000 años en evolucionar, el jazz lo hizo en apenas 100”. (Elías, C. 2019)

Aunque el comercio de esclavos comenzó en el siglo XVII, cuando estos fueron capturados brutalmente en su tierra natal; los esclavos no fueron llevados a New Orleans sino hasta mucho tiempo después, cuando Estados Unidos compró a los españoles el estado de Louisiana en el 1805. Por lo tanto, la mayoría de los ex esclavos que residían en New Orleans no tenían conexión directa con África. Sin embargo, alguno de los elementos musicales que se originaron en África, habían sido retenidos por medio de sus antepasados.

Louisiana era una ciudad portuaria situada en la desembocadura del río Mississippi que proporcionaba el entorno ideal para la interacción de diferentes culturas de todo el mundo. Ciudadanos provenientes de lugares tan cercanos como Cuba y Haití, y tan lejanos como el Medio Oriente, dejaron una huella imborrable en la ciudad.

A principios del siglo XIX, la ciudad poseía una intensa y diversa actividad musical que estaba compuesta por la música que se tocaba en los teatros de ópera, los salones de baile, las orquestas sinfónicas y las bandas militares con sus marchas. Durante ese mismo período surgía una nueva subcultura musical como resultado de las tradiciones culturales practicadas por los afroamericanos que formaban parte de la población. Fue en este momento cuando se les permitió a los esclavos reunirse los domingos por la tarde en un área llamada “Congo Square”, donde podían no solamente cantar y bailar, sino practicar e interactuar expresando sus mezclas y tradiciones culturales. Pero muchos de esos esclavos nunca conocieron África, pues la mayoría provenían de las Antillas trayendo consigo una música llena de contagiosos ritmos caribeños. Otros esclavos provenían del interior de suramérica aportando los cantos de trabajo y las canciones espirituales de las iglesias bautistas.

El impacto de estas reuniones en la población fue notable y los músicos comienzan a ser influenciados por ese ritmo sincopado que escuchaban y que con el tiempo se convirtió, junto con la improvisación, en uno de los elementos característicos del jazz.

Esta era New Orleans en el siglo XIX: las canciones de trabajo de los esclavos, los gritos de los vendedores ambulantes en las calles, las melodías y ritmos sincopados de las bandas militares, la música de piano "Ragtime", las tristes historias de los negros contadas a través del blues, las melodías prestadas de los himnos de las iglesias, los ritmos contagiosos del Congo Square que comenzaron a fusionarse en un estilo musical muy popular que sonaba mayormente en todos los bares, salones de bailes y burdeles del famoso barrio de Storyville, un distrito situado en el barrio francés de New Orleans que se convirtió en el lugar principal donde se incubaron las primeras manifestaciones del jazz.

La exportación de esclavos hacia los Estados Unidos fue llevada a cabo desde el siglo XVII hasta el XIX y continuó legalmente hasta 1865, cuando fue abolida oficialmente a través de la Enmienda 13 a la Constitución de los Estados Unidos. Sin embargo, después de la abolición de la esclavitud, el entorno de racismo, opresión y segregación en la primera mitad del siglo XX, décadas en las que nacieron Billie Holiday y Ella Fitzgerald; evidencian un recrudecimiento tal del abuso que pudiera ser interpretado como un período semi-esclavista en donde se ve reflejada la lucha de clases en los Estados Unidos.

Este contexto de extrema opresión y sufrimiento produce esta nueva música, ya que los artistas negros parecen ser los únicos que sufren más por su arte. Por esta razón, el jazz puede ser definido como *"la expiación sonora de un proceso de post-esclavitud"*. (Elías, C. 2020)

Ilustración 3. Orígenes historia del Jazz



Fuente: African remembrance, ND

ACÁPITE II
La era del swing (1930)

Acápite II. La era del swing (1930)

La demolición del famoso barrio Storyville en 1917, lleno de prostíbulos, vicios, y de músicos y cantantes negros; supuso el cierre de la mayor parte de los establecimientos y con ello la desaparición del trabajo para un gran número de músicos de jazz que tuvieron que emigrar hacia Chicago y New York. Esto produjo cambios importantes en el desarrollo del jazz tradicional.

El jazz original que se producía en Storyville, resultaba una amenaza para la población blanca al reivindicar y denunciar a través de este estilo musical, sus pésimas e injustas condiciones de vida, derivadas de su condición de descendientes de esclavos. Para aplacar y domesticar esta corriente, se intenta popularizar y masificar el jazz con una nueva modalidad musical que lo hace asequible para el gusto de la mayoría de la población, y además se podía bailar: el swing.

Durante los años de la depresión posteriores a la quiebra económica de 1929, la industria del espectáculo se vio diezmada. Con la agravante de la gran influencia que adquiere la radio, muchos clubes nocturnos cerraron sus puertas. El jazz de Chicago, New York y Kansas City, se convirtió en un círculo íntimo de "jazzmen" que se visitaban unos a otros y organizaban encuentros privados en sus casas para compartir su música en las famosas *jam sessions*. Muchos músicos se alejaron para siempre de los escenarios y otros emigraron para Europa en busca de trabajo. Allí surgieron los "Hot Clubs", locales que abrieron sus puertas a los aficionados del jazz. Ya en este período, extinta la prohibición del alcohol (Ley Seca) y acompañado por el aumento de la población de músicos blancos como Benny Goodman, Artie Shaw y Glenn Miller, entre otros; así como el gusto de la gente joven por el baile y la difusión de grabaciones y grupos a través de la radio, el jazz deja de ser considerada una música marginal y pasa al centro de los mejores clubes nocturnos de la ciudad, convirtiéndose en una industria millonaria.

"Aunque la evolución experimentada durante los años treinta afectó a la mayoría de los músicos de forma adversa, hubo un número reducido de artistas que se vio beneficiado por la estratificación del mundo del espectáculo. La creación de un medio de comunicación de masas a escala nacional como la radio, catapultó a unos pocos intérpretes de jazz a un nivel de celebridad inconcebible. Fue en este período cuando comenzaron a surgir los conceptos de "estrella" y "superestrella" en el sentido que hoy le damos. Este cambio

se basó ante todo en un cambio tecnológico. En 1920 inició sus emisiones la KDKA de Pittsburgh, primera emisora de radio comercial en los Estados Unidos. En 1921 se vendieron tan sólo once millones de dólares en aparatos y equipos de radio. Hacia el final de la década, las ventas se habían disparado por encima de los ochocientos cincuenta millones de dólares anuales. El negocio de la música nunca volvería a ser el mismo. En adelante, las dos industrias paralelas, la discográfica y la radiofónica, ejercerán una influencia sin precedentes en el éxito económico de cantantes, instrumentistas, arreglistas y compositores". (Gioia, T. 2002)

Así fue como los músicos y directores afroamericanos más famosos de la época tales como Louis Armstrong, Fletcher Henderson, Duke Ellington, Chick Webb y Count Basie; al igual que músicos blancos como Paul Whiteman, Benny Goodman, Artie Shaw, Tommy Dorsey y Glen Miller; entre otros, formaron las famosas *Big Bands*.

Estas bandas, típicas de los salones de baile, se dividían en tres secciones: los metales, las maderas y la sección rítmica. Los metales podían incluir tres trompetas y dos trombones. La sección de maderas integraba clarinetes y saxofones, y la sección rítmica estaba conformada por piano, batería, guitarra (que sustituye el banjo) y un contrabajo. Estas diferentes secciones interactúan y alternan con los solistas, aportando una gran variedad tímbrica al arreglo. Además de interpretar piezas instrumentales, estas Big Bands también interpretaban un repertorio de canciones populares que intercalaban al cantante con las improvisaciones de las diferentes secciones de la banda.

Con la composición de obras jazzísticas completamente escritas y cuidadosamente orquestadas; muchos compositores de jazz que hacían sus propios arreglos adquirieron la misma dimensión de los músicos del género clásico, como es el caso del gran Duke Ellington, quien escribió la canción que dio nombre a esta nueva música: *"it don't mean a thing, if it ain't got that swing"*.

El swing obtuvo un éxito arrollador y provocó que el baile se pusiera de moda por todo el país. Fue la música más popular desde la década de 1930 hasta finales de la década de 1940; y por medio del swing, el jazz alcanzó una popularidad que nunca había gozado y que nunca volvería a gozar en las siguientes décadas.

Cientos de bandas se mantenían en giras durante todo el año y miles de jóvenes seguían sus carreras como si se tratara de atletas o actores de cine famosos.

Las personas que nunca habían escuchado jazz comenzaron a llenar todos los salones de baile alrededor del país: el Aragon en Chicago, el Arcadia en Detroit, el Alcázar en Baltimore, el Alí Babá en Oakland, el Cinderella en Appleton, Wisconsin; el Million Dollar Pier en Atlantic City, el Twilight en Fort Dodge, Iowa; el Moonlight en Canton, Ohio; y cientos de salones más, siendo los más representativos de la época el Savoy Ballroom Club y el Cotton Club, ubicados en el corazón de Harlem.

El swing de las big bands se convirtió en una industria millonaria: entre 13,000 y 14,000 músicos estuvieron trabajando después de 1935. Otras 8,000 personas fueron contratadas como managers, agentes y promotores de esas presentaciones. El swing terminó rescatando la industria discográfica, vendiendo alrededor de 6 millones de discos en todo el territorio norteamericano; cifra que continuó creciendo hasta llegar a los 50 millones. Un porcentaje de estas ventas estaba repartido entre 300,000 rockolas, proveyendo acompañamiento a una gran cantidad de estilos de bailes como eran el Little Peach, el Shag, el Susie Q y el Lindy Hop, estilo principal que dio inicio al movimiento musical del swing y precursor de todos los estilos que le siguieron durante los años 40s y 50s, como el Boogie Woogie y el Rock and Roll.

“Si el jazz vivió alguna vez una edad de oro, fue ésta. Y por circunstancias fortuitas, también fue la edad dorada de la canción popular norteamericana. Este tándem de fuerzas crearía una revolución musical única en los tiempos modernos, en la cual sería posible alcanzar el máximo nivel artístico sin perjuicio para la comercialidad. La música popular nunca volvería a estar tan determinada por el jazz, y el jazz nunca volvería a ser tan popular.” (Gioia, T. 2002)

En este fértil período de la historia del jazz denominado la “Era del Swing”, las orquestas se transformaron en el marco ideal para el lucimiento de los solistas e hicieron florecer las primeras y más representativas voces femeninas del jazz: Billie Holiday y Ella Fitzgerald.

Ilustración 4. Posters de la era del swing



Fuente: Propia elaboración con base en Pinterest, ND

ACÁPITE III

Experiencias infantiles adversas (ACE) y los artistas

Acápite III. Experiencias infantiles adversas (ACE) y los artistas

“Esta será nuestra mejor arma contra la violencia: hacer música más intensamente, más hermosamente y más devotamente que nunca antes.”

Leonard Bernstein

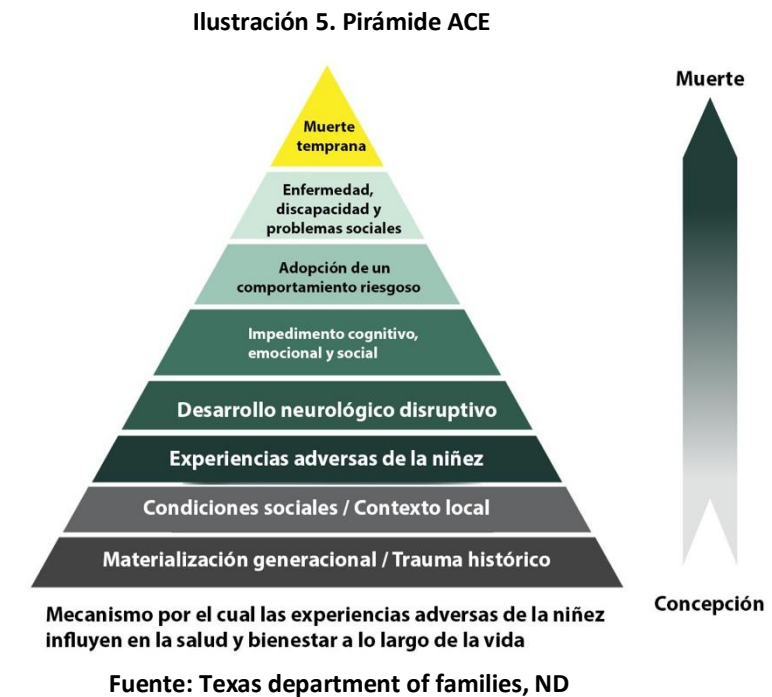
Los investigadores de las ciencias de la conducta han establecido en sus tratados el término ACE para definir el conjunto de traumas o experiencias negativas ocurridas en la niñez desde 0 hasta 17 años. Las siglas ACE en inglés significan: Adverse Childhood Experiences (Experiencias Infantiles Adversas).

Los estudios sobre las experiencias adversas en la infancia han sido realizados por la CDC- Kaiser, una de las investigaciones más grandes sobre el abuso y la negligencia infantil, y su relación con la salud y el bienestar en la vida posterior. Estos estudios han demostrado que los niños con ACE están en gran riesgo de desarrollar en la adultez enfermedades crónicas tanto físicas como mentales, tales como cardiopatías, cáncer, diabetes, problemas respiratorios, episodios sicóticos o sicopatías, depresión, pobre rendimiento laboral, estrés financiero, suicidio, interrupción en el desarrollo neurológico, discapacidades emocionales, sociales y cognitivas, conductas autodestructivas, enfermedades, invalidez e inadaptación social, propensión a la violencia o a ser víctimas de violencia; y finalmente, muerte temprana.

Los estudios han identificado diez tipos de traumas infantiles que se pueden experimentar:

- 1) Abuso físico
- 2) Abuso emocional
- 3) Abuso sexual
- 4) Negligencia emocional y física
- 5) Padres separados o divorciados
- 6) Madre tratada violentamente
- 7) Violencia doméstica
- 8) Abuso de sustancias en el hogar

- 9) Enfermedad mental de un familiar
- 10) Encarcelamiento de un Familiar



Desde su nacimiento, estas dos artistas fueron signadas con un mismo destino de sufrimiento y adversidad. Los traumas de ambas afectaron sus vidas negativamente y fueron diagnosticadas con una puntuación muy elevada de ACE debido al mismo tipo de traumas que experimentaron durante su niñez y pubertad, aunque las dos tuvieron vidas diferentes después de la fama, debido sobretodo a las características de sus temperamentos y personalidades.

A la par que las investigaciones CDC-Kaiser sobre ACE; *“un estudio llevado a cabo en 2004 en Australia por la Dra. Gladstone, comparó 126 mujeres con trastornos depresivos, de las cuales 37 (29.4%) habían sido víctimas de abuso sexual en la infancia, y encontró que éste grupo presenta mayor severidad en la depresión, riesgo para el abuso de alcohol y drogas, así como relaciones de pareja con maltrato”.* (Pica, Y. 2017)

Otro estudio realizado en 2013 por el grupo del profesor Charles Nemeroff en New York, encontró que *“las víctimas de abuso sexual en la infancia sufren un adelgazamiento en la corteza cerebral en áreas específicas que implican percepción y representación mental del área genital, lo que lleva a disfunción en la vida adulta”*. (Pica, Y. 2017)

Es el caso de Billie, quien después de atravesar por la traumática experiencia de abuso sexual, no es casual que viviera con su madre en las calles en extrema pobreza y ambas se convirtieran en trabajadoras sexuales, siendo arrestada por prostitución antes de cumplir sus 14 años; y luego de adulta, buscando la compañía constante de parejas abusadoras.

Los artistas con ACE también son más propensos a fantasear. Experimentan más vergüenza, ansiedad y han tenido muchos más eventos traumáticos. Pero a la vez, los investigadores también han encontrado que los artistas que experimentaron ACE reportan una gran relación entre una infancia terrible y la intensidad creativa. De acuerdo a un estudio de la revista *Frontiers in Psychology*, *“los artistas de la escena que han experimentado más abuso, negligencia y disfunción familiar en la niñez tienden a desarrollar un proceso creativo mucho más intenso como componente de significado y sanación en sus vidas”*. (Thompson, P. 2018)

Sin lugar a dudas, este es el caso de Billie Holiday y Ella Fitzgerald, quienes encontraron en la música el camino terapéutico más efectivo para superar y transformar como alquimistas, la paja en oro.

El arte es una poderosa herramienta que separa la experiencia traumática sin necesidad de apoyarse en el lenguaje verbal para contar su historia. El arte visibiliza las emociones y le da voz a todos aquellos sobrevivientes cuando las palabras son insuficientes. Cuando alguien está incapacitado de vocalizar sus emociones y lo que le molesta, el arte le provee de un lenguaje donde puede expresar *estoy triste, estoy molesto, tengo miedo*.

Afortunadamente, involucrarse en el proceso creativo de una actuación está asociado con una capacidad de resiliencia y adaptabilidad que ofrece un significado, balance, identidad y satisfacción contribuyendo a compensar y a veces hasta superar esas carencias y traumas de infancia. Esto otorga un sentido distinto de

placer, poder y propósito. Esta experiencia creativa sobre el escenario ofrece tres ventajas: transformación del ser y el mundo, enfoque y claridad de propósito y una noción de estar trabajando para algo más trascendente que lo meramente personal.

Adentrarse en ese flujo creativo supone experimentar nueve dimensiones:

- 1) Desafío y balance de tus capacidades
- 2) Clarificación de los objetivos a lograr
- 3) Conjugación de la acción y la atención
- 4) Sentido inequívoco de retroalimentación durante la actuación
- 5) Sentido de control
- 6) Pérdida de la autoconciencia
- 7) Sentido de pérdida del tiempo
- 8) Experiencia autotélica: experimentar repetidos estados de gozo y disfrute; en fluir espontáneo con la vida porque no se es fácilmente manipulable con amenazas ni recompensas externas.
- 9) Capacidad de imaginación y fantasear como componente de estímulo interno y externo. Esta capacidad tan inherente a los artistas, es considerada esencial para la adaptación y la salud psicológica de las personas. En el caso de los artistas, les permite crear nuevos escenarios repletos de sensaciones y detalles emotivos.

En el lado opuesto a estas experiencias positivas asociadas al proceso creativo, también hay estudios que sugieren una mayor vulnerabilidad a las psicopatologías para los artistas de la escena. Estudios realizados a músicos, bailarines y actores, muestran altos niveles de ansiedad, depresión, vergüenza, abuso de sustancias, estrés agudo, inseguridad y tendencias autodestructivas o suicidas. Pero muchos artistas reportan la ansiedad como un problema significativo al cual atribuyen falta de autoconfianza, pérdida del disfrute y síntomas crónicos como insomnios y palpitaciones.

“Aunque la ansiedad de la artista previa a una actuación es una experiencia común para todos, la exposición constante a la humillación y el rechazo intensifican la internalización de la culpa: una condición que se manifiesta con creencias negativas sobre la propia valía en relación a los demás. La vergüenza es una

emoción autodestructiva del ser, y a diferencia de otras emociones negativas, esta envuelve una experiencia subjetiva de que el ser es defectuoso. La vergüenza es un mecanismo altamente doloroso que empuja al individuo fuera de todo lo que puede ser de interés y moviliza conductas de abstención y aislamiento. La vergüenza limita la capacidad para la intimidad y la empatía. La vergüenza tiene la capacidad de redirigir la ira sobre uno mismo que se manifiesta en conductas autodestructivas. Y a niveles tóxicos, puede lisiar psicológicamente a un individuo, evocando una sensación de vacío y profundo tormento del alma. En artistas de la escena, niveles elevados de vergüenza están asociados con un estado permanente de perfeccionismo y ansiedad". (Nathanson, D. 1992).

Según lo expresan muchos de sus colegas músicos, eran muy frecuentes las preguntas constantes de Billie Holiday y Ella Fitzgerald sobre su desempeño en el escenario.

Paradójicamente, estas fuerzas aparentemente negativas operaron poderosamente en el éxito de sus carreras. Investigadores han expresado que los artistas adultos que experimentaron adversidad en su niñez son mejores artistas al valorar y disfrutar mejor el proceso creativo, lo cual indica un alto nivel de resiliencia. También abrazan su pasión por la escena para expresar todo lo humano. Si bien estas características son consideradas fortalezas en cualquier artista, el entorno de segregación, marginación y abuso en el que estas artistas se desarrollaron jugó un papel determinante en el abuso de drogas que derivó en una adicción fatal en el caso de Billie Holiday, y en graves problemas de salud, en el caso de Ella Fitzgerald.

Si bien es cierto que el abuso de sustancias está calificado como una de las causas fundamentales de ACE, es oportuno señalar el papel determinante de las drogas en el desarrollo de la gran mayoría de las carreras de estos cantantes y músicos del jazz, convirtiéndose en la marca social que identificaría a toda una brillante generación de artistas.

La cultura de las drogas y su impacto en el jazz de los 40s y 50s

"Todo lo que la droga puede hacer por ti es matarte; el camino es largo y duro. Y puede matar también a las personas que amas."

Billie Holiday

Las drogas siempre han constituido un medio para anestesiar el dolor, la ansiedad, el miedo o el aburrimiento, mediante la exploración de estados alterados de conciencia. La historia del arte, en cualquiera de sus expresiones, está repleta de ejemplos donde creación y drogas conforman un binomio tan constructivo como destructivo. Sin embargo, ha habido épocas en las que han causado más daño que en otras; muy especialmente, en la población de raza negra desde principios hasta mediados del siglo XX. Y más específicamente, entre las décadas del 40 al 50, momento histórico en el que la heroína llegó al barrio de Harlem.

"Desde que la heroína llegó en 1946-47, Harlem era el centro donde convergían todas las fuerzas criminales de la ciudad. Raza y Cultura eran intersectadas con el fenómeno del consumo de drogas y de la adicción con sus horribles consecuencias. Mientras la Mafia convirtió el intercambio de drogas en un meganegocio multinacional que excedía el Producto Interno Bruto, mercadeando sus productos en lugares de gran vulnerabilidad como Harlem, el perfil del adicto a la heroína fue expandiéndose e incrementando dramáticamente, desde la clase blanca trabajadora masculina -frecuentemente de antecedente étnico- hasta la clase negra de hombres jóvenes, y donde permanecerá por los próximos 25 años." (Torgoff, M. 2016)

La vida alrededor del jazz estaba llena de abusos, maltrato, tentaciones y desafíos de todo tipo; razones por las cuales ésta generación de jóvenes artistas se constituyó en el blanco ideal para el consumo de drogas con sus devastadores efectos.

La mayoría de científicos de la conducta coinciden en destacar la existencia de tres circunstancias claves en el desarrollo de una adicción: vulnerabilidad individual, el factor ambiental y la propia droga.

Estos tres factores se expresan a través de las siguientes dinámicas:

Marginación: La presión de ser un gran músico en este entorno de racismo era una carga muy pesada por las condiciones deplorables a las que estaban sometidos estos artistas. Ellos habían creado una nueva música, pero aún seguían siendo negros. A Billie Holiday la encarcelaron con tan sólo 10 años, hecho que la marcó para siempre:

“me llevaron al cuartelillo por algo que no quise hacer. Aquellos tiempos eran fatales. A las mujeres como mamá las cogían por las calles y las acusaban de prostitución. Si podían pagar las soltaban; y si no, las llevaban a los tribunales donde era la palabra de un poli blanco contra la de ellas.” (Holiday, B. 1991).

Uno de los recuerdos más dolorosos de Miles Davis fue el de un blanco que le gritaba “sucio, negro”, mientras lo perseguía. Otra vez, dos policías lo sacaron a golpes de su Ferrari pues no creían que un negro podía ser propietario de un carro tan caro sin ser robado. Bessie Smith, una de las mejores cantantes de blues, perdió un brazo en un accidente de tráfico y murió porque se le negó la entrada en varios hospitales, sólo para blancos.

Imitación: Charlie Parker (Bird) fue el ídolo y el modelo de una generación de hipsters que puso de moda el consumo de heroína. Decía Charles Mingus:

“la droga es una de las plagas de esta profesión: como Charlie Parker se drogaba, muchos jóvenes músicos se creen obligados a hacer lo mismo, convencidos de que la droga es indisoluble de la buena música. El drama es que efectivamente, Bird grabó un montón de buena música bajo el efecto de las drogas. Todos estos tipos que llevan una vida sórdida sacaron la conclusión de que Bird no podía tocar bien si no se drogaba. Para tocar como Bird hay que inyectarse como Bird. Es lamentable.” (Clouzet, J. & Kopelowicz, G. 1965)

Competencia: Cada vez que uno de ellos aparecía en escena era minuciosamente escrutinado, juzgado por la cualidad de su oído, su capacidad de improvisar, su técnica y su estilo; y en consecuencia, comparado con otros. Había que ser un individuo muy especial para resistir la presión y las inseguridades. Y como si esto fuera poco, los trabajos escaseaban y la competencia era feroz.

Presión del éxito: Una vez que los músicos de jazz empezaron a tener dinero y un poco de reconocimiento, si no estaban ya enganchados a la droga, era más fácil hacerlo ahora. Cuenta Mingus:

“Los conciertos son tan frecuentes que casi matan a mi trompetista. He dormido 4 horas en 5 días; no he comido de verdad desde hace tres. Me comí un filete en 5 minutos en el aeropuerto de Copenhague y tuve que dejarlo porque sabía muy mal. Ningún ser humano puede hacer un buen trabajo si no tiene tiempo de recuperarse. Y no me pregunten lo que le pasó luego a mi trompetista.” (Clouzet, J. & Kopelowicz, G. 1965)

Billie Holiday sólo fumaba marihuana antes de ser famosa. Más tarde, cuando la fama le sobrevino y con ella el estrés físico y emocional, se enganchó al alcohol, la cocaína y a la heroína.

La heroína comenzó a tener un significado psicológico más profundo que el simple aislamiento contra la ansiedad o la sublimación del fracaso cuando las cosas iban mal. Desde el primer contacto, la droga aparecía como la materialización del destino, y ellos comenzaron a depender de inmediato en las drogas no sólo para enfrentar los rigores y desafíos de la carrera del jazz sino para enfrentar la vida. A pesar de lo destructivas, nada los persuadió de dejarlas.

La heroína se convirtió entonces en la droga de elección alrededor de toda una generación. Era un símbolo de estatus; una manera de definirse a ellos mismos y diferenciarse del bloque de los artistas convencionales. Parece perverso, además de insano, pensar que usar drogas que pudieran matar a cualquier consumidor en cualquier momento, pudieran considerarse una gran declaración social de creatividad, estatus y libertad. El gran trompetista Rod Rodney expresó que la heroína era su “Gran Badge”, aludiendo a la insignia de metal que usan los policías en sus uniformes como símbolo de sus hazañas. Amiri Baraka, poeta y crítico afroamericano (en ese momento Lee Roy Jones), lo describe de esta manera:

“Los consumidores de narcóticos, especialmente los adictos a la heroína, se aíslan ellos mismos y se convierten en un grupo también aislado de la sociedad. La heroína es la droga más popular entre ellos porque la droga en sí transforma la separación del negro del artista común en una ventaja: es la manera de

autoafirmar sus diferencias, de proyectar un sentido de superioridad y jerarquía de gran magnitud.”

(Torgoff, M. 2016)

El consumo grupal de drogas era una especie de ritual que les proporcionaba un sentido de complicidad, hermandad, solidaridad, cohesión y pertenencia; y sobretodo, conformando un bloque de unidad y autodefensa contra la adversidad circundante. El saxofonista Gary Bartz lo expresa de esta manera: *“formamos una especie de comunidad de soporte sin darnos cuenta; y con ella construimos de alguna manera un sentido de clan que nos diferenciaba del resto de músicos que no lo hacían. Nuestro grupo estaba formado por los mejores músicos de la época.”* (Torgoff, M. 2016)

Por eso, todos eligieron la única forma de libertad que estaba al alcance de ellos: la vida errante del mundo del espectáculo o las drogas.

En estos años, la enfermedad de la adicción adquirió un nivel patológico aún más complejo y devastador, al servirles no sólo de anestesia emocional sino y sobretodo, como diferenciación artística y reafirmación de la identidad personal. Por esta razón, heroína y música quedaron íntimamente ligadas como una expresión única, convirtiendo a sus consumidores en grandes héroes y heroínas culturales no sólo por la gran música que crearon sino también por las extraordinarias dificultades que tuvieron que superar para hacerlo. En estas convulsas décadas, el uso de drogas se convirtió en un vínculo interracial y multicultural, derivando prácticamente en un movimiento revolucionario que enfrentara los abusos y la represión, y conquistara la libertad; aunque también tuviera un lado destructivo.

Ha transcurrido un siglo desde que la marihuana apareció por primera vez en New Orleans y el polvo de la heroína llegaron a Harlem en los 1940s y estuviera disponible en las calles de Estados Unidos. Pero a pesar de su paso destructor, estos hechos constituyen la historia viviente de toda una brillante generación de artistas, con sus grandes luces y sombras. Este controversial período nos enseña mucho no sólo sobre los conflictos y asuntos alrededor de éste gran negocio; sino también, los desafíos que tuvieron que enfrentar éste grupo de artistas geniales para establecer su sello artístico en un entorno de total adversidad y opresión.

Ilustración 6. Ensayo Billie Holiday, Lester Young, Coleman Hawkins, Gerry Nulligan



Fuente: Getty Images.ND

ACÁPITE IV
Biografía de Billie Holiday

Acápite IV. Biografía de Billie Holiday

“La gente me dice que nadie canta la palabra Baby y la palabra Hambre, como yo. Sin duda, porque yo sé lo que hay detrás de esas palabras. Ni todos los Cadillacs y visones del mundo -y he tenido unos cuantos- pueden lograr que las olvide”

Billie Holiday

Eleonora Fagen (1915-1959) Nació en Filadelfia, Pensilvania, el 7 de abril de 1915, pero fue criada en Baltimore. Fue la primera hija de Clarence Holiday de 16 años y Sarah Harris Fagen de 13, a la cual apodaban como Sadie. Los dos nunca se casaron y no parecían haber tenido algo parecido a una relación de pareja la noche en que procrearon a la bebé Eleonora.

Comenzó su carrera siete años antes que la de Ella. Diferente a otras cantantes, mucho antes que existieran los tabloides amarillistas y los paparazzis, el sensacionalismo alrededor de su vida personal fué extraordinario; y la morbosa curiosidad por su vida íntima dominó su carrera y en muchos sentidos, disminuyó la importancia de su legado artístico. A diferencia de Ella, Billie Holiday no fué a una escuela de música, ni escribió o leyó música; pero fué claramente un genio.

Billie creció en Fell's Point, un barrio de Baltimore, Maryland. Para 1860, en la víspera de la Guerra Civil, Baltimore no fué inicialmente una ciudad residencialmente segregada. Menos de un 4% de los negros vivían en ciudades. Pero en los 1900s, miles de afroamericanos emigraron a las ciudades buscando trabajo y seguridad de la “White Redemption” que masacraba y aterrorizaba los negros por todo el sur después de que el período de la Reconstrucción terminó. Con el influjo de los afroamericanos, Baltimore pronto se convirtió en una ciudad segregada y la construcción del B & O Railroad desplazó a muchos afroamericanos a los barrios malos. La sobrepoblación y falta de sanidad en estas barriadas de la marginalidad provocaron una epidemia de tifus y tuberculosis de grandes proporciones. Un barrio negro fue identificado con el sobrenombre de “Lung Block” (Bloque Tuberculoso). La urbanización, industrialización y depresión en Baltimore se concentró en una creciente población de gente pobre, enfermos e ignorantes.

Para la década de 1910, la década en que Billie Holiday nació; varias ordenanzas residenciales fueron aprobadas por conservadores imperialistas y reforzadas por la ideología social Darwinista. Lograron que la segregación residencial fuera de hecho y por ley. Baltimore se convirtió en una ciudad tan segregada, que, en los estudios de derecho, aún permanece como la primera ciudad para entender el nacimiento de la segregación. Este fue el mundo en que Billie Holiday nació y creció. Su barrio se llamaba “Pigtown”, y lo describen de esta manera:

“tuberías y drenajes abiertos, grandes terrenos llenos de maleza y marihuana, ceniza y basura acumulada en los callejones, sótanos llenos de aguas negras, seres humanos en las calles sin poder usar agua y jabón durante meses, negros con caras de villanos que haraganeaban y dormían en las calles y nunca trabajaban, mujeres viles y viciosas semidesnudas en las puertas o aplastadas en los escalones gritando vulgaridades a todos los transeúntes. Calles defectuosas, gente defectuosa y viviendas defectuosas llenas de aire enrarecido. Eso era el barrio de Pigtown.” (Nalley, K. 2015)

Hay muy poca evidencia de que su padre Clarence estuviera en contacto con su madre Sadie y menos evidencia aún de apoyo financiero. Los trabajos como doméstica eran difíciles de conseguir para Sadie porque las familias blancas usualmente no permitían que sus hijos estuvieran acompañados por mujeres negras. En consecuencia, Billie vivió intermitentemente con su madre y luego, fue empujada a vivir con familiares maternos.

En 1925, Billie Holiday vivía con su madre en una casa de huéspedes con un hombre mucho más viejo que llamado Wilbur Rich, quien también era un huésped más. Billie tenía sólo diez años cuando él la violó con la ayuda de una mujer. Aunque trata de defenderse, son dos adultos contra una pequeña. Su madre -con 23 años de edad- llega a salvarla. El violador es detenido y condenado a 5 años de prisión, pero la niña, lastimada y sangrando, también entra en prisión y es sentenciada a vivir bajo protección y custodia hasta la mayoría de edad en una institución correccional católica para niñas de color llamada “House of the Good Shepherd”. Este reformatorio fué frecuentemente descrito como una prisión, y mujeres promiscuas eran frecuentemente ubicadas en ese lugar. Hay muchas denuncias de niñas abusadas y huyendo de la misma. Todas las niñas estaban acusadas de robos menores, pero la delincuente mayor es Billie por “provocar una

violación". En vez de ser legalmente protegida por la justicia, fue arrestada y condenada a pesar de haber sido ella la víctima. La madre tuvo que contratar a un abogado para poder sacarla de la institución y Billie pudo salir dos años después.

Después del reformatorio, Billie comenzó a trabajar haciendo mandados en un lugar llamado Alice Dean's. No era originalmente una casa de prostitutas, pero fue llamado "Clip end and let her go joint", donde podían tomar cerveza, escuchar la Victrola, y si deseaban, podían tener una que otra sesión con un cliente. En ese lugar Billie Holiday escuchó por primera vez a Bessie Smith, llamada la Emperatriz del Blues, y quedó fascinada para siempre. Años después, Billie expresó que Bessie Smith y Louis Armstrong fueron sus dos influencias principales.

Cuando cumplió los trece años, Sadie comenzó a trabajar en una casa de prostitución llamada Florence's, en New York. Cuando Billie llegó, descubrió que se esperaba de ella que trabajara también como prostituta. Su madre la obligó a trabajar como su esclava sexual. A los pocos meses de llegar a Florence's fue arrestada, y aunque le faltaba un mes para cumplir los catorce ella le dijo a la policía que tenía veintiuno, probablemente para evitar ser ingresada en otro reformatorio juvenil. Y en consecuencia fué sentenciada como adulta.

Después de pasar cuatro meses en Welfare Island, conocida también como Roosevelt Island, fue liberada en 1929 cuando iniciaba la Gran Depresión. Ella decidió cambiar el juego y darse una oportunidad como animadora: *"yo siempre supe que podía cantar, pero no sabía que podía ganar dinero de eso"*. (Holiday, B. 1991). Así que en vez de audicionar como cantante lo hizo como bailarina en el "Pod's and Jerry's Club". Pero bailaba muy mal, y a sugerencias del pianista, ella cantó una canción y fué inmediatamente contratada. Eleonora cambió su nombre al de Billie, en honor a Billie Dove, la gran estrella de cine mudo a quien ella admiraba, y dejó el apellido Holiday para capitalizar el nombre de su padre que era un guitarrista de la famosa y respetada big band The Fletcher Henderson Orchestra. La fortaleza y resiliencia de Billie eran asombrosa: a pesar de haber tenido una infancia rota persistió hasta convertirse en una cantante profesional.

Había una prohibición del alcohol que inició en el 1929 y terminó en el 1933. Sus trabajos eran en los famosos "Speakeasies", bares gerenciados por gangsters que se especializaban en la venta y transporte de sustancias ilegales. Estos Speakeasies no eran centros de alta reputación profesional. Ella creció en un mundo duro lleno de gangsters y jugadores, quienes le servían como "figuras protectoras" y con los cuales aprendió a unir afecto con maltrato.

Uno de los primeros trabajos de Billie Holiday fué en Queens por 18 dólares, cuando las trabajadoras domésticas ganaban sólo 50 centavos. En 1932, a los 18 años su voz fue descubierta y luego contratada por John Hammond, quien deslumbrado ante su talento expresaría: *"Yo escuché a ésta jóven, y no podía creer lo que mis oídos escuchaban: una cantante que sonaba como un instrumentista; como ningún avanzado instrumentista ha existido"*. (Mcdonough, J. 2015).

El le consiguió un contrato para grabar con la orquesta de Benny Goodman y en 1934 tuvo su primer debut en el Apollo. Clarence Pop Foster, comediante del Apollo, dijo que ella era una puta que usaba el mismo vestido feo todas las noches. De todas formas, usara o no el mismo vestido de bolas, ella compitió y ganó el primer premio con la canción "The Man I love". Luego quiso dejar Queens para comenzar a trabajar en Manhattan, donde conoció al genial pianista Teddy Wilson, con quien hizo una mutual extraordinaria. El era reconocido por tomar cualquier simple canción y convertirla en algo fuera de serie. Y así fueron transformando las canciones mediocres que les llegaban de Tin Pan Alley, organizando juntos un repertorio de éxitos que parecían nuevas composiciones, y se embarcaron en una serie de exitosas grabaciones bajo el sello Brunswick Label.

En el tiempo en que Billie se establecía en Manhattan, el famoso Lester Young crecía en éxitos. Aunque no fueron amantes, fueron grandes amigos unidos por un gran cariño y hermandad. El la llamaba "Lady Day" y ella lo llamaba "Prez", por ser el saxofonista más famoso de ese momento: el presidente de los músicos.

Cuando Billie Holiday comenzó a cantar con la banda de Count Basie, Ella Fitzgerald comenzaba a cantar con la banda de Chick Webb. En 1937, cuando la famosa batalla del Savoy Ballroom entre Chick Webb y Count

Basie, había también otra competencia entre Billie y Ella, la cual fue reseñada por uno de los tantos periódicos que cubrieron el evento como una rotunda victoria de Webb sobre Basie y de Billie sobre Ella. Cuando dejó la banda de Basie, Billie se unió a la de Artie Shaw, quien decía que ella era la mejor cantante con la voz más fea, y era su momento de ganar en grande y convertirse en un suceso nacional. A pesar de esas expectativas, hacer giras en la banda de Shaw expuso a Billie a un fuerte racismo debido a las duras leyes de Jim Crow en el sur, que privaban a la población negra de sus derechos civiles y les imponía la segregación en lugares públicos, obligándola a defecar en la orilla de la carretera, esperar en la cocina entre canciones, y escuchando la audiencia gritar: “deja que la negra cante otra canción”. En esa época la palabra “negro” tenía una peyorativa connotación.

Las Leyes de Jim Crow (1876-1965)

Estas leyes fueron promulgadas después del período de Reconstrucción en 1876 y se extendieron hasta 1965 bajo el lema de “separados pero iguales”. Estas leyes separaban los beneficios sociales según la etnia o el color de piel; y se aplicaban principalmente a espacios públicos como escuelas, sanitarios, restaurantes, parques, transporte e incluso el ejército.

Fue tan marcada la segregación racial que existían bebederos de agua para blancos y bebederos de agua para negros. Este conjunto de leyes reciben este nombre gracias a un personaje ficticio muy famoso llamado Jim Crow, interpretado por un actor blanco que se pintaba la cara de negro y hacía sátiras y burlas en contra de las personas de color. A partir de allí el nombre de este personaje comenzó a aplicarse para referirse a todas las leyes en las que se discriminaba en contra de los negros.

Ilustración 7. Jim Crow



Fuente: Edward Williams Clay, ND

Estas leyes llegaron a su fin con la aprobación de dos leyes federales: el Acta de Derechos Civiles en 1964; y un año más tarde, la Ley de Derecho a Votar. Estas dos leyes, junto con sentencias de la Corte Suprema pusieron legalmente fin a la discriminación y a la segregación racial que existía en una gran parte de los Estados Unidos.

“Strange Fruit”: música y conciencia social

“Es mi canción. Tiene una manera de separar la gente seria de la cuadrada”

Billie Holiday

El triste final de Billie Holiday con la orquesta de Artie Shaw llegó cuando la segregación en la radio obligó a que la banda la sustituyera por la cantante blanca Helen Forrest para una importante transmisión. Billie renunció y regresó a Manhattan para comenzar a trabajar en un lugar nuevo muy *avant garde* llamado “Café Society”, a partir del cual su carrera daría un giro definitivo.

Fué el 30 de diciembre del 1938, cuando el club “Café Society” abrió sus puertas en Greenwich Village bajo el eslogan “the wrong place for the right people”. Frecuentado por intelectuales, bohemios y artistas famosos, en esas noches podías encontrarte con personalidades como Charlie Chaplin, Errol Flynn, Eleanor Roosevelt, Dorothy Parker, entre muchos otros.

El dueño, Barney Josephson -que abrió el club cuando ni siquiera en Harlem podían negros y blancos escuchar música bajo un mismo techo- era lo suficientemente moderno y humanitario como para demostrar a los neoyorquinos que había un lugar donde se podía presentar el jazz con dignidad y respeto, prometiendo que en este club no se iba a permitir ninguna segregación ni prejuicio racial. Y en efecto, de acuerdo a John Chilton el biógrafo de Holiday, la atmósfera del lugar era muy liberal y receptiva a nuevas formas de expresiones artísticas. John Hammond lo convenció de contratar a Billie como primera opción artística para su apertura, quien estuvo trabajando durante nueve meses consecutivos con un éxito arrollador que marcó una antes y un después en su carrera.

En 1939, un profesor izquierdista de bachillerato llamado Abel Meeropol, llegó al club a escucharla. El había escrito un poema que había sido publicado en la revista marxista “The New Masses” bajo el seudónimo de Lewis Allan, y se lo presentó para que lo cantara. El poema, que luego tomaría forma de canción, se titulaba “Strange Fruit” y hablaba sobre los linchamientos de negros en el sur. En una estimación muy conservadora,

se calcula que entre 1889 y 1940, 3,833 afroamericanos fueron linchados y el 90% de ellos fueron asesinados en el sur por causas tan absurdas como haber sido descubiertos mirando a una mujer blanca de reojo o por cualquier expresión que fuera considerada ofensiva.

En 1937, el Congreso rechazó una ley anti linchamientos que ni el propio presidente Roosevelt quiso apoyar; no por racismo, sino porque no quería perder el apoyo de los legisladores demócratas del sur. Sin embargo, su esposa, Eleanor Roosevelt, era una ferviente defensora de los negros y una activista importante contra los linchamientos. Después de un amargo y largo debate la misma fue retrasada y bloqueada por representantes demócratas sureños en el Senado.

Aunque Billie Holiday se autodenominaba una “cantante de raza”, rechazó la canción en un primer término porque era completamente distinta a lo que ella hacía: *“tenía miedo a que la gente la odiara. La primera vez que la canté pensé que había sido un error, no se escuchaba un sólo aplauso. De repente, todo el público comenzó a aplaudir.”* (Ward, G. & Burns, K. 2000).

A partir de ese momento la interpretación de Billie Holiday se convirtió en una sensación y debía cantarla al final de cada set. A veces, después de cantar la canción, Billie se dirigía directamente al baño: *“cuando la canto, me afecta tanto que me enfermo.”* (Torgoff, M. 2016).

Cantar y grabar esta canción fue un acto valiente y desafiante de gran magnitud. Pero Billie Holiday pagaría un precio muy alto por ello. De hecho, fue ésta canción la primera en llamar la atención de la FBI y el Federal Bureau of Narcotics, dirigido por Harry Anslinger.

La noche de su estreno, Billie recibió una advertencia de Anslinger, pidiéndole que dejara de cantar esa canción. Él era el hombre más poderoso e influyente en las políticas antidrogas de la época y quién veía en el final de la Gran Depresión el fin de su carrera política y burocrática, motivándolo a diseñar nuevas estrategias de permanencia en el poder. Una de las labores de su campaña mediática era arrestar músicos de jazz, tanto, que llegó a expresar: *“en los 1930s tuvimos más bandas de jazz en la cárcel de lo que yo podía contar”.* (Torgoff, M. 2016). Él tenía dos pasiones: odio a los adictos y a los negros, y creía que a los adictos

había que tratarlos como leprosos y mantenerlos acuartelados fuera de la sociedad porque eran una clase contagiosa y enferma. Billie Holiday -según Anslinger- era el símbolo de todo lo que iba mal en América.

Billie tenía sólo veinticuatro años cuando grabó esta canción que llegó a alcanzar el puesto No.16 en todas las listas de música. A partir de ese momento, Billie dejaría de ser la cantante de temas románticos y sentimentales para convertirse en una representante comprometida políticamente con su raza. Leonard Feather, crítico y músico de jazz inglés, valoraría esta importante canción como *“la primera protesta significativa con letra y música en contra del racismo, que marcaba el verdadero inicio del movimiento por los derechos civiles en norteamérica.”* (Davies, A. 1999).

Esta canción, que Billie Holiday consideró de su propiedad por el resto de su vida llegando incluso a reclamar en su momento derechos autorales sobre ella, transformó radicalmente su estatus dentro de la cultura popular americana, estableciéndose firmemente como una figura esencial en la nueva tendencia de la música negra que trataba por primera vez temas raciales; convirtiéndola en pionera de los derechos civiles quince años antes que el caso “Brown Versus Board of Education”, y más de veinte años antes de la “Marcha de Washington” liderada por Martin Luther King. Strange Fruit transformó su carrera y la convirtió en una total leyenda.

**Ilustración 8. Linchamiento público de Abram Smith y Thomas Shipp.
Indiana. Agosto 1930.**



Fuente: Getty Images. ND

En 1999, la revista “Time” la calificó como la canción del siglo, y fue incluida en el Registro Nacional de Grabaciones de la Librería del Congreso.

*Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves, blood at the root
Black bodies swinging in the Southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees
Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of Magnolia sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh
Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to rot, for the tree to drop
Here is strange and bitter crop.*

Strange Fruit

La carrera discográfica de Billie Holiday se extendió durante 30 años. La última sesión de grabación fue cuatro meses antes de su muerte, en marzo de 1959, arreglada por Ray Ellis y publicada bajo el nombre de “Lady in Satin”. Después de esa grabación ella estaba tan arruinada física y económicamente que tuvo que vender sus estolas de mink para comprar comida para ella y sus perros. En mayo colapsó y fue hospitalizada. Diez días después encontraron heroína en la habitación del hospital, fue arrestada y sus discos confiscados. Fue secuestrada y tratada como una presa a pesar de su deplorable y precaria condición física y de salud. Un complejo grupo de abogados, promotores, periodistas y policías, la estuvieron asediando un mes antes de que su hígado y corazón dejaran de funcionar.

Billie Holiday murió el 10 de Julio del 1959 a la edad 44 años, arrestada en pleno hospital por posesión y en absoluta ruina. Si algo quedó como aporte de ese triste y trágico final fué la discusión en la corte de New

York de “El Caso Holiday”, que se convirtió en el primer caso de adicción discutido en tribunales como una condición mental en vez de un acto criminal.

Esta mujer fuera de serie, fue una revolucionaria que batalló contra la segregación, el racismo, el sexismo, la violencia y el abuso sexual; que fué obligada al tráfico sexual desde niña y posiblemente esterilizada en contra de su voluntad, en un inhumano entorno político, social y familiar. Pero Billie Holiday tomó la basura que le dieron e hizo florecer gardenias blancas que perfumaron por siempre su vida y la de todo su público.

Ilustración 9. Billie Holiday, Apollo Hall of Fame, 2015



Fuente: Getty Images, ND

Ilustración 10. Billie Holiday con dos años de edad, 1917



Fuente: Pinterest, ND

ACÁPITE V
Biografía de Ella Fitzgerald

Acápite V. Biografía de Ella Fitzgerald

*“No es de donde vienes sino adónde vas”
Ella Fitzgerald*

Ella Jane Fitzgerald (1917-1996) nació el 25 de Abril de 1917 en Newport News, Virginia. Su padre William Fitzgerald y su madre Temperance (Tempie), se separaron poco después de su nacimiento. Nunca conoció a su padre.

Esta corta pero contundente frase al inicio de ésta biografía, resume el claro y definido norte que Ella Fitzgerald tuvo desde que comenzó a cantar, y las condiciones inherentes a su personalidad que la diferenciarán de su amiga Billie: un temperamento estable, discreto, reservado, centrado y alegre, con una visión artística preclara, perfeccionista y tesonera. Ella Fitzgerald comenzó con un fin en mente: La Excelencia.

En sus primeros años se mudó con su madre y padrastro Joseph da Silva (Joe) a Yonkers, un suburbio en New York City. En 1923 nació Frances la medio hermana de Ella y pronto comenzó a llamarle papá a su padrastro. La niñez de Ella fue casi tan traumática como la de Billie.

La madre de Ella murió de un ataque al corazón después de un accidente automovilístico en 1932, dejándola huérfana con sólo catorce años. Su padrastro comenzó a tomar y a abusar sexualmente de ella. Tiempo después su padrastro murió también de un ataque al corazón. Su tía, hermana de su madre, se la llevó de ese hogar abusivo pero Ella odiaba vivir bajo la tutela estricta de su tía y se convirtió en una chica agresiva e infeliz. Comenzó a faltar a la escuela y empezó a trabajar en negocios ilegales. Salió de la escuela en 1934. Cuando la atraparon fue internada en el reformatorio “Colored Orphan Asylum” en Riverdale, New York, donde fue tratada como una prisionera y golpeada severamente. Durante aproximadamente dos años Ella vivió en las calles de Harlem desamparada y sin hogar; vagabunda, pobre y descuidada por todas sus figuras protectoras.

Ocasionalmente, tomaba el tren hacia Harlem para ver varios actos en el Apollo Theater y poder competir como bailarina en las concursos amateur de talentos, donde se ganaba la vida cantando y bailando acompañada de su primo, encargado de recoger en un sombrero el dinero que le depositaban los transeúntes.

Una noche decidió cantar en vez de bailar:

“Yo quería ser bailarina, no cantante. Un día -dice Ella- hice una apuesta con dos amigas: como a las tres nos atraía el escenario, sorteamos a ver quién se presentaba a un concurso para principiantes. Yo gané. Quería presentarme como bailarina pero, en el último momento casi me obligaron a cantar, de modo que comencé a ganar todos los concursos. Salí al escenario y al ver a toda la gente tuve un ataque de nervios. Entonces traté de cantar.” (Soler, M. 2005). Comenzó a cantar “Judy” y “The object of my affection”. A partir de ese momento nace una estrella, que luego se convertiría en un mito.

Aquella misma noche el saxofonista Benny Carter quedó impresionado por la voz de aquella chica de dieciséis años, quien la recomienda a Benny Goodman y Fletcher Henderson. Pero Ella no pudo conseguir un trabajo estable como cantante porque estaba muy estrujada y sucia de vivir en las calles. Eso dilató su fama hasta llegar a la banda de Chick Webb en febrero del 1935, quien la contrató para cantar por un salario de 25 dólares. *“Al principio -dice Ella- Chick tenía un hombre como cantante y no quería una mujer. Entonces me dijo: mañana tocamos en Yale, toma un autobús hasta ahí y si les gustas te quedas en la banda”.* (Soler, M. 2005)). Chick sería desde entonces su más ferviente admirador, protector y mentor.

Cuando las orquestas de Chick Webb y Count Basie fueron enfrentadas en una competencia en el famoso salón de bailes “The Savoy”, para ese momento Billie Holiday aún era la cantante de Basie; pero Billie perdió tres a uno con la cantante de veintiún años de la banda de Chick Webb, Ella Fitzgerald, quién era la favorita de los bailarines de “Lindy Hop” de Harlem y quien pronto sería convertida en La Primera Dama del Swing, y eventualmente, en la Primera Dama de la Canción.

En 1937, aún con veinte años, Ella gana el primer lugar en las encuestas de las revistas “Down Beat” y “Metronome”. En la próxima primavera de 1938 Webb y Ella graban el tema “A Tisket a Tasket” (una canción infantil tradicional) y lo convierten en un himno del swing. Llegó a número uno y se mantuvo en ese lugar durante diecisiete semanas. Para el otoño, los dos tenían tres temas más en los charts simultáneamente. Durante ese período abarcó todos los estilos, desde el swing, incluyendo baladas, blues, soul, calypso, gospel, bebop y bossa nova. Ella tenía un dominio del scat -improvisación vocal con sonidos onomatopéyicos sin significado- en la que llegó a alcanzar el más alto nivel de excelencia, convirtiéndose en la más famosa cantante de scat en el mundo. *“Cuando iniciaba un scat, la audición resultaba sencillamente mágica. Las notas parecían imbricarse en el aire, formando parte del alma invisible de las cosas.” (Soler, M. 2005).* Alguien dijo que su voz fue creada para copiar los instrumentos musicales, a lo que Ella respondió: *“robé todo lo que escuché; pero principalmente traté de imitar el sonido de las trompetas”.* (Rodrigo, G. 2019).

Antes que Ella Fitzgerald formara parte de la orquesta de Webb, ésta había sido calificada por la revista Down Beat “una de las mejores y más populares bandas de swing de todo el país”; pero tiempo después, Webb comenzaba a pagar un precio muy alto debido a la popularidad y protagonismo que Ella iba adquiriendo al frente de la orquesta. Cuando su salud comenzó a colapsar le dijo a un viejo amigo: *“si algo me llega a suceder, cuida de Ella”.* (Ward, G. & Burns, K. 2000). El murió un 16 de junio de 1939. Todos sus amigos lloraban mientras Ella cantaba “My Buddy” en el funeral. Finalmente, la banda permaneció bajo el nombre de “Ella Fitzgerald and Her Famous Orchestra”, la cual dirigió durante dos años, evidencia de su enfoque, responsabilidad y liderazgo. Sin embargo, los retos de todo tipo que le imponía la gerencia artística de la banda, la obligaron a renunciar. A partir de ese momento comenzaron sus primeros pasos como solista, haciendo giras con el famoso cuarteto “The Four keys”.

Su primera sesión de grabación con el sello discográfico “Decca”, en el año 1935, fue con otro famoso grupo vocal de la época, “The Ink Spots”. A este sello le encantaba unir artistas de diferentes estilos y géneros en proyectos tan extravagantes como el medley de la película “Pennies from Heaven”, protagonizado por Louis Armstrong, Bing Crosby, Frances Langford y la orquesta de Jimmy Dorsey. En el caso de Ella, los productores prefirieron que continuara grabando con grupos vocales como los “Delta Rhythm Boys”, “The Song Spinners”, “The Mill Brothers”, “The Skylarks”, “Four Hits and a Miss” y “The Ray Charles Singers” (el

arreglista vocal). Este paquete tan variado de grupos vocales indicaba que el sello no estaba seguro cómo producirle a una cantante de tanta versatilidad. Esto impidió que pudieran encasillarla; pero a la vez, tampoco podían desarrollarle una fuerte identidad que la diferenciara del resto.

En 1941 se casa por primera vez con Benny Kornegay en una apuesta: *“fuimos juntos y nos casamos. Fué una estupidez. Mis colegas de la banda lloraron cuando se enteraron”.* (Morgenstern, D. 2004). Dos años después, en 1943, consiguió una rápida anulación y el juez le dijo: *“siga cantando A Tisket a Tasket y deje a ese hombre tranquilo.”* (Morgenstern, D. 2004). Luego en 1947 vuelve a casarse con el bajista Ray Brown, con quien adoptó un hijo que seguiría el camino musical de sus padres: Ray Brown Jr.

En 1955, después de aparecer en la película “Pete’s Kelly Blues”, Ella firma con el sello “Verve” del famoso productor Norman Granz, quien la incorpora a su proyecto “Jazz at the Philharmonic”. Durante varios años graba sus famosos “Songbooks” de los grandes compositores estadounidenses de música popular, guiando sus interpretaciones hacia la balada. Las canciones estaban acompañadas por una gran orquesta de cuerdas por lo que el estilo no fue muy jazzístico; sin embargo, el resultado fue memorable. En 1960 graba su concierto en Berlín, que se convierte en su disco más importante para Verve.

Desde 1970 al 1976, Ella grabó para Capitol y Reprise Records, para luego volver a formar parte de la nueva compañía de Granz, Pablo. Su colaboración comenzó con un gran concierto en 1972, el “Santa Monica Civic Concert”, luego continuó a lo largo de toda la década con discos orientados plenamente al jazz, colaborando con Oscar Peterson y Joe Pass, entre otros.

La extraordinaria presión que le generaban sus constantes presentaciones, fueron minando su salud lenta pero seguramente, provocando serias enfermedades. En 1985 sufrió un edema pulmonar durante una de sus actuaciones. En 1986 fue hospitalizada por insuficiencia cardíaca congestiva que la llevaron a realizarse cinco cirugías consecutivas de bypass. En 1990 también fue hospitalizada por agotamiento. También había sido diagnosticada con diabetes, causante de su futura ceguera. Para esa década, ya Ella había grabado 200 álbumes y en 1991 ofreció su último concierto en el Carnegie Hall. Era la vigésimo sexta vez que actuaba en esa famosa sala con éxito arrollador.

Su manera de lidiar contra el estrés fue poner una cara feliz durante sus actuaciones e ir hacia adelante. Su ética profesional era tan fuerte que podía actuar noche tras noche sin descansar; hasta que su cuerpo colapsó y los médicos la pusieron a descansar. Mientras los efectos de la diabetes se iban agravando, comenzó a tener severos problemas de circulación que la llevaron a amputarle las piernas y cancelar los conciertos, por lo que no pudo continuar actuando. Ella nunca se pudo recobrar totalmente de esa cirugía.

En una de sus últimas entrevistas expresó lo que consideraba había sido no sólo su gran logro como cantante, sino como artista:

“A través de los años descubro que no sólo tengo a los fanáticos de mis días, sino a los jóvenes de hoy, y eso significa que todo valió la pena. No renuncies a intentar hacer lo que realmente quieres hacer. Donde hay amor e inspiración no creo que puedas equivocarte.” (Rodrigo, G. 2019).

Hasta hoy nadie ha podido exhibir ni superar una hoja de vida y servicio tan vasta y grande como la de Ella: más de 250 discos, 13 Premios Grammy, un Doctorado Honoris Causa concedido por la sureña Universidad de California, la Medalla Nacional de las Artes, máximo reconocimiento artístico en los Estados Unidos y 40 millones de discos vendidos.

Cansada de estar en el hospital, Ella quería pasar sus últimos días en casa. Confinada a una silla de ruedas, pasó sus últimos días en el patio trasero de su mansión con su hijo Ray y su nieta Alice, de 12 años de edad. Ya en sus últimos días cuentan que salió al jardín en su silla de ruedas y con una sonrisa en los labios dijo: *“sólo quiero oler el aire, escuchar los pájaros y escuchar a Alice reír. Ya estoy lista para irme”.* (Colón, C. 2016). El 15 de Junio de 1996, Ella Fitzgerald muere a la edad de 79 años en su residencia de Beverly Hills, California.

“La niña que soñó ser bailarina y triunfó como cantante, la mujer sin piernas que caminó por todas las sendas del pentagrama, la visionaria casi ciega; pobre, mujer y negra: no hay epitafio posible. Si acaso, un scat como réquiem. Sólo un saxo de fondo, y su voz. Eternamente Ella” (Soler, M. 2005)

Ilustración 11. Ella & Chick Webb



Fuente: Pinterest,ND.

ACÁPITE VI

Estilos vocales y características diferenciadoras

Acápite VI. Estilos vocales y características diferenciadoras

“La voz rota de Billie te desgarrar el corazón, y la voz de Ella te lo acaricia”

Periodico El Pais

Billie Holiday

Clasificación vocal: contralto

Rango vocal: una octava

Timbre único

Afinación perfecta

Excelente dicción y fraseo

Gran sentido del tiempo

Voz frágil y pequeña, pero de gran profundidad emotiva

Gran sensibilidad y capacidad interpretativa

Creatividad extraordinaria

Gran dominio del Swing

Ella Fitzgerald

Clasificación vocal: mezzosoprano

Rango vocal: tres octavas

Afinación perfecta

Vocalización clara y precisa

Impecable emisión vocal, sin quiebres

Virtuosismo rítmico y armónico

Capacidad auditiva extraordinaria

Pureza y Transparencia de timbre

Gran dominio del Scat

Genio absoluto de la improvisación

A diferencia de muchas mujeres cantoras de su generación, Billie Holiday ni Ella Fitzgerald venían de la tradición del Blues ni del Gospel religioso. Sus estilos vocales provenían del mundo secular, que fué intensamente reforzado y establecido por la comercial y bailable Era del Swing.

Louis Armstrong fue quien mayor influencia e inspiración ejerció en los inicios de estas dos cantantes debido a su espontánea y cálida personalidad; pero sobretodo, por su original estilo de tocar y cantar. A diferencia del blues que se mantuvo en una tradición vocal fuerte con cantantes tales como Ma Rainey y Bessie Smith a principios del siglo XX; el jazz no era muy vocal y sólo se presentaban cantantes periódicamente de la misma manera que un instrumentista. Aunque Louis Armstrong inició su carrera como trompetista y cornetista, más adelante sería su voz la que lo consagrará como una de las figuras más importantes para el canto jazzístico, considerado como su inventor. Fue Armstrong quien estableció el canto como una forma de arte distinta en el jazz, demostrando que un cantante podría improvisar, e impactando y moldeando con su influencia los estilos y las carreras de Billie y Ella. La comparación entre Billie Holiday y Ella Fitzgerald resulta inevitable, aunque sus estilos fueron lo suficientemente diferentes entre sí como para que sumados abarques lo más esencial y trascendente del canto jazzístico.

Billie Holiday no necesitó apelar al scat para ser la favorita del público. A diferencia de Ella, Billie, de espíritu rebelde y transgresor, no era tímida y no le importaba hacer canciones que hablaran de su vida. Experimentó cada canción como un capítulo de su propia vida. Su modalidad dramática la distingue completamente de todas las demás. Si la voz de Holiday nos conduce a la tragedia de una vida, en la de Ella, en cambio, no existe otro drama que el que presenta su propia música. Quizá por eso Ella estaba incapacitada para explorar la tragedia, y en consecuencia, para cantar el Blues. De hecho, nunca se sintió del todo cómoda en el blues y evitó los temas muy densos. Ella nunca hubiera cantado “Strange Fruit”, por ejemplo.

A diferencia de Billie y su gusto por el drama; al margen de su poderosa voz, el rango histriónico de Ella era bastante limitado. No tenía la gracia de aquellos cantantes que tanto seducen hablándole a su público. Lo más lejos que llegaba era a estrujar su pañuelo blanco sobre su frente y cuello, mientras cerraba los ojos “para ver mejor los sonidos”.

La propia Ella decía:

“Sé que no soy una chica glamorosa ni una bailarina. Soy solamente yo. Y no es fácil para mí levantarme frente a una multitud de personas. Yo puedo hacer toda la actuación y todos los movimientos en una canción si me los enseñan y puedo aprenderlos. Pero no soy yo. Antes me molestaba mucho, pero ahora tengo claro que Dios me dio este talento para usarlo, así que sólo me quedo ahí de pie y canto”. (Rodrigo, G. 2019).

No tenía el registro sobrenatural de Sarah Vaughn ni el volúmen monumental de Bessie Smith, la emperatriz del blues. Pero Ella, segura de lo que tenía, nunca necesitó argumentar nada. *“Cada vez que cantó, el mundo calló para escucharla.” (Pujol, S. 2017)*

A diferencia de Ella, Billie no tenía un poderoso instrumento musical pero su genialidad consistía en lograr conceptualizar su canción de manera que atrajera la atención no a través de la fuerza vocal sino de la suavidad y emotividad. Cantaba en un agradable tono “hush”, muy característico de su estilo. *“Yo no creo que estoy cantando -decía Billie- yo siento que estoy sonando como una trompeta. Yo trato de improvisar como Lester Young, como Louis Armstrong o como cualquier otro que yo admiro. Lo que sale fuera es lo que siento. Yo odio el canto lineal. Yo necesito cambiar la melodía a mi manera. Eso es todo lo que sé.” (Holiday, B. & Dufty, W. 1991)*

Las comparaciones con las otras dos grandes no dejaban de circular: frente al virtuosismo técnico y expresivo de Sarah Vaughn y la voz transparente y vital de Ella, Billie no tenía una voz grande en volumen por lo que jamás se podría proyectar con fuerza ni llenar una sala sin amplificación; pero ninguna de las demás se convirtió en el mito poético de Billie Holiday. Billie fue, literalmente, la pionera en el uso del micrófono en el arte del canto jazzístico.

Con el limitado rango de una octava, Billie no nació con las facilidades técnicas de Ella; pero su genialidad estriba justamente, en su capacidad de transformar una simple y popular balada en una intensa y conmovedora obra de arte. A pesar de sus limitaciones vocales, Billie Holiday se convertiría en la más espontánea y emotiva cantante de la Era del Swing y de la Historia del Jazz.

Ella Fitzgerald, dotada de un rango vocal mucho más amplio, fue una cantante virtuosa, capaz de interpretar las más complejas armonías jazzísticas, destacando su clara y precisa vocalización así como su capacidad de improvisación sobre todo en el scat, técnica que inició su mentor Louis Armstrong en los 1940s y del cual ella sería la mayor exponente femenina.

“Cantó siempre de un modo perfecto, literalmente insuperable. La ductilidad fue su albur. Con oído armónico segurísimo y una firmeza de entonación de la que la mayoría de humanos carecemos; dibujaba los finales de frases con melismas y fiorituras sin perder jamás el sentido del swing.” (Pujol, S. 2017). Frank Sinatra la describiría como *“la voz cristalina y milagrosa, eternamente alegre” (Cano, J. 2017).* Tony Bennett dirá, refiriéndose a Ella: *“esa es mi idea de lo que es ser una gran cantante. No hay nadie mejor que ella”. (Soler, M. 2005)*

Con Billie Holiday la cosa era muy distinta:

“estilísticamente era el polo opuesto de su amiga. Era un alma con una voz frágil que transmitía una desgarradora vulnerabilidad al cantar. A Ella, en cambio, no se le daba esa angustia lírica aún con las letras más duras y tristes; se las arreglaba para darle una dulce y melancólica compasión a su entonación. Billie vivía de los dramas de cabarets en los que cantaba; por el contrario, Ella los veía desde lejos, como distanciada de ese pasado al cual no quería volver ni recordar: como si entendiera que hay maldad en este mundo pero perdonando a todos. Ella encaraba la vida con alegría y transmitía tranquilidad y esperanza.” (Cano, J. 2017)

Billie Holiday tenía enorme capacidad interpretativa y un gran dominio del swing. A principios mostró una voz infantil y llena de vitalidad; luego comenzó a ser más sugerente a la hora de cantar e interpretar. Muchos describieron su voz como dulce, desgastada, experimentada, triste, y a la vez, sofisticada. *“Yo y mi voz de vieja. No tengo una voz lírica, pero es la mía.” (Holiday, B. & Dufty, W. 1991).*

Los efectos de su abuso continuo a las drogas y alcohol cambiaron considerablemente su voz; pero su fraseo y profundidad interpretativa se hicieron cada vez más intensas por esa gran emotividad. Su genio también se evidencia en estos últimos años: es prácticamente un estudio de minimalismo y control del aire. Su lirismo es brillante y su improvisación tan singular que la melodía es a veces irreconocible de la publicada originalmente, porque su improvisación resultaba a veces más melódica que la melodía original.

Cassandra Wilson, cantante jazzista contemporánea y ferviente admiradora de Billie Holiday, nos dice:

“A pesar de todos los elogios que Billie Holiday ha obtenido como vocalista, ella ha sido pocas veces reconocida como un genio musical. Ella fue la primera en probar que puedes hacer sonidos suaves y aún así lograr un poderoso impacto emocional. Billie estaba entendiendo el jazz mucho antes que Miles Davis agarrara su trompeta mute. Ella fue la auténtica “Birth of cool”. (Griffin, F. 2001).

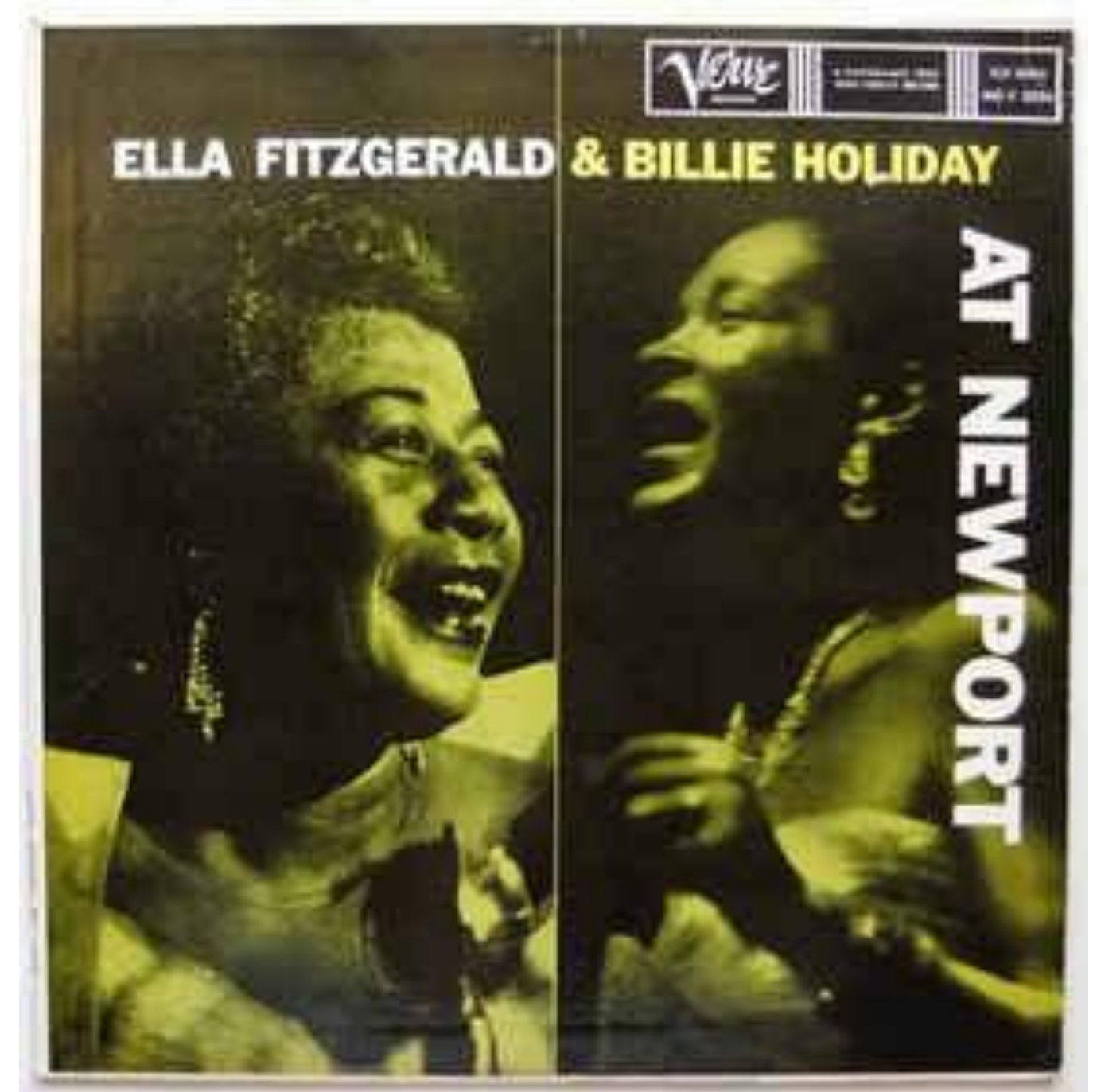
En 1957, un año después del famoso concierto de Duke Ellington en el Newport Jazz Festival, y dos años antes que Billie muriera; la organización del festival reunió por primera vez a Billie Holiday y Ella Fitzgerald en el único encuentro que ellas protagonizarán juntas durante el trayecto de toda su carrera. Este encuentro constituye un Momento de Oro irreplicable en la Historia del Jazz.

Ilustración 12. Billie & Ella



Fuente: Diario Panorama, ND.

Ilustración 13. Ella & Billie, Newport Jazz Festival, 1957



Fuente: Amazon, ND.

ACÁPITE VII
El arte de la colaboración

Acápite VII. El arte de la colaboración

Existen instantes efímeros que parecen contener la eterna chispa creadora que luego ilumina todos los rincones de la creatividad humana. Estos espacios de encuentros, llenos de aparente casualidad, no sólo conforman el destino de la mayoría de los grandes artistas y creadores en general, sino que lo sellan para siempre. Es el caso de estas artistas con el grupo de músicos y personalidades del mundo del jazz que se dieron cita en ésta singular e irrepetible coyuntura histórica.

No existe ninguna carrera artística importante que se haya construido sin el apoyo de un equipo de mentes maestras y almas afines trabajando juntas para lograr un resultado específico. La creatividad siempre es dual: supone un sujeto dotado de potencialidades y un entorno capaz de otorgarle diversas posibilidades para su desarrollo. El artista necesita recibir insumos de fuera, realidades y circunstancias que le son extrañas para poderse transformar y expandir.

En colaboración, cada individuo tiene acceso a un tipo de creatividad que no hubiera sido posible encontrar fuera del grupo, creando un espacio seguro para la crítica y la exploración de ideas, aceptando las limitaciones personales y superándose con la ayuda del otro; así como también, aprendiendo a resaltar las fortalezas.

Podríamos enumerar cientos de colaboraciones que hicieron historia en las trayectorias de estas dos importantes cantantes. Sin embargo, nos referiremos específicamente a dos de ellas por considerarlas esenciales en sus carreras: las de Billie Holiday y Lester Young, y Duke Ellington y Ella Fitzgerald. Más que crear el clima apropiado para cada una, usaron sus ideas, sonido y orquestaciones para destacar las cualidades vocales y rango emotivo e interpretativo de cada una, tomando en cuenta las características únicas de sus personalidades. Cada individuo aporta su talento y experiencia al proceso creativo, creando el entorno y las condiciones necesarias para hacerlas brillar.

Para la construcción de una carrera profesional se necesita la colaboración de dos talentos especiales actuando simultáneamente en un clima de respeto, armonía y confianza mutua: el talento artístico y el empresarial.

Es el caso de John Hammond, Milt Gabler y Norman Granz. Tres poderosos y experimentados hombres de la industria musical que conocían a fondo la escena del jazz y que se constituyeron en gran medida en los responsables del gran éxito logrado por estas cantantes. John Hammond fue el descubridor, representante y protector de los mejores talentos jazzísticos de la época; Milt Gabler, famoso productor artístico y Norman Granz, empresario y disquero dueño del sello discográfico “Verve”, que con su gran pericia, olfato y experiencia lograron posicionar a estas mujeres como las más grandes estrellas de la época.

En el caso de Billie Holiday, después de cuatro años de trabajar bajo la dirección del gran Count Basie, ella y Lester Young comenzaron a colaborar juntos en el 1937, haciendo una música muy elegante y expresando una compatibilidad musical tal que muchos de sus allegados como el productor Hammond dicen que rondaba casi con la telepatía.

“La mejor música es la que se crea en la comunicación respetuosa y nutritiva: músico e intérprete escuchando y respondiendo uno a otro en un proceso creativo más grande que lo que ninguno pudiera lograr en solitario. No hay mejor ejemplo musical que esas grabaciones en donde Billie Holiday y Lester Young parecen casi como si se fundieran en la languidez de su voz y de su saxofón, entretejiendo las frases adentro y afuera como si uno completara el pensamiento del otro, compartiendo sus almas y disfrutando de un momento especial.” (Ward, G. & Burns, K. 2000)

John Hammond decía que: *“la atmósfera musical que Lester creaba para Billie, iba más allá que el mero rapport y la mutualidad entre músicos que tocan bien: era como si cada tono en su instrumento la elevara a un nivel que ella nunca antes había alcanzado. Una especie de telepatía que los envolvía, como si hubieran nacido para tocar juntos y vivieron todo este tiempo exclusivamente para eso. Billie lo describe como un mutuo e intuitivo entendimiento que parecía como si Lester estuviera cantando con su saxo: tú lo escuchas y te pareciera escuchar las letras. Para Lester, ellos sonaban como dos con la misma voz o la misma mente...o*

algo parecido". (Torgoff, M. 2016). Aunque nunca fueron literalmente pareja, tuvieron un gran romance musical: el encuentro de dos almas compatibles. Se convirtieron en la "Pareja Real del Jazz."

John Hammond, como agudo hombre de negocios, capitaliza esa magia especial entre ambos y los une junto con otros miembros de la banda de Count Basie y Teddy Wilson para hacer una serie de grabaciones que se convirtieron en las más memorables de la historia del Jazz: "This year kisses", "Why was i born", "i must have that man," "I'll get by", "Mean to me," "Foolin myself", "Me, myself and i," "The very thought of you" y muchas más. *"Lo que resulta más asombroso -dice Hammond- es que en la medida que los músicos se van conociendo y sintiendo confortables, tienden a hacer mejor música. En esta secuencia, cada canción se eleva a un nivel superior de bueno a grandioso, y de grandioso a sublime"*. (Torgoff, M. 2016).

Ella Fitzgerald, también emprende su carrera como solista de la mano de estos hombres y bajo su dirección y guía ella se abre a nuevos proyectos como fueron sus legendarios "Songbooks" dedicados a los compositores más importantes del momento. De todas estas producciones en colaboración con otros grandes artistas y productores, la más notable fué la realizada con Duke Ellington; que a diferencia de las demás, contaba con la participación del propio Duke, lo cual sumó a la misma una dimensión extraordinaria.

"Ella Fitzgerald sings the Duke Ellington Songbook" constituyó un hito en la historia discográfica de Ella, donde el arte de la colaboración alcanza su máxima expresión con la participación en el mismo de: Dizzie Gillespie, Oscar Peterson, Ben Webster, Paul Gonsalves, Herb Wellis, Harry Carney, Johnny Hodges, Ray Nance, San Woodyard y Billy Strayhorn, el fiel colaborador de Ellington y quien compone dos piezas nuevas para el encuentro: la Suite Instrumental "Portrait of Ella F" (con narración del propio Ellington) y "The E and D Blues" con otra muestra antológica del scat de Ella. Norman Granz, uno de los grandes manejadores de la historia del jazz, fue el que mejor trató a Ella y el que más éxitos le proporcionó a través de toda su carrera.

Estas legendarias grabaciones son el fiel retrato de la profunda conexión que se generó a partir de esos creativos encuentros; creando a través de la música un vínculo indisoluble que perduró a través del tiempo, dejando un extraordinario legado de belleza para la historia del jazz y del canto popular.

Ilustración 14. Ella Fitzgerald y Duke Ellington



Fuente: jazziz,2017.

Ilustración 15. Billie Holiday y Lester Young



Fuente: Ellington Jazz Club, 2015.

ACÁPITE VIII

ACEs de Eleonora y Ella Jane: ¿azar o destino?

Acápite VIII. ACEs de Eleonora y Ella Jane: ¿azar o destino?

Billie Holiday y Ella Fitzgerald, frecuentemente consideradas los lados de una misma moneda, tenían mucho en común:

Ambas nacieron en abril.

Sus nombres reales comienzan con la misma letra “E”.

Tenían prácticamente la misma edad.

Sus padres se separaron estando muy pequeñas.

Padres ausentes y madres disfuncionales.

Abusadas sexualmente por familiares y cercanos.

Enviadas a reformatorios y separadas de sus mentores.

Se escaparon de las escuelas.

Vivieron en las calles en extrema pobreza.

Tuvieron varios matrimonios con relaciones tóxicas de pareja.

No tuvieron hijos biológicos.

Quisieron ser bailarinas y comenzaron como tales.

Fueron descubiertas como cantantes cuando cumplieron sus 18 años.

Debutaron en el Apollo Theater ganando el primer lugar.

Sufrieron intimidación y acoso al inicio de sus carreras.

Fueron influenciadas e inspiradas por Louis Armstrong.

Cantaron y descollaron con los mismos músicos.

Se iniciaron profesionalmente en la Era del Swing y fueron sus máximas representantes.

Desde su nacimiento, ambas estuvieron sometidas bajo un constante estrés; pero la proyección de enfermedad por ACE de Billie Holiday es penosamente más grave que la de Ella Fitzgerald, debido al conjunto de experiencias adversas que sufrió desde su nacimiento hasta la adultez. Una puntuación alta en ACE también muestra un lapso de vida muy corto de a lo sumo veinte años. Otra característica es el absentismo

e irresponsabilidad en el trabajo y el aislamiento, lo cual le restó muchas presentaciones. Su adicción la convirtió en una persona muy solitaria. Su puntuación final de ACE es de 8 o más.

Al igual que Billie Holiday, a Ella Fitzgerald le encantaba actuar. Adoraba a su público y mostraba una alegría infantil a pesar de haber tenido una niñez tan dura. Sin embargo, no le gustaba hablar sobre su infancia y era bien conocida por ser muy privada y reservada de su vida pasada, la cual cuidaba con mucho recelo. Por ésta razón, a diferencia de Billie, Ella no cantaba lo que le sucedía sino lo que le gustaba.

Tal como lo expresó John McDonough en la revista Down Beat:

“la vida privada de Billie fué un libro abierto y la de Ella un libro cerrado. Y todo esfuerzo de interpretación psicológica en esa dirección seguramente conduzca a la frustración. Mientras otros artistas luchaban contra las drogas y el alcoholismo, Ella luchaba contra su sobrepeso. Desde luego, al igual que Billie, pasó horas muy difíciles a la edad en que la vida juega a los dados. Pero el brillo de su canto tapó pudorosamente cualquier alusión a conflictos privados.” (Pujol, S. 2017).

Los científicos aseveran que ACE causa estrés tóxico por las extremas cantidades de cortisol y adrenalina que éste genera en el organismo. En ese sentido, el estrés que le provocaban las constantes actuaciones, sumados al de su traumática niñez, la llevaron a desarrollar serias enfermedades que fueron deteriorando su salud. Su puntuación final de ACE es de 5 o más.

Billie Holiday y Ella Fitzgerald nos cuentan a través de sus voces una historia de lucha y fuerza que contribuyó a que la música rompiera con múltiples barreras de desigualdad, segregación, racismo y sexismo que dominaban su entorno y las llevaron a ser reconocidas y recordadas hasta nuestros días como modelos a seguir para todas las mujeres dedicadas a la industria musical.

Cuando se piensa en el jazz vocal, la historia siempre nos conducirá a esta dos leyendas. Estas extraordinarias artistas fueron las mujeres más fértiles en su área, y el fruto de sus genios creativos estableció un estándar tan alto que no ha existido ninguna otra cantante que haya podido destronar la memoria y el legado artístico de estas emblemáticas cantantes.

Pero la gran importancia de Billie Holiday y Ella Fitzgerald reside en las conexiones que realizaron, construyendo un puente entre géneros, razas, eras, continentes, y también entre ellas mismas. Como los extremos de un mismo lazo, quedan unidas históricamente para contarnos cómo la adversidad puede ser transformada en arte.

Ilustración 16. Billie Holiday



Fuente: Getty Images.ND

Ilustración 17. Ella Fitzgerald



Fuente: Getty Images.ND

Ilustración 18. Billie & Ella en el Bop City Night Club, New York. 1947



Fuente: Getty Images.ND.

PROYECTO RECITAL DE GRADO
Performance

Performance Maridalia Hernández



Proyecto de grado Maridalia Hernández

Introducción

El Recital, que también puede emplearse como sinónimo de concierto, es el nombre que recibe la ejecución de diferentes obras musicales por parte de un mismo artista, conformando un único espectáculo.

Como intérprete vocal contemporánea, **Maridalia Hernández**, debe mostrar habilidad en el manejo de todos los recursos interpretativos anteriormente descritos.

El repertorio seleccionado se fundamenta en los principales estilos vocales del siglo XX; destacando el Blues, el Swing y el Scat, como los estilos más representativos de las dos principales divas del jazz estudiadas en el trabajo titulado *"Billie y Ella: contraste de estilos bajo la misma opresión social"*.

La carrera de un buen intérprete vocal contemporáneo exige habilidad y manejo de todos los recursos interpretativos convencionales y el conocimiento de los diferentes estilos y géneros; pero además, demanda investigación y aprendizaje de nuevas técnicas vocales, técnicas de interpretación, de improvisación, conocimientos melódicos, rítmicos, armónicos y exploración tímbrica en relación a los estilos, necesarias para abordar cualquier contexto musical popular y ampliar el discurso vocal interpretativo.

El Recital de Grado se establece como el medio idóneo para la consolidación de los objetivos anteriormente expuestos. Este comprenderá un repertorio de 8 temas no sólo caracterizados por la diversidad estilística sino por el alto nivel de exigencia vocal técnico e interpretativo. Por eso, se busca unificar el repertorio de todo el recital en base al eje temático de los principales estilos vocales del siglo XX; haciendo énfasis en los estilos jazzísticos del Swing, el Blues y el Scat, que constituyen los principales estilos musicales interpretados por nuestras dos protagonistas: Billie Holiday y Ella Fitzgerald.



Repertorio recital de grado

- 1) **The Cage**
- 2) **Putting it together**
- 3) **Summertime**
- 4) **My Man**
- 5) **It don't mean a thing**
- 6) **Imagine/What a wonderful world**
- 7) **Yatra tá**
- 8) **Why Not**
- 9) **Amor de Conuco**

“The Cage” (Canción Clásica Contemporánea para piano y voz)

Charles Ives

Charles Ives, nació en Danbury, Estados Unidos, el 20 de octubre de 1874. Aunque su música fue ignorada casi durante toda su vida y permaneció sin tocarse durante mucho tiempo; con los años sería considerado como uno de los “American Originals” debido a sus aportes en la revalorización del folklore musical norteamericano. En 1922 publicó su famosa colección de canciones titulada “114 songs”, que reflejan la amplitud de toda su obra al recoger varios de los movimientos modernistas de la época como la bitonalidad y pantonalidad, entre otros.

“*The Cage*”, compuesta y escrita por Ives, es la canción no. 64 de esta colección. En esta corta pieza para piano y voz se evidencian las libertades creativas del compositor en relación al manejo de la armonía y la melodía. Es el ejemplo conciso de cómo las dos partes de una canción pueden estar totalmente desconectadas una de otra: la voz entona una melodía de prosa corta usando las escalas de tonos enteros; mientras que el piano, en una parte rítmicamente independiente, usa acordes basados en cuartas perfectas representando el inquieto paso del Leopardo dentro de una jaula. Paradójicamente, esta combinación crea una poderosa y coherente unidad sonora al servicio de las letras y su significado filosófico: el hecho de que

la melodía y la armonía estén tan disociadas, alude a nuestra propia disociación del mundo natural o de otros aspectos de nuestra naturaleza.

“Putting it together” (Teatro Musical)

Stephen Sondheim

Stephen Joshua Sondheim, nació en New York el 22 de marzo de 1930. Es un destacado compositor, pianista y letrista especializado en el género de Teatro Musical. En 1950 se graduó Magna Cum Laude en la universidad Williams de Williamstown, Massachusetts, y luego continuó sus estudios de composición con el músico Milton Babbitt. En 1984 estrenó el musical “Sunday in the Park with George”, nacido en colaboración con el vanguardista autor y director James Lapine. Fue un musical Off-Broadway sobre la vida del pintor puntillista francés George Seurat, pintando su famoso cuadro “A Sunday afternoon on the island of La Grande Jatte”, que los llevó a ganar el premio “Pulitzer” de drama.

El tema “*Putting it together*” pertenece al 2do acto de este musical, donde se escenifica a Seurat en una recepción, escuchando felicitaciones por su trabajo de parte de curadores y patrocinadores, y comentando las dificultades por las que atraviesa la producción de arte moderno. En medio de todas las voces de los invitados, la única que no puede ignorar es la de un crítico de arte que le advierte de estar desperdiciando sus dones.

“Summertime” (Opera)

George Gershwin - Dubose & Dorothy Hayward - Ira Gershwin

De nombre original Jacob Gershovitz, George Gershwin nació en Brooklyn el 26 de Septiembre de 1898. Popular pianista y compositor estadounidense, fue reconocido por haber logrado una simbiosis perfecta entre la música clásica y el jazz, lo cual se evidencia en sus hermosas obras, especialmente en su famosa Rhapsody in Blue. La culminación de su carrera llegó en el 1935 con la composición de su ópera “Porgy and Bess”, un retrato realista de la comunidad negra en el sur de los Estados Unidos, en la que el autor, fiel a su estilo, sintetizó las dos escuelas musicales que conocía: la norteamericana, representada por el jazz y los

espirituales; y la europea, con su lenguaje sinfónico. Después de superadas las dificultades iniciales, Porgy and Bess se fue imponiendo en el mundo y se consolidó como la ópera representativa de la cultura norteamericana.

“*Summertime*” fue estrenada el 19 de Julio de 1935, con Gershwin en el piano y dirigiendo la orquesta, y con Abbie Mitchell cantando el papel de Clara, siendo la primera artista en grabar Summertime. Con libreto de Dubose y Dorothy Heyward e Ira Gershwin, fue concebida como un Aria para la ópera. Pertenece al primer acto donde el personaje de Clara le canta a su bebé en brazos.

“My Man” (balada-blues)

Maurice Yvain - Albert Willemetz

Compuesta originalmente en francés (Mon Homme) en el 1920 por Maurice Yvain y las letras de Albert Willemetz, fue introducida al público parisino por las estrellas Mistinguett y Harry Pilcer en el Casino de París, y luego traducida al inglés por Channing Pollock.

“*My Man*” fue popularizada en el idioma inglés por la cantante Fanny Brice convirtiéndola en un hit por el cual obtuvo el reconocimiento del “Grammy Hall of Fame Award” en el 1999. La versión balada de Brice fue modificada por la cantante Billie Holiday, quien introdujo una versión de jazz/blues de la misma. La versión de la Holiday también tuvo mucho éxito; y aunque la canción continuaba asociada a Fanny Brice, la de Billie se convirtió en una de sus más famosas interpretaciones.

“It don’t mean a thing, if it ain’t got that swing” (Swing)

Duke Ellington - Irving Mills

Edward Kennedy Ellington, nació en Washington D.C. el 29 de abril de 1899.

Compositor, arreglista, pianista y director de la banda en el famoso centro de baile “Cotton Club” de Harlem, durante la grandiosa Era el Swing. Escribió más de mil composiciones dejando un extenso y destacado legado musical. Aunque es considerado un músico de jazz, su legado sobrepasa esta categoría para formar parte de la Música Norteamericana.

El tema “*It don’t mean a thing*”, fue compuesto y arreglado en 1931 por Duke Ellington durante un intermedio en el “Chicago’s Lincoln Tavern”, y grabado por primera vez por la orquesta de Ellington para el sello discográfico “Brunswick Records” el 2 de febrero del 1931. El cantante Ivie Anderson fue el primero en interpretarla, pero fue Ella Fitzgerald quien terminó de popularizarla. La canción se volvió famosa -dice Ellington- “*como una expresión del sentimiento que prevalecía alrededor de los músicos de jazz de esa época.*” Esta canción forma parte de los famosos “Jazz Standards”.

“Imagine/What a Wonderful World” (balada soft-rock/balada-jazz)

John Lennon-Yoko Ono

Bob Thiele-George David Weiss

John Winston Ono Lennon, nació en Liverpool el 9 de octubre de 1940. Músico, compositor, poeta, cantautor y activista reconocido principalmente por haber sido miembro fundador de la famosa agrupación de rock The Beatles. “*Imagine*” fue escrita por John Lennon y Yoko Ono en 1971. Es una balada a piano del género soft-rock cuya letra hace alusión a un mundo utópico donde existe la paz e igualdad entre todos los seres humanos. Imagine fue reconocida por el “Grammy Hall of Fame Award” en 1999.

Bob Thiele nació el 17 de Julio de 1922.

Fue clarinetista y productor discográfico norteamericano que promovió a grandes artistas del jazz. El principal éxito editado por Thiele fue “*What a wonderful world*” escrito junto a George David Weiss e interpretado por Louis Armstrong. Fue estrenada por Armstrong en 1967. La canción no fue inicialmente un éxito en Estados Unidos sino hasta llegar al Reino Unido donde alcanzó el primer puesto en ventas en 1968. Fue reconocida por el “Grammy Hall of Fame Award” en el 1999.

“Yatra ta” (Jazz Latino)

Tania Maria

Tania Maria, nació en San Luis, Brasil, el 5 de septiembre de 1948. Cantante, pianista y compositora de jazz. Su estilo se destaca por la fusión de música y ritmos brasileños con las armonías jazzísticas. Su piano tiene

un carácter percusivo el cual combina con su voz en complicadas improvisaciones de scat, técnica vocal de la que es una de las principales exponentes.

En su famoso tema *“Yatra ta”*, editado en el 1980 bajo el sello Concord en el álbum titulado *“Picante”*, Tania Maria refleja su sello distintivo al utilizar su voz como una extensión y complemento de su piano. El éxito extraordinario de esta famosa producción la hizo merecedora del *“Golden Leonard Feather Award”*, un premio concedido personalmente por el famoso crítico.

“Why Not” (Jazz Fusion)

Michael Camilo

Michael Camilo, nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 4 de Abril de 1954.

Pianista, arreglista y compositor, estudió en las prestigiosas Mannes y Julliard School of Music. Debutó con su trio en el Carnegie Hall en el 1985.

Sus extraordinarias dotes pianísticas le han permitido desarrollar una laureada carrera tanto dentro del género jazzístico como en el clásico, simultáneamente. En sus composiciones se conjugan con gran versatilidad los ritmos caribeños con las armonías del jazz. Su primer álbum titulado *“Why Not”*, es el nombre del tema que se convirtió en uno de sus grandes éxitos. Grabado inicialmente por el saxofonista cubano Paquito De Rivera, recibiría luego el Grammy 1993 a la versión realzada por el cuarteto vocal *“Manhattan Transfer”*.

“Amor de Conuco” (Merengue)

Juan Luis Guerra

Juan Luis Guerra, nació en Santo Domingo, República Dominicana, el 7 de Junio de 1957.

Cantante, compositor, guitarrista, arreglista y productor surgido en la década de los 80s; estudió en el Berklee College of Music, donde despertaría su pasión por el jazz, motivándolo a realizar las fusiones más innovadoras en la música dominicana, especialmente con el merengue y la bachata.

Vendedor de más de 70 millones de discos; Juan Luis Guerra es uno de los artistas latinoamericanos más reconocidos internacionalmente en las últimas décadas. Entre sus numerosos reconocimientos se destacan 24 Grammys latinos, dos Grammys estadounidenses y tres premios Latin Billboard, convirtiéndolo en el artista más relevante de la República Dominicana.

“Amor de Conuco” es un hermoso merengue romántico que cuenta la historia de amor entre una pareja de campesinos. Grabado originalmente en 1986, luego fue versionado por diversos artistas internacionales.

ORDEN DE CANCIONES
Recital

Orden de canciones /recital

MARIDALIA HERNANDEZ

1.THE CAGE

(CANCION CLASICA CONTEMPORANEA)

Charles Ives

Piano y voz

2. PUTTING IT TOGETHER

(TEATRO MUSICAL)

Stephen Sondheim

Adaptación al español: Maridalia Hernández

Arreglo: Peter Matz/ Transcripción: Juan Luis Guerra

Dirección Musical: Amaury Sánchez

3.SUMMERTIME

(OPERA)

George Gershwin/ Dubose & Dorothy Hayward/ Ira Gershwin

Arreglo: Score original de Gershwin

Dirección Musical: Amaury Sánchez

4. MY MAN

(BALADA-JAZZ)

Maurice Yvain & Albert Willemetz

Arreglo: Gustavo Rodríguez

5.IT DON'T MEAN A THING

(SWING) **(Jazz Standard: requerimiento académico)**

Duke Ellington & Irving Mills

Arreglo: Leo Pimentel

Dirección Musical: Amaury Sánchez

6.IMAGINE / WHAT A WONDERFUL WORLD

(BALADA SOFT ROCK) **(Dúo: requerimiento académico)**

John Lennon & Yoko Ono

Bob Thiele & George David Weiss

Arreglo: Leo Pimentel

Dueto Janina Rosado

7.YATRA TA

(JAZZ LATINO) **(Jazz latino: requerimiento académico)**

Tania María

Arreglo: Jorge Taveras

8.WHY NOT

(LATIN FUSION) **(Latin Fusion: requerimiento académico)**

Michael Camilo

Arreglo: Juan Luis Guerra

Dirección Musical: Amaury Sánchez

9.AMOR DE CONUCO

(MERENGUE) **(Trio: requerimiento académico)**

Juan Luis Guerra

Intérpretes: Maridalia Hernández, Janina Rosado y Amaury Sánchez

INFORMACIÓN TÉCNICA Y PRESUPUESTOS

Información técnica y presupuestos

Ilustración 19. Rider técnico / Sonido

PROYECTO MARIDALIA HERNANDEZ

Rider técnico 2020.

Sonido:

La amplificación debe cubrir de manera homogénea y con una buena respuesta de frecuencias, toda las áreas de público.

De ser necesario, proveer de amplificación adicional en areas del fondo, laterales y balcones, según las necesidades del local.

Marcas preferidas: Meyer Sound, D&B, L Acoustics, Martin.

Consolas:

2 X Yamaha CL5 con dos Rio3224, cada una.

Medusa analoga split de 48 canales.

Monitores:

8 monitores de piso con componente de 12".

2 IEM Inalámbricos, Sennheiser serie 2000 o shure PSM1000.

10 sistemas de IEM de cable. Opción preferida: shure PSM600.

Side fill stereo, con subs, de ser posible volado.

Marcas preferidas: Meyer Sound, D&B, L Acoustics.

Microfonía:

4 sistemas de micrófonos inalámbricos de mano.

Marcas preferidas: Shure UR o superior con cápsula SM58 o Sennheiser series 500 o 2000 con cápsula 835 o 935.

Resto de la microfonía, favor mirar el imput list.

Ilustración 20.Input List

JMA INPUT LIST

CH	INSTRUMENTO	MIC	STAND
1	KICK	e602	mini boom
2	SNARE	Sm57/E 604	short boom
3	HAT	ksm137	straight
4	TOM 1	E 604	clip
5	TOM 2	E 604	clip
6	FL TOM	E 604	clip
7	OH L	ksm137	boom
8	OH R	ksm137	boom
9	DUO	E 604	short boom
10	5TO	E 604	short boom
11	PALO	MD421	short boom
12	MANO	MD421	boom
13	TOYS	ksm137	boom
14	BAJO	DI	
15	PIANO L	DI	
16	PIANO R	DI	
17	GTR	e906	short boom
18	ACC	DI	
19	SEQ1	DI	
20	SEQ2	DI	
21	SEQ3	DI	
22	SEQ4	DI	
23	SEQ5	DI	
24	CLICK	DI	
25	VOZ 1	sm58	boom
26	VOZ 2	sm58	boom
27	VOZ 3	sm58	boom
28	VOZ 4	Wrl 58/835	boom
29	SPR	Wrl 58/835	
30	CUE		58 boom
31	SAX 1	sm58	boom
32	SAX 2	sm58	boom
33	TPT 1	SM 57	boom
34	TPT 2	SM 57	boom
35	TBN	SM 57	boom
36	VIOLINES 1	ksm137	boom
37	VIOLINES 2	ksm137	boom
38	VIOLAS	ksm137	boom
39	CHELOS	ksm137	boom
40			

MONS MIX

1	BAT	PSM-600
2	BAJO	PSM-600
3	PIANO	PSM-600
4	PERC	2 UM
5	GTR	PSM-600
6	MET	2 UM
7	FRONT	2 UM
9	VOX 1	wrl IEM
10	VOX 2	wrl IEM
11	VOX 3	wrl IEM
12	VOX 4	wrl IEM
L	S. FILL L	
R	S. FILL R	

Fuente: Manuel Sorribas

Fuente: Manuel Sorribas

Ilustración 21. Equipo de sonido

Srs. Janina Rosado, Maridalia Hernández y Amaury Sánchez.

Abril 16, 2020.

COTIZACION

Servicio de amplificación para evento: Graduación.
 Locación: Auditorio Unphu.
 Fecha: Por confirmar.

Equipos sonido:

Consola digital Yamaha PM5D.
 Consola digital x32
 Amplificación Meyer tipo line array, colgada.
 4 sub bajos Meyer.
 Monitores y microfonía para orquesta.
 2 In ears inalámbricos y 6 de cable.
 2 micrófonos inalámbricos de mano.
 Toda la cabling eléctrica y de audio necesarias.

Ave. Italia # 24, Honduras
 Santo Domingo, R.D.
 (809) 533-7222, (809) 535-3599 fax

Ilustración 22. Equipo luces y video.**Equipos Luces:**

Consola de iluminación.
 32 Luminarias LED.
 8 luces móviles.
 6 Fresnels.
 4 truss.
 1 hazer.

Equipos grabación video:

1 cámara fija en trípode.
 1 cámara de mano.
 Control switch.
 Monitores de video.

Servicio:

Transporte e instalación de los sistemas.
 Montaje y ensayo el día anterior.
 Operadores de consolas.
 Operadores de cámaras.
 Técnicos de escenario y RF.
 Personal técnico de apoyo para monte y desmonte.

Ave. Italia # 24, Honduras
 Santo Domingo, R.D.
 (809) 533-7222, (809) 535-3599 fax

Fuente:Manuel Sorribas

Fuente:Manuel Sorribas

Ilustración 23. Estimado de costos

Costos:

Sonido:.....RD\$115,000.00
 Luces:.....RD\$125,000.00
 Grabación video:.....RD\$40,000.00
 Total general:.....RD\$280,000.00

Notas: Estos precios no incluyen ITBIS.

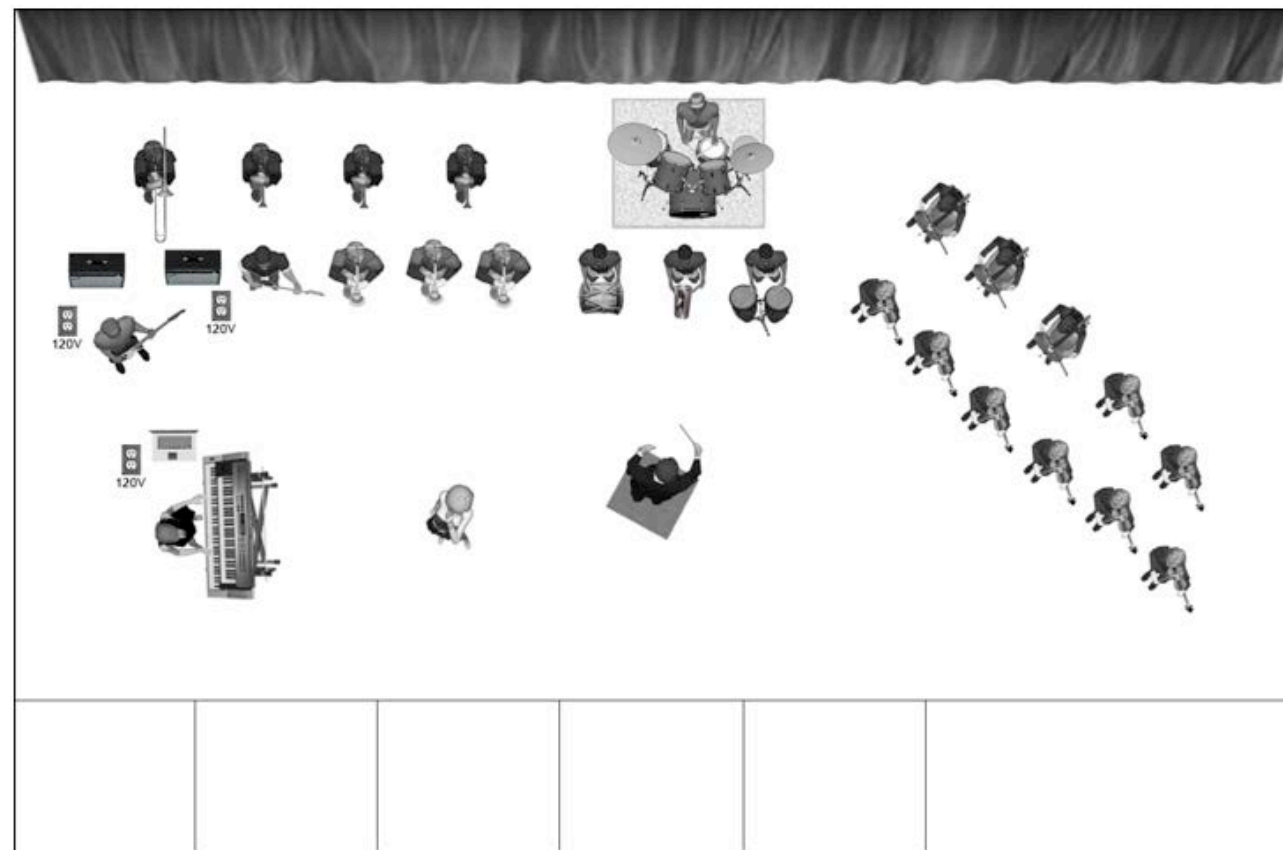
Agradeciendo nos escojan como opción para sus eventos, se despide.

Manuel Sorribas
 Audiosoluciones, s.r.l.
 (809)533-7222 OF
 (809)481-2828 CL

Ave. Italia # 24, Honduras
 Santo Domingo, R.D.
 (809) 533-7222, (809) 535-3599 fax

Fuente: Manuel Sorribas

Ilustración 24. Stage Plot Oquesta



Fuente: propia autoría

CONCLUSIÓN

Conclusión

La coincidencia temporal de Billie Holiday y Ella Fitzgerald, así como las similitudes y diferencias entre ellas, revelan una sincronía singular. Estas aparentes coincidencias pueden ser interpretadas como una mera expresión del azar, o también como la revelación de un destino no solamente condicionado por el contexto social y las normas raciales, sino por elementos de un significado más allá de lo evidente.

La trascendencia de estas mujeres se manifiesta en todas las dimensiones del ser, y las convierte en depositarias de un legado más grande que ellas mismas: un encargo dotado de un sentido de misión aún más significativo que sus extraordinarios aportes musicales al jazz vocal.

Sus gargantas, como recintos sagrados, se convirtieron en el vehículo para conservar, transmitir y amplificar una fuerza creadora ancestral, y constituyeron el instrumento perfecto a través de los cuales se expresaba la conciencia colectiva no sólo de un pueblo, sino de toda una raza. Ellas no tenían la explicación del convulso y caótico mundo en el que les tocó nacer. Les fue concedido el don del canto, y con este regalo divino el mayor reto espiritual: como diosas creadoras, convertir ese canto en verbo, para dar forma de la nada y ordenar el caos ya existente; dando cuerpo, voz y nombre a todo su entorno artístico. E incluso, callando el horror de lo indecible, para poder trascenderlo.

¿Por qué coinciden las dos en el mismo momento histórico? Más que casualidad, esta correspondencia en el tiempo es producto de la causalidad: un encuentro destinado a alterar, provocar, moldear y redirigir el curso de los hechos. Con una cantante, es más fácil entender el jazz. Pero con dos, es más fácil entender la vida y sus contrastes, manifestados en dos naturalezas opuestas pero complementarias.

Llegaron como elementos unificadores para exorcizar tanta tragedia. Para conciliar los opuestos que juntas encarnaban como expresión de la dicotomía humana: inocencia y experiencia, fragilidad y fortaleza, humildad y orgullo, dulzura y acidez, dolor y alegría, luz y sombra, languidez y vitalidad, rebeldía y obediencia, silencio y música, opresión y libertad. Como el yin y el yang, este dúo inmortal representa la

dualidad de la vida; las fuerzas opuestas de la condición humana que conviven en eterno equilibrio y conforman un "Todo" inseparable e indivisible.

La responsabilidad de llevar a cabo un propósito superior, constituye muchas veces un permanente desafío emocional, intelectual y físico de proporciones épicas. Sobretudo, si este no es entendido ni valorado de manera integral. Es probable que el destino repartiera entre estas dos vidas paralelas, esta monumental responsabilidad creadora. Pero con una condición: dejar un mundo mejor del que ellas conocieron.

Conscientes o no de este trascendente llamado, Billie y Ella cantaron hasta el final de sus vidas contra todas las vicisitudes, dejando una obra única cargada de un extraordinario valor artístico, social y humano.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Atzmon, G.. (2004). *Salvemos el Jazz!* Noviembre 2, 2019, de Rebelión Sitio web: <https://www.rebellion.org>

Clouzet, J. & Kopelowicz, G.. (1965). *Una tarde incómoda. Entrevista a Charles Mingus*. Octubre 10, 2019, de Tomajazz Sitio web: <https://www.tomajazz.com>

Colón, C.. (2016). *Ella Fitzgerald 20 años después*. Junio 17, 2016, de Diario de Sevilla Sitio web: <http://diariodesevilla.es>

Cano, J.. (2017). *Ella Fitzgerald: el centenario de la voz cristalina, milagrosa*. Abril 25, 2017, de Arístegui Noticias Sitio web: <http://aristeguinoticias.com>

Davis, A. (1999). *Blues legacies and black feminism*. New York (NY): Vintage Books.

Elias, C.. (2019). *Todas las razones y azares para que el jazz hiciera un peregrinaje de júbilo*. Enero 2, 2020, de Hoy Digital Sitio web: <http://www.hoydigital.com>

Griffin, F. (2002). *In search of Billie Holiday. If you can't be free, be a mystery*. New York: The Ballantine Books

Gioia, T. (2015). *Historia del jazz*. Madrid: Turner publicaciones.

Gardner, H. (1998). *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós

Grout, D., Burkholder J. & Palisca, C. (2015). *Historia del música universal*. Madrid: Alianza Editorial

Gámez, C.. (2016). *Veinte años de la muerte de Ella Fitzgerald*. Octubre 5, 2019, de Periódico El País Sitio web: <http://www.elpais.com>

Holiday, B. & Dufty, W. (1991). *Lady sings the blues*. Barcelona: Tusquets

Hobsbawm, E. (1999). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Barcelona: Crítica

López, G.. (2016). *Creatividad, locura y Jazz*. Octubre 20, 2016, de Scribd Sitio web: <http://es.scribd.com>

Morgenstern, D. (2004). *Living with jazz*. New York: Pantheon Books.

Mcdonough, J.. (2015). *A Singer beyond our understanding*. Enero 2, 2020, de Jazz night in america Sitio web: <http://www.jazznightinamerica.com>

Mazzotti, P.. (1999). *Las drogas: sus implicaciones culturales, políticas y económicas*. Repositorio Institucional Universitat Jaume I, Jornadas de fomento para la investigación, p.6. 2019, Octubre 5, de <http://www.repositori.uji.es>

Nathanson, D. L. (1992). *Shame and Pride: affect, sex and the birth of self*. United States: Norton and Company.

Nalley, K.. (2015). *Rethinking Billie Holiday on her centennial*. Talks at Google.

Pearson, D.. (2016). *Exploding the myth of scientific vs artistic mind*. Octubre 5, 2019, de The Conversation Sitio web: <http://www.theconversation.com>

Pujol, S.. (2017). *Más alta que la luna*. Noviembre 2, 2019, de Revista Clube de Jazz Sitio web: [clubedejazz.com https://www.clubedejazz.com](https://www.clubedejazz.com)

Pica, Y.. (2017). *Billie Holiday: consecuencias del abuso sexual*. Octubre 10, 2019, de Periódico político y literario La Razón Sitio web: <http://www.razon.com.mx>

Rodrigo, G.. (2019). *Ella la reina del jazz*. Octubre 5, 2019, de Periódico Opinión Sitio web: <https://www.analisisafondo.com>

Santana, F.. (2004). *Ella Fitzgerald, la voz del canto prodigioso*. Julio 26, 2004, de Revista El Universo Sitio web: <http://eluniverso.com>

Soler, M.. (2005). *Pobre, mujer y negra*. Enero 2, 2020, de Cultura Andalucía Sitio web: <http://www.culturandalucia.com>

Sandblom, P. (1995). *Enfermedad y Creación: cómo influye la enfermedad en la literatura, la pintura y la música*. México: Fondo de la Cultura Económica.

Seig, M.. (2009). *Lady Day: The many faces of Billie Holiday*. Septiembre 5, 2019, de Masters of American Music Sitio web: <http://www.mastersofamericanmusic.com>

Torgoff, M. (2016). *Bop Apocalypse: jazz, race, the beats & drugs*. Boston: Da Capo

Thompson, P. & Jaque, S. (2019). *Creativity, Trauma and Resilience*. Lanham: Lexington Books

Thompson, P. & Jaque, S.. (2018). *Childhood adversity and the creative experience in adult professionals performing artists*. Octubre 5, 2019, de Frontiers in Psychology Sitio web: <http://www.frontiersin.org>

Ward, G. & Burns, K. (2000). *Jazz: a history of America's music*. New York: Alfred. A Knopf

