

Vicente Ménsua



¿Pero quién es George Russell? Si preguntas en el  
Limbo por él te suelen decir: “lo vi paseando el otro  
día con aquel tipo negro tan bajito que no me acuerdo  
ahora cómo se llama; no paraban de hablar”. Entonces,  
no resulta difícil deducir que Russell hace buenas migas  
con el bueno de Don **GEORGE**  
Redman. Los dos

seguramente se transmiten experiencias vividas en sus  
similares cometidos en la historia del jazz. Siempre  
ocultos pero siempre indispensables. Redman *organizó*,  
sin que nadie se diera cuenta, toda la *swing era*, y  
Russell, por su parte, casi todos los sesenta, ¡casi nada! Y

es que se ha **RUSSELL**  
olvidado, si

alguna vez alguien lo reconoció (1), que el paso teórico dado  
por Russell a principios de los cincuenta avanzó en casi una  
década la labor de francotiradores tan ilustres como  
Miles Davis, John Coltrane o Bill Evans.

Nacido en Cincinnati (Ohio), un 23 de junio de 1923, aprendió siendo niño de su madre la afición a la música. La señora Russell acostumbraba llevar al pequeño George a bordo de los *riverboats*, aquellos barcos que unían ciudades de las orillas de los grandes ríos, el Mississippi sobre todos, y distraían al pasaje con música en directo; y no precisamente con cualquier música. Allí, según su propio testimonio, pudo escuchar, a Fate Marable, célebre *bandleader* en cuya orquesta tocaron decenas de músicos, entre otros y que recuerde en estos momentos Harry Edison. Al poco tiempo de comenzar con los rudimentos musicales, George se decantó por la batería siguiendo el ejemplo de Jimmy Crawford y, sobre todo, de Jo Jones. Pero también tocó el piano y trabó relación con un vecino del barrio, Jimmy Mundy (1917), joven arreglista que escribía por aquellos años para Claude Hopkins y Earl Hines (2). Con 19 años se trasladó a Nueva York para seguir unos cursos becado por la Wilberforce University, con tan mala suerte que contrajo una tuberculosis y eso le impidió, entre otras cosas, haber sido el batería del quinteto de Charlie Parker, puesto para el que ya había sido contratado. Pero no todo fueron males ya que en su larga estancia en el hospital intimó con otro enfermo, un músico bastante más ilustrado que él, lo que le permitió ampliar sus conocimientos en un sentido muy amplio llegando a familiarizarse con Debussy y Stravinsky, dos compositores que posteriormente tendrían una profunda influencia en su propia música. Su salida del hospital coincide con los primeros fervores del bop. Sus contactos con los principales protagonistas de esta música le hicieron abandonar la batería según sus propias palabras: “apabullado por el juego que era capaz de desarrollar Max Roach”; pero también tuvo ocasión de vender sus primeros arreglos importantes. Así, en 1947 compone y arregla junto a Dizzy Gillespie *Cubana Be, Cubana Bop*, que se estrena con gran éxito en el Carnegie Hall en diciembre de ese mismo año. Esta composición junto con *Manteca*, de Gil Fuller-D. Gillespie, pero seguramente de manera más profunda, más culta, establece una relación a un cierto nivel entre el bop y la música del Caribe. Previamente había sido contratado intermitentemente por Benny Carter y Earl Hines y mientras tanto participaba en las célebres tertulias en el apartamento de Gil Evans, junto a Gerry Mulligan, Miles Davis y John Carisi entre otros, en donde según diversos testimonios, todos coincidentes, se gestaron las irremplazables y excitantes sesiones Capitol.

Pero las desgracias no habían acabado. Otra enfermedad le retuvo en el hospital 16 largos meses, lo que fue ocasión para que Russell volviera a comprobar aquello de que no hay bien que por mal no venga, ya que esta segunda y larga estancia en el hospital le serviría para profundizar y concretar sus ideas sobre la composición y el arreglo. Escribió durante aquel periodo un ensayo titulado *Concepto lírico de la organización tonal*, que le proporcionó un enorme prestigio y que en cierta manera sentó las bases teóricas que años después desarrollarían en la práctica Miles Davis, John Coltrane y Bill Evans, entre otros.

#### UNA APORTACION ORIGINAL

“El concepto lidiano es una filosofía tonal, una manera de entender las fuentes tonales de la música. El concepto lidiano salió del jazz y de sus necesidades. No es un sistema sino una manera de pensar en música que, una vez asimilada, conduce al compositor o improvisador a una disciplinada libertad (...). Es una organización de las fuentes tonales, un poco comparable a la paleta del pintor con sus colores y sus materiales, todo ello bajo la forma de escalas de sonidos y de intervalos que esperan ser mezclados por el improvisador. El concepto lidiano es un concepto cromático que propone al músico el espectro entero de colores disponi-

bles en la gama temperada. No hay reglas ni obligaciones, pero tampoco prohibiciones” (3).

Esta base *lidiana* le servirá a Russell para realizar múltiples experiencias ya desde el inicio de los años cincuenta. Su primera muestra de interés será *Jazz Workshop* (4). Russell se rodeó en su primera obra de un personal elegido con extremado cuidado. Art Farmer, trompetista discípulo ortodoxo por aquellos años de Clifford Brown, muy diferente, por tanto, del Art Farmer que podemos escuchar hoy día. Hal McKusick, saxofonista alto y flautista desaparecido de la escena hace décadas, pero que entonces representaba una de las vanguardias del saxo alto y uno de los raros intérpretes de flauta; Barry Galbraith, guitarrista fetiche de Russell; Bill Evans, en los comienzos de su carrera como líder; Teddy Kotick o Milt Hinton alternativamente al contrabajo, y el mismo caso para Joe Harris, Paul Motian y Osie Johnson en la batería. Ocho composiciones de Russell de muy variadas texturas dan pie para sacar algunas primeras conclusiones.

En primer lugar *Jazz Workshop* tiene una entidad global, es una obra de autor, con forma única, doce capítulos que integran un todo. En segundo lugar, a lo largo de los casi 50 minutos que dura la obra original, sin las tomas alternativas que el compacto ha puesto a nuestro alcance, Russell, como buen novel, trasluce en su música toda una serie de influencias que expresa de manera quizá demasiado evidente: Los espirituales, el blues, la música latina y también la sinfónica, están presentes en *Ye Hypocrite*, *Ye Beelzebud*, *Jack Blues* y *Concerto For Bully The Kid*, respectivamente. *Ezz-Thetics*, que nada tiene que ver con el tema homónimo de Parker/Davis, es una especie de resumen, de condensado de la música russelliana, en el que el aroma lidiano, esa suave politonía abierta a cualquier transgresión, quedará para siempre en la historia del jazz. Aparte del enorme interés que tiene *Jazz Workshop* en la evolución de Russell, de hecho es su primer jalón, tiene el atractivo de analizar a un Bill Evans anterior a la primera obra a su nombre. El pianista se muestra como un powelliano ortodoxo, con adherencias tristianas muy evidentes y una acusada tendencia a utilizar armonías blues en sus frases; tanto es así que en el primer tema del disco, *Ye Hypocrite Ye Beelzebud*, diríase que se trata de Hampton Hawes o Carl Perkins. Esto explica, juntamente con su amplia cultura musical y el dominio que adquiriría de las modas bebiendo precisamente en las fuentes russellianas, el enorme atractivo que representó el juego del pianista para Miles Davis pocos años después. Con posterioridad Evans se referiría a sus experiencias con Russell de la siguiente manera: “a pesar de no estar muy de acuerdo con él en algunas cosas, considero que George Russell es uno de los raros, si no el único, buen compositor de jazz”. Sus buenas razones tenía Evans para decir esto, y esa convicción le hace aceptar nuevas propuestas del compositor. Russell le vuelve a llamar en 1959 para participar en las que creo hay que considerar como sus obras más ambiciosas: *New York, N.Y.* (5) y *Jazz In The Space Age* (6), ambas de muy diferente factura. La primera es una *suite* basada en la ciudad de Nueva York, con uso de algunos estándares referidos a la misma y con momentos en los que la sutileza de Russell alcanza niveles magistrales, únicos, como por ejemplo la aparición y posterior mezcla en el arreglo de *Manhattan* (Richard Rodgers) utilizada a modo de obertura, de *Autumn In New York* (Vernon Duke). De un mismo nivel es el intercalado de los solos en este mismo arreglo (sucesivamente, Bob Brookmeyer, Frank Rehak, Evans, John Coltrane, Art Farmer y otra vez Coltrane). *Manhattan-Rico* incide en la incorporación de formas latinas al jazz, el blues está igualmente presente... La segunda de estas obras, *Jazz In The Space Age*, es mucho más descriptiva en absoluto, más abstracta, con unos presupuestos también más vanguardistas, tal como lo habían sido tres años antes los de *Jazz Workshop*. El momento cumbre de esta obra lo marca *Chromatic Universe*, tema en el que Russell profundi-

za, efectivamente, en ese universo cromático en el que se mueven sus formas musicales. Dos pianistas, Bill Evans y Paul Bley, dialogan con el adecuado fondo orquestal que crea el compositor, transgrediendo frecuentemente el *tempo* y la tonalidad. Probablemente se trate de una de las composiciones más interesantes, en cuanto innovadoras, que grabara nunca Russell y en la que quedan evidenciadas las influencias de algunos compositores de tradición europea como Stockhausen, utilizando, como este compositor, frecuentes cambios tonales (bordeando la atonalidad) y temporales.

### RUSSELL A TRAVÉS DE SUS INTÉRPRETES

Resulta difícil hablar de una música y no hacerlo de sus intérpretes (7). La música de George Russell ha sido interpretada a lo largo de los años por una cantidad importante de músicos. Entre todos ellos he elegido a dos que han representado muy dignamente a nuestro protagonista según el espíritu expresado anteriormente. El primero es un músico que, pasados los años, llegó a ser más conocido como intérprete de su propia música al frente de su orquesta, que como el brillante solista que era. Se trata del trompetista Don Ellis, sin duda uno de los más ilustres habitantes de nuestro Limbo por el patético olvido a que está siendo sometido por la constelación del jazz, desde el productor de discos hasta el último aficionado, pasando por el aficionado ilustrado y el crítico. El segundo es un arreglador-compositor-intérprete, en el sentido más extenso del término, de la música de Russell: Gil Evans.

El nexo entre Russell y Ellis se fraguará en tres discos: *Ezz-thetics* (8), *The Stratus Seekers* (9), *The Outer View* (10) en los que Ellis, además de ejercer de solista exquisito lo hará también como guía de los diferentes grupos que interpretan la música de estas obras. Ellis se convertirá en un inteligente aliado en las búsquedas russellianas, a las que aportará toda su vasta cultura musical.

Habitualmente *Ezz-thetics* es considerada como la más importante de las obras que grabó Russell en los comienzos de la década. La verdad es que las tres aquí presentadas son de un nivel bastante similar, pero quizá debido a la calidad de los solistas –Don Ellis y Eric Dolphy protagonizan solos que por sí mismos les hubieran hecho pasar a la historia–, hay que considerar a *Ezz-thetics*, no ya como una obra faro de Russell sino de toda esa década tan cuajada de obras singulares. *Lydiot*, *Honesty* y por supuesto el tema que da título al disco, *Ezz-thetic*, son obras maestras de obligada escucha. En ellas la composición, el arreglo y los solos forman un todo homogéneo y abren, precisamente a principios de los sesenta, muchas puertas por las que atravesaron poco después algunos espíritus libres y aventureros. En estas tres obras tan sólo tres temas escapan de la pluma de Russell: *Au Privave* de Parker, *Nardis* de Davis y *'Round Midnight* de Monk, esta última versionada con un interesante arreglo-introducción sobre el que Dolphy, al alto, realizará uno de sus solos más líricos.

El olvido de Ellis, lo he dicho antes y lo repito ahora, es patético. Parece mentira que un músico tan contemporáneo en la más amplia acepción de la palabra, y con aportaciones tan ricas, haya caído tan pronto en el más absoluto de los silencios. Nacido en Los Angeles (California) el 25 de julio de 1934, realizó estudios musicales más profundos de lo habitual para el medio en el que desarrolló su actividad profesional, por lo que sus gustos fueron siempre ligeramente discordantes con los de sus contemporáneos. Es ahí precisamente donde hay que buscar su nexo con Russell (o si hubiera tenido el tiempo suficiente para ello, con Braxton, por ejemplo). Ellis fue uno de los pocos músicos de jazz de los sesenta que supo “integrar” (las comillas son necesarias) formas de jazz moderno –el que le tocó vivir, a caballo entre el hardbop y el free–, en cierta manera haciendo de bisagra como su colega Eric Dolphy, con formas contemporáneas de música de tradición europea (digamos del siglo XX). O, si se prefiere, al revés; supo dar la cara a ambas expresiones (11). Sus discos de finales de los cincuenta son, aún hoy día, un modelo de vanguardismo. Ellis basó toda su música en la investigación sobre dos aspectos fundamentales de cualquier expresión musical: la tonalidad y el *tempo*, o mejor dicho, la métrica. Como se ha



Don Ellis

dicho más arriba, Ellis no volvió nunca la espalda a las esencias jazzísticas más tradicionales. Sus obras rezuman un swing ligero y muy comunicativo, dentro de una tonalidad muy original y un sonido a la altura de las circunstancias. Buen instrumentista, utilizaba la trompeta a la manera de los primitivos intérpretes de Nueva Orleans, como una voz (12), con gran profusión de efectos, pero con una cristalina sonoridad. Esta misma base fue la que utilizaría en sus

obras para gran orquesta. La tonalidad y la métrica sustentadas por brillantes sonoridades, dieron paso a mediados de los sesenta a unas obras de una inesperada madurez en donde la fusión alcanza grados de gran credibilidad. Se puede decir que Ellis realizó una verdadera transformación del lenguaje de la gran orquesta y que su aportación es una de las pocas novedades que trajeron en este campo aquellos años tan creativos. Es necesario recabar dos ejemplos: el primero es una grabación efectuada en el Festival de Monterrey de 1966 (13), increíble y explosiva apoteosis que paró literalmente aquel día el desarrollo del resto de los conciertos previstos en el festival. El segundo es una obra de estudio denominada *Electric Bath* (14). En ambas Ellis, partiendo de una orquestación original que recuerda vagamente algunas de las que utilizara Stan Kenton incluyendo sección de cuerdas, introduce en un fraseo ineluctiblemente jazz, una alocada métrica y unas armonías de cierto sabor oriental. Hasta aquí, ningún problema; Ellis no era el primero ni el único que se adentraba en semejantes caminos, pero conseguir que aquel monumental guirigay de instrumentos y mestizajes produjera swing, eso era otra historia. Pues Ellis lo consiguió y de qué manera. Siento que el lector más joven deba esperar a confirmarlo, habida cuenta de que ambas obras, que yo sepa, no han sido reeditadas en compacto (ya saben, supongo que eso forma parte de aquello del “patético olvido”).

Pero el problema de Ellis fue como el de todos los músicos que han intentado fusiones a gran escala, que se encontraron en seguida en un

oscuro callejón sin salida. Ellis pensó que la salida era la huida hacia adelante, continuar *fundiendo*... (15). El resultado fue que cayó, como otros muchos músicos de los setenta, en una estéril fusión con músicas indias (¡cómo no!) y también con formas rock (¡faltaría más!). Prefiero no referir sus últimos discos como homenaje a la memoria de este singular músico. Con graves problemas cardiovasculares, Don Ellis murió en Hollywood (California) el 17 de diciembre de 1976. El caso de Gil Evans es bien diferente. Al contrario de Ellis, Evans es de formación autodidacta y su impronta instrumental es intrascendente en su obra. Es bien sabido que Evans creó un universo sonoro propio, fundamentalmente a través de la música de otros, haciéndola pasar por una instrumentación inusual y unos timbres en los que los grises y los ocre, un cierto aire melancólico, se mezclaban con instantáneos y poderosos golpes de efecto. En definitiva, supo extraer sus propias esencias de las ajenas; en ese sentido Evans sería uno de los grandes *intérpretes* del jazz: Jelly Roll Morton, Miles Davis, la revisitación de estándares, Jimmi Hendrix, Charlie Parker y también George Russell, fueron algunos de sus polos de atracción a lo largo de más de 40 años de música. De que Evans ha sido el mejor *intérprete* de Russell no hay ninguna duda. Las pruebas están en la escucha de *Stratusphunk*, *Blues In Orbit* en tres ocasiones, *Listen To The Silence* y *Ezz-thetic*. En *Blues In Orbit*, versión del álbum *There Comes A Time* (16), se puede apreciar el enorme talento de Evans en el tratamiento de material ajeno. Tras una introducción *ad lib*, en la que se entrecruzan diversos elementos contemporáneos que forman sin duda texturas Evans, aparece el tema tratado de manera que su melodía queda perfectamente revalorizada. David Sanborn y Billy Harper hacen sus solos sobre un insistente apoyo del resto de la orquesta. El espíritu Russell está presente, pero qué duda cabe que este *Blues In Orbit* es, desde este momento, también una obra de Gil Evans.

## EL EXILIO

A mediados de los sesenta George Russell deja los Estados Unidos junto con una legión de músicos de similares características para emigrar a Europa. Como pasa con otros grandes músicos, su legado, la base de su aportación a la música, se había completado. A partir de entonces va editando regularmente obras que circunvalan ese legado al tiempo que aportan pequeños matices. La investigación musical se circunscribe en ocasiones a la interpretación de otros músicos, tal es el caso de *So What* (17), en el que transcribe el célebre solo de Miles Davis contenido en *Kind Of Blue*, para Russell el mejor solo de trompeta del siglo XX, organizando en torno suyo un brillante arreglo. O introduce elementos electrónicos con lo que sus obras adquieren nuevos matices. Tal es el caso de algunos títulos en *New York Big-Band* (18) o de *The London Concert* (19). Especial mención merece la célebre *Living Time* (20), obra escrita para Bill Evans a modo de *concerto* para piano y orquesta que conviene visitar pasados los años ya que contiene interesantes muestras de esa fusión a la que hago referencia. Todas estas búsquedas de nuevos elementos de lenguaje convergen en cierta manera en las de su *intérprete* Gil Evans, que aquellos años incidía en los mismos derroteros. En el libro de Laurent Cugny, *Gil Evans* (21), el propio Evans desvela el interés de ambos, Russell y Evans, en una próxima colaboración de la que habían hablado y que la muerte del compositor canadiense imposibilitó. Queda, pues, en sus manos, lector, buscar en la obra de este singular músico, una de las figuras básicas del jazz de la posguerra, toda la sustancia que contiene su música, y con ella ampliar las bases del gozo que esta música, bien conocida en toda su amplitud, es capaz de proporcionar. ■

## Notas

(1) La prueba: me ha sido difícil encontrar referencias directas a Russell entre la numerosa bibliografía manejada. Por ejemplo, un libro tan interesante como *L'Aventure du Jazz*, de Lincoln Collier, desarrollada en dos extensos volúmenes, no cita a Russell más que de pasada.

(2) Mundy, otro ilustre desconocido, escribió también años después para Benny Goodman los célebres *Sing, Sing, Sing*, *Solo Flight* o *Air Mail Special*, elementos básicos del éxito popular de la orquesta del clarinetista. Pero también trabajó para Count Basie temas tan conocidos como *Shorty George*, *Cherokee* o *Super Chief*.

(3) *Jazz Magazine*. Junio de 1966. Entrevista.

(4) *Jazz Workshop*. BlueBird ND86467. Nueva York 1956.

(5) *New York. NYC*. MCA. MCAD-31371. Nueva York, 12 de septiembre, 24 de noviembre de 1958. 24 de marzo de 1959.

(6) *Jazz In The Space Age*. Decca DL-7-9219 (referencia vinilo). Nueva York 1959/60.

(7) Se tiende en jazz a despreciar al compositor en favor del intérprete. El intérprete es, dicen, la máxima representación de una música que es eminentemente individualista y liberada. Ello es cierto, pero no menos cierto que muchos intérpretes lo han sido gracias a la música que glosan y sólo a ella. Los casos de algunos ellingtonianos (Hodges, Carney, Williams), basieanos (Wells, Evans, Clayton), mingusianos (Ervin, Mariano, Richmond), monkianos (Rouse, Brand, Griffin), son la prueba de ello.

(8) George Russell. *Ezz-thetics*. Riverside. OJCCD-070-2. Nueva York, 8 de mayo de 1961.

(9) George Russell. *The Stratus Seekers*. Riverside. OJCCD-365-2. Nueva York, 31 de enero de 1962.

(10) George Russell. *The Outer View*. Riverside OJCCD-616-2. Nueva York, septiembre de 1962.

(11) Cosa que en cierta manera también conseguiría John Lewis, aunque, para mi gusto, sin la fuerza y erudición de Ellis.

(12) Como una voz blanca con expresión negra. Es inevitable hacer esta molesta disquisición. Ellis lo eligió así para él, como años más tarde en sus primeros discos a su nombre, lo haría Wynton Marsalis.

(13) Don Ellis. *Live At Monterrey*. Pacific Jazz PJ-10.112 (referencia de disco de vinilo).

(14) Don Ellis. *Electric Bath*. CBS-63-230 (referencia de disco de vinilo).

(15) Lewis, seguramente mucho más perspicaz y paciente que Ellis, vio que el camino de la fusión era aceptable como un paseo por las afueras..., como una anécdota que salpica una conversación, muy divertida, muy interesante e incluso, a veces importante, pero que nunca deja de ser una anécdota.

(16) Gil Evans. *There Comes A Time*. RCA ND 85783. Nueva York. 1973.

(17) George Russell. *So What*. Blue Note-BST-85.132. Nueva York. 1985.

(18) George Russell. *New York Big-Band*. Soul Note. Nueva York. 1978.

(19) George Russell. *The London Concert*. Label Bleu. BP-0632. Londres, 28/31 de agosto de 1989.

(20) Bill Evans/George Russell. *Living Time*. CBS. Nueva York. 1972.

(21) Laurent Cugny. *Las Vegas Tango* (P.O.L. Colección Birdland).

