

LIBROS

■ A LOVE SUPREME Y JOHN COLTRANE

La historia de un álbum emblemático

■ Por Ashley Kahn

Charles Stewart



*A Love Supreme*  
y  
**John Coltrane**



# Un viaje en la luz

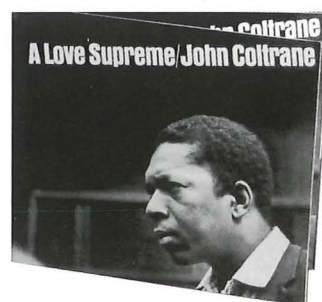
COMO SI DE REPENTE, TRAS AÑOS DE MIRAR SIN VER, HUBIERA VISTO Y NO PARECIERA ENTENDER LO QUE OCURRE FRENTE A ÉL, ANTE SUS OJOS. O BIEN, COMO SI YA HUBIERA VISTO Y RECONCENTRARA SU MIRAR HACIA EL INFINITO QUE APENAS EMPEZABA A INTUIR. ES MÁS, CASI COMO SI FUÉRAMOS NOSOTROS EL OBJETO DE ESA MIRADA MIENTRAS PENSAMOS QUE SON NUESTROS OJOS LOS QUE ACECHAN AL PERSONAJE. EL PERSONAJE NO ES OTRO QUE JOHN WILLIAM COLTRANE (1926-1967). LA FOTOGRAFÍA EN LA QUE LOS OJOS ACECHAN, ESCRUTAN Y ENCUENTRAN, PASA POR SER LA FAVORITA DE COLTRANE, ROBADA AL TIEMPO POR BOB THIELE, A LA SAZÓN PRODUCTOR DE

IMPULSE! Y EL DISCO DONDE TODO ESO Y MÁS SE VISLUMBRA, *A LOVE SUPREME* (1964), LA OBRA CULMINANTE DEL SAXOFONISTA DE HAMLET (NC). COLTRANE HABLABA POR ENTONCES DE SU MÚSICA COMO UN INSTRUMENTO CAPAZ DE INICIAR PATRONES DE MEDITACIÓN CON LOS QUE CAMBIAR EL PENSAMIENTO DE LA GENTE, PERO LO CONSEGUIDO FUE QUE CAMBIÓ ADEMÁS LA NATURALEZA DE LA MÚSICA. EN *A LOVE SUPREME* SE ACRISOLÓ UNA NUEVA FORMA DE ENFRENTARSE AL MUNDO Y FUE COLTRANE QUIEN DISEÑÓ LA ESTRATEGIA, A PARTIR DE UNA MÚSICA QUE, POR VEZ PRIMERA, LE FUE OFRECIDA EN SU TOTALIDAD POR ESA CONCIENCIA SUPERIOR QUE UNOS LLAMAN DIOS Y OTROS IMPERATIVO CATEGÓRICO.



LA HISTORIA Y ALCANCE DE ESTE ENCUENTRO DIVINO QUE PRODUJO

MÚSICA IGUALMENTE DIVINA ES EL OBJETO DEL NUEVO TRABAJO DE ASHLEY KAHN, TRAS EL QUE YA OFRECERA A PROPÓSITO DE MILES DAVIS Y *KIND OF BLUE*. LA CREACIÓN DE UNA OBRA MAESTRA (ALBA EDITORIAL, 2002). SU TÍTULO, *A LOVE SUPREME Y JOHN COLTRANE. LA HISTORIA DE UN ÁLBUM EMBLEMÁTICO* (ALBA EDITORIAL, 2004) NO DEJA LUGAR A DUDAS ANTE LO QUE SE NOS PROPONE: UN DOCUMENTADÍSIMO PASEO POR LA GESTACIÓN DE LA SUITE QUE PRONTO PASÓ A SER UNO DE LOS MÁS INFLUYENTES TRABAJOS DE JAZZ DE TODOS LOS TIEMPOS. UN VIAJE AL CORAZÓN MISMO DE LA LUZ, CON ESA OTRA LUZ QUE KAHN-ENVUELTO EN LA VOZ DEL TRADUCTOR MARC ROSICH Y EN LAS PALABRAS PRELIMINARES DE ELVIN JONES- ARROJA PARA QUE TODO EL CONJUNTO DEJE FOSFENOS DE POR VIDA EN NUESTRAS RETINAS. EL FRAGMENTO SELECCIONADO CORRESPONDE A LA RECONSTRUCCIÓN DEL PRIMER MOVIMIENTO DE LA SUITE, CONOCIDO COMO *ACKNOWLEDGEMENT*. LO QUE HUBO ANTES (EL CAMINO JUNTO A MILES DAVIS, EL DESPEGUE EN SOLITARIO DE COLTRANE, LA GESTACIÓN DEL CUARTETO CLÁSICO DEL SAXOFONISTA) Y LO QUE VENDRÍA MÁS TARDE (EL ARCO DE INFLUENCIA DE *A LOVE SUPREME*, EL TESTIMONIO VITAL DE UN MÚSICO ENTREGADO...) ES PARTE DE LA HISTORIA QUE ASHLEY KAHN HA ATINADO A CONTAR, Y ALBA A PUBLICAR, CON TANTO ESmero COMO LA OBRA Y SU CREADOR MERECIAN. AL IGUAL QUE AQUÉLLA, TAMBIÉN ESTE LIBRO ES UN REGALO DE LOS DIOSES.



ENRIQUE TURPIN



# Acknowledgement

Desde el primer sonido que se grabó, *A Love Supreme* suscitó expectativas.

Elvin Jones se inclina a la izquierda y, golpeando un gong chino, abre el disco con un toque etéreo y exótico. “Es la señal de que algo diferente va a ocurrir”, observa Ravi Coltrane. “No oyes ese instrumento en otra parte ni en ninguna otra grabación de John Coltrane. Nunca había utilizado uno antes en una actuación”. Con tan sólo un golpe, la característica vibración del metal al ser percutido borra del aire cualquier referencia a las prácticas habituales del jazz. “Tenían influencias de la música clásica, e incluían elementos que sonaban de esa forma imponente... instrumentos orquestales como el gong o los platillos”.

Cuando el sonido metálico del gong empieza a desvanecerse, Coltrane está preparado delante del micrófono que Van Gelder le ha colocado, con el saxofón tenor en los labios. Éste sería el único instrumento (aparte de su voz) que tocaría en toda la sesión -alejándose de su práctica habitual de incluir por lo menos un tema para soprano en cada álbum-. Dada su propensión a experimentar, ¿por qué tan sólo el tenor?

Jones responde con decisión, señalando que “nunca tocaba el saxo soprano porque sí, sino que lo tocaba cuando era lo apropiado”. La suite había estado indudablemente concebida con una unidad de tono y textura; para Coltrane, el sonido del saxo tenor, más cálido, más terrenal -además de su registro próximo al de la voz humana-, se convertía en el instrumento más apropiado para la ocasión. “No sé si es porque el tono del instrumento es muy parecido al de la voz humana; sus solos en *A Love Supreme* a mí me parecen pequeños sermones”, observó Tommy Flanagan. “Pero el tenor puede ser muy expresivo, tiene un registro amplio. Llega muy profundo”.

Coltrane entra con una breve fanfarria. Ya sea desde los minaretes o en las barracas militares, como una llamada a la oración o a las armas, las fanfarrias son un recurso sagrado y de una funcionalidad atemporal. Las fanfarrias son una llamada a la atención, subrayando la importancia del mensaje que las precede. En un tema de jazz clásico como *West End Blues*, de Louis Armstrong, de 1928, la frase musical que abre la grabación suena como un “buenos días” lleno de virtuosismo; en *Salt Peanuts*, de Dizzy Gillespie, era un golpe directo a las costillas.

En el contexto de *A Love Supreme*, la figura cálida con la que Coltrane abre el tema -en mi mayor, una tonalidad que, aunque aparece fugazmente, era poco habitual en Coltrane- actúa como una bendición, como una bienvenida espiritual. El motivo se vuelve a repetir pero cada vez más apagado, al mismo tiempo que Tyner, Garrison y Jones empiezan a tocar y se suman suavemente a la franqueza de tono del inicio. “Cuando se habla de *A Love Supreme*, eso es lo primero que escucho en mi cabeza, siempre es eso”, dice Alice Coltrane:

Es como un lugar precioso en el que no podemos entrar porque antes tenemos que pasar a través de sus puertas, el pasillo, y al final llegamos al vestíbulo. Cuando ataca ese acorde, ese mi mayor, las puertas empiezan a abrirse. Para mí eso es lo que es... la primerísima invitación a entrar en este lugar precioso que está aquí mismo, que está dentro de nuestro corazón y de nuestra alma.

La invocación no dura más de medio minuto, pero desprende una impresión levitante prolongada. Antes de que este

sentimiento de suspensión se disipe, Garrison entra, introduciendo *Acknowledgement* con un motivo de cuatro notas que reproduce literalmente la cadencia del título del álbum.

El famoso riff de *A Love Supreme* es una frase que es, en su esencia, uno de los componentes básicos del blues. No existe ningún otro elemento que sea más común del jazz -y del lenguaje afroamericano en general-. Este tipo de frases son parte esencial de la gramática musical, por lo que no es sorprendente encontrar al menos un antecedente del motivo de *A Love Supreme* en la historia del jazz.

*Mau Mau*, una grabación de 1953 del trompetista Art Farmer (coescrita con Quincy Jones) y que podría incluirse dentro de la categoría del jazz latino, presenta una sección con el mismo sello melódico y rítmico que *Acknowledgement*. Dada la distancia de once años que hay entre los dos discos, se puede decir sin ningún riesgo que Coltrane, Farmer y Jones simplemente extrajeron la inspiración del mismo pozo profundo del blues, del mismo que tantos otros artistas habían bebido antes que ellos. Branford Marsalis:

¿Conoces *Whole Lotta Love*, de Led Zeppelin? [La canta y le cambia el ritmo de manera que suena como el riff de *A Love Supreme*]. ¿O la canción *The Seventh Sun*, de Willie Dixon? [La canta y hace lo mismo]. Ésta es la línea del contrabajo de *A Love Supreme*... tan sólo es una típica frase del blues.

Ésa es la paradoja que residía en el corazón de la trayectoria de Coltrane a mediados de los sesenta: la aparente simplicidad que daba paso a lo profundo y a lo intemporal. “El blues es el común denominador del jazz, sean cuales sean los vestidos armónicos con que lo disfraces”, escribe Gary Giddins, al comparar la forma convencional del blues de doce compases con el *tour de force* improvisado de *Chasin' the Trane* en 1961. Pero tres años más tarde, la opinión de que “cuanto más se limita Coltrane, más está buscando” todavía es aplicable. “Se está conduciendo a sí mismo, y con él al blues, hasta el límite de lo posible, consiguiendo sacar luz de la oscuridad, placer del dolor, liberación de las limitaciones”.

Para Coltrane no era nada nuevo asignar al bajista la función de introducir la línea melódica y el pulso rítmico. En su tema *Olé* de 1961 era Art Davis quien se encargaba del inicio de la pieza en tonalidad menor. Dos años antes había estado presente cuando Paul Chambers interpretó la famosa introducción a *So what*, de Miles Davis. En la primera sesión de grabación de Coltrane como líder en 1957, Chambers había utilizado un motivo seductor similar para el principio de *While My Lady Sleeps*, que era repetido como un eco por la mano izquierda del pianista Mal Waldron.

Es mérito de Garrison y de su capacidad de control el hecho de que consiguiera tocar con el equilibrio perfecto de *tempo* y sentimiento en la primera toma. Por aquel entonces se le solía considerar como uno de los contrabajistas más fervientemente concisos de su generación. Los críticos elogiaban “el swing de Garrison en comparación con la ejecución a menudo violenta de [contrabajistas como Charlie] Haden y [Scott] LaFaro”, y lo alababan por “no cortarles la cola a los tiempos del compás”. Garrison era consciente de su reputación:



Hay músicos que se caracterizan por tener verdadero swing y hay otros a los que se considera más técnicos... No estoy diciendo que un músico con grandes conocimientos técnicos no pueda tener swing, pero se piensa en mí como un músico con swing y es de ahí de donde viene la marca emotiva.

Garrison sigue con la exposición del tema mientras Jones crea un nuevo estrato marcando los acentos con el borde de la caja y el charleston. Los dos permiten que el vaivén de la pieza encuentre su lugar. Tyner entra con una serie de acordes bruscos, a contratiempo, y hace avanzar el ritmo de la pieza. Entonces vuelve Coltrane, con fuerzas renovadas, soplando al mismo compás que la base rítmica que dibuja la línea del contrabajo de Garrison, pero introduciendo una nueva melodía de tres notas -ba-duuu-dah- que se impone como la línea principal del tema. El cuarteto "swinga" cabalgando sobre un mismo ritmo, descubriendo el final abierto de *Acknowledgement* con su repetitiva estructura de vamp.

Desde los momentos iniciales de su primer solo en *A Love Supreme*, Coltrane entra segándolo todo, como con un emotivo y amplio golpe de guadaña. Como cuando un orador se calienta antes de empezar su discurso, el saxofón empieza amablemente, crece con insistencia y, encaramándose a un riff sencillo y lírico, acaba llegando a altos niveles de júbilo y gracia, solemnidad y pena. Coltrane encuentra su aspereza habitual al añadir un tono de urgencia. Cuando levanta la "voz", a punto de llegar al fin del fragmento, también Jones y Tyner tocan con más intensidad, respondiendo al énfasis del saxofonista.

Garrison y Tyner -particularmente la mano izquierda de este último- parece que quieren sugerir insistentemente un ritmo de 4/4. Mientras tanto, Jones toca a doble *tempo*, e incluso interpreta motivos a triple *tempo* con los platillos; un relleno con el borde de la caja simultaneándose con los tom tom define una métrica de 6/8 con un ligero toque de ritmo latino. Años más tarde una audición atenta de *Acknowledgement* suscitaba en Jones unos cuantos comentarios acerca de sus influencias afrocaribeñas:

Solía escuchar mucho a la banda de Xavier Cugat, porque salía en la radio y en las películas. Y por supuesto, Cole Porter hizo muchas composiciones que escondían ritmos latinos. De manera que siempre me preguntaba cómo sería poder hacer eso yo mismo, como parte de lo que se suponía que debía hacer. Algunas formas de música latina son muy rígidas, de la misma manera que lo son algunos aspectos de los ritmos africanos. La flexibilidad viene del número de personas que están siguiendo el ritmo. No siempre es sincronizado, y eso le da un cierto movimiento que lo hace más fluido. Cuando yo lo apliqué, opté por la fluidez en lugar de escoger la parte más rígida de los ritmos.

Jones da una clave para conseguir descifrar la base de su enfoque:

Siempre intento mantener una cierta continuidad con el platillo. Allí es donde reside verdaderamente la consistencia, porque ya no se utiliza un fuerte compás 4/4 con el bombo, o ese rígido arriba y abajo, ese 2 y 4 del charleston. De manera que el énfasis reside en la consistencia del *tempo* y, por

supuesto, en la continuidad del platillo. Eso es lo que te puede dar la clave [la pulsación central] en una orquesta latina.

El resultado final fue una base rítmica muy libre en la que Coltrane encontró inspiración por su elasticidad. "Sobre todo me gusta su habilidad para mezclar ritmos y jugar con ellos", dijo sobre Jones, con quien compartía el mismo gusto por esa flexibilidad musical. "Creo que se podría decir que tiene el don de saber estar en tres sitios al mismo tiempo". *Acknowledgement* ofrece una buena muestra de la comunicación que había entre Coltrane y Jones, un aperitivo de la interacción dinámica entre ellos que se puede ver en lo que sigue de disco.

Cerca del final de su improvisación dentro de *Acknowledgement*, Coltrane lleva su intensidad a un punto muerto, al mismo tiempo que Tyner enmarca el momento con una rica paleta tonal. "Aquel momento es siempre mi parte favorita del solo, cuando toca estas notas en treceava natural [un intervalo de una sexta por encima de la tónica]", señala Ravi Coltrane, remarcando de qué manera su padre se reservaba la utilización de ciertos giros armónicos para realzar su valor. "Es la primera vez en el solo que realiza ese dibujo, y tiene una calidad de sonido genial... como si la música se abriera".

Entonces Coltrane reduce la marcha: unas pausas introspectivas se cuelan en su solo. Empieza a aferrarse a las frases, tocando notas largas, dirigiendo la música a un estado más meditativo. Se deja caer hasta ponerse a tocar en paralelo con Garrison, adoptando entonces la frase, casi un mantra, de "a love supreme".

A continuación, en otro de los momentos más celebrados -y más sorprendentes- del álbum, Coltrane toca el motivo de cuatro notas treinta y siete veces en una sucesión metódica. Con una precisión exhaustiva y una aleatoriedad aparente va transportando la frase de una tonalidad a otra. Lo que para Ravi era un efecto de "apertura" se lleva entonces al límite: suena como si estuviera desenmarañando la melodía, como si la reinventara a cada momento.

Son necesarias unas palabras sobre modulación o sobre el cambio de tonalidades. En el contexto de las canciones pop contemporáneas, la modulación es un recurso utilizado muy a menudo que empuja a la melodía con un golpe final, añadiendo un punto más de intensidad antes de que la canción acabe o haga fade out, tal como pasa en *Good Vibrations*, de los Beach Boys, e incluso en *My Heart Will Go On*, de Celine Dion. Pero la modulación -casi siempre consistente en un paso hacia arriba- no es lo mismo que saltar de una tonalidad a otra. Cambiar rápidamente la base armónica de una melodía, no tan sólo una vez sino repetidamente, provoca un efecto de inquietud, por no decir de confusión. Pero en el contexto de *A Love Supreme*, la constante trasposición del tema principal por parte de Coltrane cumple diversas funciones.

Para algunos, el ejercicio de salto de tonalidades de Coltrane es solamente una muestra más del interés académico que se había autoimpuesto. Para Lewis Porter, en cambio, tiene resonancias de un significado más profundo y espiritual: "Está diciendo que Dios está en todas partes... en cada registro, en cada tonalidad". Para el compositor minimalista Steve Reich, es un ejemplo extremo de la igualdad de oportunidades con que trataba la armonía:



En pocas palabras, lo que me deja alucinado de Coltrane es que es uno de los intérpretes más estáticos armónicamente y al mismo tiempo uno de los más arriesgados armónicamente. Escuché eso [canta el tema de *A Love Supreme* modulándolo] y entonces me pregunté: ¿Qué está haciendo?. De manera que me fui a escribirlo sobre papel, cada una de las quince diferentes veces que lo toca. No podía extraer de allí ningún patrón en particular. Pero lo que verdaderamente me sorprendió fue la tensión entre una base completamente anclada en lo tonal y el hecho de descubrir que esta base te da la posibilidad de ir literalmente donde quieras de las doce claves y después volver. Es una lección que vale la pena tener en cuenta.

Ravi está de acuerdo: “Es deliberadamente aleatorio. No seguía ningún patrón armónico determinado”. Para Dave Liebman, el fragmento en el que va saltando de una tonalidad a otra augura el final experimental de la carrera de Coltrane:

Verdaderamente anticipa el estadio al que está a punto de llegar, es decir, a un tipo de improvisación muy pero que muy libre y para nada basado en la tonalidad. La manera en que coge ese motivo de “a love supreme” y lo traspone a través de todas las tonalidades por encima del patrón en ostinato que toca Jimmy es una verdadera lección. Y McCoy parece que se quede a medio camino, persiguiendo a Coltrane pero permaneciendo en la misma tonalidad.

Coltrane sigue repitiendo el mantra, pero ahora en una sola tonalidad. Llega un momento estático: se quita el tenor de la boca y se inclina hacia el micrófono. Con mayor énfasis, Tyner toca un acorde largo, resonante, como si anticipara la llegada de

un nuevo acontecimiento musical. Aguzando el oído, se puede distinguir la voz de Coltrane que entra justamente después del golpe energético de Tyner con la palabra “supreme”. Se trata de un error casual que nunca ha sido corregido ni borrado. Coltrane había empezado su canto alejado del micrófono; las palabras “a love” se perdieron, pero “supreme” se conserva. Van Gelder ajustó rápidamente el nivel del micrófono de Coltrane para captar las siguientes palabras al completo:

## A Love Supreme...

Hay un aire de inevitabilidad en la verbalización del riff que Coltrane acaba de interpretar con el tenor, como si ésa fuera la única posibilidad. En opinión de Porter, el paso de Coltrane de la lengüeta del saxo a su lengua “provocaba de forma brillante un cambio completo en el desarrollo del tema”, haciendo que el oyente se sumergiera todavía más en el viaje musical que propone el álbum:

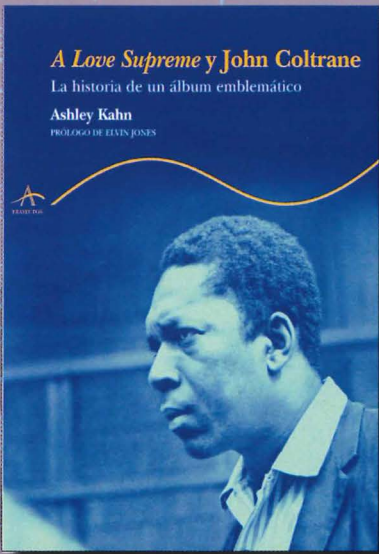
No puedes impactar a nadie si te pones a cantar desde el principio... el oyente tiene que experimentar el proceso... Entonces nos damos cuenta de que hay un método determinado detrás de la estructura y el sonido inusuales de la pieza... La música de Coltrane no es abstracta, sino que le ha sido dictada en parte por los mensajes que desea transmitir.

El conjuro de Coltrane no deja ninguna duda sobre el origen del motivo de cuatro notas, como si ante nosotros hubiera izado una pancarta bien alto. ¿Pero no hubiera sido más evocador abstenerse de hacerlo todo explícito, dejar las

ALBA EDITORIAL S.L.U.  
www.albaeditorial.es  
Tel.: 93 415 29 29



**Miles Davis y Kind of Blue**  
La creación de una obra maestra  
Ashley Kahn  
PROLOGO DE JIMMY COLE



**A Love Supreme y John Coltrane**  
La historia de un álbum emblemático  
Ashley Kahn  
PROLOGO DE ELVIN JONES

**Miles Davis y Kind of Blue**  
La creación de una obra maestra  
Ashley Kahn

**A Love Supreme y John Coltrane**  
La historia de un álbum emblemático  
Ashley Kahn





palabras implícitas en la línea melódica, como en el puente de *In the Mood* incluido en el tema de Glenn Miller, himno de la era del swing? ¿O el famoso riff de “soooooo what” que hacía Miles con la trompeta?

Alice Coltrane considera la elección de su marido como un alejamiento intencionado del pedestal ocupado por los instrumentos, como si se pusiera a un nivel más espiritual. “Es como si dijera: ‘No importa que pensemos que lo que tocamos es artificial. Dios, tú nos has dado a todos un instrumento. También te podemos alabar usando la voz que has creado en nosotros’”.

Wayne Shorter, un budista declarado interesado por el poder de la palabra cantada, está de acuerdo:

Sé que su abuelo era predicador, y él provenía de esa experiencia. Cuando empezaba a cantar las palabras “a love supreme” no quería demostrar la habilidad vocal de un cantante famoso para encabezar las listas de ventas. Creo que decía que debes confiar en ti mismo para comunicarte. Creo que quería empezar desde cero, cuando la voz es el primer signo de tu humanidad... Tu humanidad es tu instrumento.

Imitando el fraseo lúgubre del saxofón, la voz profunda de Coltrane entona repetidamente las cuatro sílabas. Pero ¿cuántas voces hay allí? Ciertamente más de una. Shorter afirma que suena como si Coltrane cantara “al unísono con Elvin Jones y alguien más, quizás”. Van Gelder confirma que “hizo la voz en directo [aunque] no creo que su voz estuviera remezclada”.

Pero un examen más a conciencia demuestra lo contrario. Cuando el canto empieza, surge una dimensión reverberante perfectamente audible, típica de los efectos de la grabación multipistas o de la práctica del overdub. Parece como si las voces adicionales se hubieran grabado posteriormente. Las voces parecen estar en capas, en lugar de provenir de lugares dispares. Hay otra prueba que demostraría la hipótesis de que, después de pensárselo todo el día, Coltrane decidiera añadir a la grabación otra voz: la suya propia. En una pequeña nota escrita en la funda de la cinta de la grabación del 10 de diciembre se puede leer lo siguiente: “900243 -Parte I- overdub de voz”.

Después de la decimoquinta repetición de “a love supreme” la voz de Coltrane baja un escalón completo, de fa menor a mi bemol menor, una modulación planeada concienzudamente que toda la banda sigue y que prepara el enlace con la siguiente parte de la suite. Canta la frase cuatro veces más y se calla. El efecto reverberante del overdub desaparece, Tyner lentamente se retira, y finalmente Jones también lo hace. Garrison continúa solo, primero con el mantra de cuatro notas, luego con una línea de bajo que mantiene la pulsación rítmica pero que prepara el terreno para entrar en una nueva área melódica.

El final de *Acknowledgement* interpretado por Garrison no es tanto un solo como un enlace. O mejor todavía, mitad solo, mitad enlace. Como otros registros de jazz pensados para que los temas fluyan sin interrupción (me viene a la cabeza *Miles Ahead*), al menos una parte de *A Love Supreme* estaba construida para que el final del primer tema coincidiera con el principio del siguiente: un solo del mismo instrumento, la misma tonalidad, el mismo *tempo*. Van Gelder cosería juntas las dos partes más tarde. Un breve silencio marca el empalme (así como una interferencia sonora casi imperceptible debida al deterioro de la cinta máster).

© Alba Editorial, 2004