

Frente a la reedición discográfica que reitera una y otra vez el mismo producto bajo oropeles exagerados o falsas innovaciones, y frente a la que acude a erudiciones estériles, nuestra lista de las recuperaciones más valiosas apunta al rescate escueto y certero, la reivindicación valiente o la memoria democratizada.

10 REEDICIONES DE LA DÉCADA

SIN FECHA DE CADUCIDAD

THE LIBRARY OF CONGRESS
RECORDINGS

FARGO, NORTH DAKOTA
NOVEMBER, 1940

JAZZ IN SILOHUE

JAZZ IN THE SPACE AGE

OUT FRONT

MOTION

FREE FALL

THE COMPLETE BLUE NOTE SAM
RIVERS SESSIONS

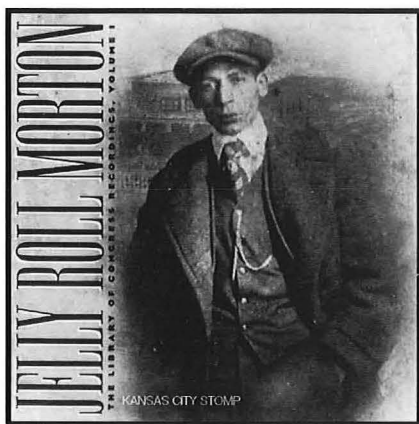
LIVE IN GREENWICH VILLAGE:
THE COMPLETE IMPULSE
RECORDINGS

THE COMPLETE LIVE AT THE
PLUGGED NICKEL, 1965

LA ALQUIMIA DEL BLUES

Jelly Roll Morton: *The Library of Congress Recordings*

Vol 1: Kansas City Stomp / Vol 2: Anamule
Dance / Vol 3: The Pearls /
Vol 4: Winin' Boy Blues
Jelly Roll Morton (piano y voz)
Washington D.C. mayo y junio de 1938
Rounder 1091/ 1092 / 1093 / 1094 (4 CD's)



Si alguien cree que Jelly Roll Morton fue el "inventor del jazz" (así lo decía su tarjeta de visita), este es su relato. Las grabaciones contenidas en estos cuatro compactos conforman un documento histórico insustituible, pero son también una fuente de placer inagotable y el testimonio final de un personaje, sabio, incontenible y desinhibido, que decidió entrar en la historia de la mano de su propia leyenda. Todo comenzó en el momento en que Alan Lomax, investigador del Archivo de Música Folclórica de la Biblioteca del Congreso, consiguió convencer a Morton para que contara sus vivencias ante el micrófono de su grabadora, ilustradas por comentarios al piano. El sustancioso material fue grabado con medios rudimentarios, pero sin las limitaciones propias de las 78 revoluciones de los discos de la época, pero hubo que esperar a que la casa Rounder, en 1993, pusiera en circulación una edición completa y fidedigna de las ilustraciones pianísticas, con un sonido más que aceptable y con los errores de velocidad de las grabaciones originales convenientemente corregidas. Casi nada de las pala-

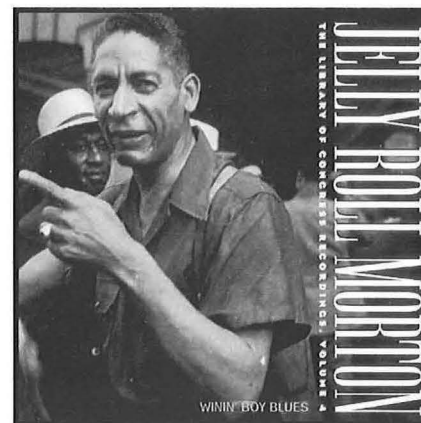
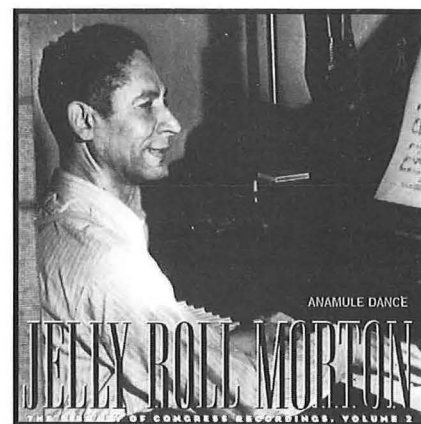
bras que cruzaron Morton y Lomax aparece aquí, pero a cambio James Dapogny, responsable del proyecto, ofrece unas minuciosas notas de carpeta que sitúan cada fragmento musical en el contexto de las conversaciones.

Más que la dudosa veracidad histórica de los datos aportados por Morton, lo que hay que valorar es la verosimilitud de su punto de vista, tal como recogen algunas de estas ilustraciones musicales. De cómo un material puramente convencional, según ejemplos tan irrefutables como regocijantes, puede sufrir el efecto de la alquimia del blues: tocado así era una canción folclórica, pero tocado de esta otra manera se convierte en jazz, nos dice Morton de viva voz y al piano. La misma capacidad de transformación alquímica será aplicada a todo tipo de muestras: el fragmento del *Miserere* de Verdi que cantaba en su infancia, la imitación de oscuros cantantes de scat de la época, la recreación de la música que a comienzos de siglo animaba los prostíbulos de Nueva Orleans, la parodia de pianistas que en algún momento fueron famosos, o el tributo a algún artista, hoy desconocido, idolatrado por el Morton adolescente.

Buena parte del material tiene el atractivo de la anécdota testimonial de unos años oscuros del jazz, pero no faltan los ejemplos de música autónoma, generalmente como recreaciones particularmente frescas y espontáneas de los diversos éxitos de la carrera de Morton. A veces son decepcionantes (como el *King Porter Stomp* del primer volumen), pero a su lado hay joyas como *Kansas City Stomp* (primer volumen), *Mr. Jelly Roll* y *Originally Jelly Roll Blues* (en el segundo) o *The Pearls* (en el tercero). Por encima de todo, ya en el cuarto volumen, brilla la interpretación de aquellas composiciones, como *The Crave*, *Mamanita*, *Spanish Swat* o *Creepy Feeling* en una versión espléndida y extensa, que ejemplificaban, en el relato de Morton, su famosa teoría del "spanish tinge", según la cual la música hispana tuvo un peso decisivo en el nacimiento del jazz. Intentar averiguar qué mecanismos —sociales y psicológicos— hicieron posible aquella lenta gestación es una tarea que nunca dejará de bullir en las discusiones de los especialistas. Si alguien quiere tener su propia opinión, y de paso disfru-

tar sin prisas de una música sin edad, hará bien en tener a mano este puñado de grabaciones.

Manuel I. Ferrand



LA MEJOR ORQUESTA DE ELLINGTON

Duke Ellington and His Famous Orchestra: Fargo, North Dakota November 7, 1940

Duke Ellington (p, arr, dir), Rex Stewart (corn), Wallace Jones (tp), Ray Nance (tp, vln, voc), Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown (tb), Barney Bigard (cl), Johnny Hodges (sa), Otto Hardwick, Ben Webster (st), Harry Carney (sb), Freddie Guy (g), Jimmy Blanton (b), Sonny Greer (bat), Ivie Anderson, Herb Jeffries (voc), Billy Strayhorn (arreglos adicionales).
Fargo, ND, noviembre de 1940.
Vintage Jazz Classics VJD-1019/20-2
(2 CDs)



Como sucede con los conciertos del Carnegie Hall (Benny Goodman), Pleyel (Dizzy Gillespie) y Massey Hall (Charlie Parker), o las jam sessions del Minton's, la velada musical de Ellington en The Crystal Ballroom forma parte de la leyenda del jazz grabado. El que estos acontecimientos irrepetibles puedan ser disfrutados fuera del espacio físico y temporal en el que estaban destinados a gestarse y consumirse suscita un senti-

miento de gratitud hacia quienes hicieron posible el milagro. En este caso fue un admirador de Duke, Jack Towers, el que consiguió el permiso necesario para registrar, con un equipo portátil, la velada en ese salón de baile. El resultado son más de dos horas y media de sonido grabado, que ahora se recuperan en un doble CD, editado en 1990, enriquecido por minuciosas notas, que presenta una realidad no por virtual mucho menos apasionante que la verdadera.

Nunca la orquesta del Duke se escuchó mejor engrasada, mejor vestida por unos brillantes arreglos, mejor servida por unos intérpretes punteros entregados a la pasión de crear un jazz que planea por el antes y el después de su cambiante trayectoria: es la quintaesencia de un género musical lo que condensa esta velada. Era la quinta actuación de una gira programada durante el mes de noviembre por varios estados norteamericanos. A pesar de irregularidades puntuales en la toma de sonido (en especial, diversos registros truncados), la masa orquestal se oye con notable claridad y buena dinámica, y los solistas, en general, con aceptable presencia (excepto los cantantes), lo que resulta determinante para disfrutar de la paleta instrumental de una orquesta jazzística en todo su esplendor. El programa con el que concurre a Fargo es variado: viejas y nuevas composiciones ellingtonianas y algunos standards, todos ellos tocados por la gracia de unas espléndidas versiones. Esa noche se había incorporado a los atriles Ray Nance, y Billy Strayhorn ejercía ya su efecto catalizador sobre Duke. Excelsos instrumentistas, como Rex Stewart o Ben Webster, se unían a otros ya consagrados en la orquesta, como Hodges, Bigard, Nanton o Carney. Todos ellos van a tener protagonismo individual.

El concierto es innovador en el sentido de que cruza una línea divisoria en la carrera musical de Ellington. Su repertorio se ha enriquecido con composiciones que, como *Ko-Ko*, señalan el comienzo de un camino, pero que no rompe con los que le precedieron; antes al contrario, supone la culminación de aquellos. Los temas de ayer, como *The Mooche* o *Mood Indigo*, adquieren, si cabe, mayor luminosidad. Los viejos *stomps* se rejuvenecen con renovadas versiones, caso de *Stompy Jones*, o se trasladan a temas tórridos como *Cotton Tail*, compitiendo

con las nuevas formas surgidas de la corriente swing. Las voces solistas tienen el sello de los estilistas; se reconocen de inmediato, y temas y arreglos sirven para resaltarlos. Así, Ellington piensa en Carney cuando arregla *Sophisticated Lady*, en Bigard cuando reconvierte *Basin Street Blues* en *Clarinet Lament*, en Hodges cuando compone *Warm Valley* y en Stewart cuando crea, junto al propio trompetista, *Boy Meets Horn*. Duke da también cabida a otras tendencias. Si *Caravan* y *Conga Brava* son piezas bien conocidas del repertorio más "latino" de Ellington, *The Flaming Sword* apunta a una dirección no menos explícita (incluso el recién llegado Ray Nance se permite parafrasear con el violín a *El Manisero* en *Honeysuckle Rose*).

Hay momentos de inusitada brillantez, como el decorado dibujado por las lengüetas en *The Sheik of Araby*, el rutilante solo de Webster en *Stars Dust* (¿es necesario indagar paralelismos?), la espontánea versión de *On the Air* o la traca final de *St. Louis Blues*. El tiempo de las versiones es otro de los hallazgos: nunca son tan lentas como para dejar de sentir el pulso ni tan rápidas que amenazan con hacer descarrilar a la orquesta. Todo este andamiaje se apoya en sólidos cimientos. Duke participa activamente desde el piano, y da instrucciones concretas, apoyado en un trío rítmico que funciona como pocas veces lo ha hecho en esta orquesta. La presencia de Jimmy Blanton en la formación ellingtoniana (hasta su prematura desaparición en 1942) define, posiblemente, los mejores años de la misma. Aquí el sonido del bajista es felizmente preservado en temas como *Sepia Panorama*, que justifican su posición de privilegio; pero, además, descubrimos al no siempre suficientemente valorado Sonny Greer impulsando a la orquesta con la energía y flexibilidad de un baterista excepcional. *Harlem Airshaft* es sólo un ejemplo.

De todo cuanto antecede y de bastante más dan fe los cinco sets que cubren la actuación de Duke en el salón de baile de Fargo. Como los textos clásicos de literatura, esta velada musical está cuajada de detalles que conviene ir descubriendo por uno mismo.

José Luis Salinas

EL ARTE DE LA BIG BAND

Sun Ra and his Arkestra

Jazz in Silhouette

Le Sun Ra (p), Pat Patrick (sb, fl), Marshall Allen (sa, fl), Hobart Dotson (tp), John Gilmore (st), Charles Davis (sb), James Spaulding (sa, fl), Julian Priester (tb), Ronnie Boykind (b), William Cochran (bat).
Chicago, 1958.
Evidence ECD 22012-2
(Harmonia Mundi)



¿Qué misterio se esconde detrás de este disco para que aún permanezca como una rareza? ¿Por qué no se halla entre los *eternos best sellers* como *Kind of Blue*? Sencillamente, porque no está grabado para una multinacional como Columbia. Si cada vez que uno se acercara al estante de la tienda de discos no-especializada y se topara con *Jazz in Silhouette* junto a Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Billie Holiday y el nombrado Miles Davis, tras el efecto de su atenta escucha doméstica se catapultaría el boca a oído para ser comprado y recomprado por los aficionados y/o recién llegados. Escribo todo esto porque con justicia se puede hablar de uno de los álbumes de jazz más hermosos de todos los tiempos. Y si el bueno de Sun Ra no hubiese sido tan *saturnino* como le gustaba ser, probablemente este disco no hubiera existido, porque de su empec-

nada independencia industrial surge seguramente el irresistible ejercicio de belleza orquestal de esta reedición histórica recuperada en 1991. Por lo que son las cosas por esta orilla del mundo occidental en la que nos toca vivir, no sería hasta 1995 que pudimos ponerle la mano encima en nuestra *churrería* discográfica nacional (para nuestro *catedrático* Vicente Ménsua fue merecedor de una puntuación de cinco estrellas y nos contaba en la reseña su encuentro espacial con Sun Ra y sus huéspedes en un tren de cercanías...) Claro que, no se alborocen de felicidad y salgan disparados a las tiendas: por desgracia, gastarán suela inútilmente. *Jazz in Silhouette* es, hoy por hoy, otro olvidado más de los cajones y estantes de cualquier negocio de discos ibérico al tratarse de un compacto descatalogado (salvo excepción probada que gustosamente rectificaría para beneficio de quienes pudieran agenciarse el disco).

Sun Ra, a pesar de insistir en proceder de Saturno, se llamaba Herman Poole Blount, y con ese nombre quedaría registrado su fallecimiento, también en los 90 (1993). Entonces, y todavía hoy, su prolífico trabajo y su empecinado deseo por convertirse en algo así como el Dalí del jazz de posguerra le han dejado un poco fuera de juego (la comparación con Dalí es más cosa mía: además, un minuto de Sun Ra contiene más verdad que dos centímetros cuadrados del gran timador que fue *Daaalí...*). Sin embargo, esta década de los noventa que nos ocupa —y que tuvo la suerte, modestia aparte, de ver el alumbramiento de una revista como ésta— ha permitido la recuperación en compacto de muchas de sus grabaciones, especialmente en *Impulse!* y *Evidence* (sello que como decía antes no es fácil de localizar en nuestra querida Iberia).

Pero *Jazz in Silhouette* merece ser considerado una de las reediciones cumbre de los noventa por todo lo dicho anteriormente y por méritos propios. Los años cincuenta fueron para Sun Ra y su Arkestra un período de intenso trabajo de laboratorio. El encuentro entre improvisación y composición, la integración del arreglo y la dirección musical son elaborados para conseguir lo más difícil: un

hermoso diseño melódico, dotado de ambiciosas aspiraciones armónicas y capaz de dejar sitio para el individualismo del solista. Todo ello en el tiempo supuestamente en crisis de las big bands u orquestas. Por supuesto que la ebullición de otras propuestas (por ejemplo, *west coast*) no pasan desapercibidas para Sun Ra y mucho de lo que probablemente escucha en manos de otros se asoma en las grabaciones de esta época, y en particular en *Jazz in Silhouette*. Basta escuchar el tema de apertura, *Enlightment* (qué mejor título que este: *ilustración*) o *Blues at Midnight* para demostrar los argumentos del compositor en esos parámetros: escritura, arreglo, dinámica, solismo y... ¡swing! Porque, aunque sea pasado por la *tritadora* personal del artista, este trabajo está repleto de swing y positivismo. Algo difícil de asociar al guerrero free que sería Sun Ra en los calientes años sesenta (en los que siempre tuvo una voz más avanzada que muchos de sus correligionarios, aunque por culpa de su impaciencia y adicción al trabajo no siempre acertara en sus recetas). Su futurismo extrajo lo mejor que podía proporcionar una orquesta postbop en términos de aspiraciones musicales abstractas, extensión del legado orquestal del mejor Ellington y demostración rotunda de constituir un conjunto de seres libres e independientes con una nueva voz, a la altura de su manifiesto: "*Playing Music from Tomorrow's World*" (tocando música desde el mundo del mañana). La seducción inmediata que produce su música nace también del impresionante trabajo de los vientos en la Arkestra, en la que el saxo barítono de Pat Patrick escribe uno de los capítulos más hermosos del instrumento, como a su vez realiza la trompeta de Hobart Dotson, impecable y, como tal vez le gustaría calificar a Sun Ra, de una belleza intergaláctica. Un baúl repleto de joyas o una joya gigantesca que reduce la colección del aficionado de jazz a un chiste sin su presencia en un lugar destacado. Y que conste que no me estoy dejando llevar por la euforia...

Michel Rolland

LIBERTAD SIN IRA

George Russell and His Orchestra:

Jazz in the Space Age

Ernie Royal, Alan Kieger, Mark "Marky" Markowitz (tp), Frank Rehak, Dave Baker (tb), Bob Brookmeyer (tb-val), Jimmy Buffington (corno francés), Walt Levinsky, Hal McKusick (sa), David Young (st), Sol Schlinger (sb), Bill Evans, Paul Bley (p), Barry Galbraith, Howard Collins (g), Milt Hinton (b), Don Lamond, Charlie Persip (bat).

Nueva York, mayo y agosto de 1960.

Decca / Chessmates GRP 18262

(Universal Music)



Jazz in the Space Age no cuenta entre los disco más conocidos de George Russell, nunca he entendido bien porqué. A mí me parece, si no el mejor, que eso siempre es difícil precisar, sí el más convincente o, si se quiere, el más completo de cuantos ha grabado el compositor, arreglista y pedagogo que en algún momento fue también baterista, percusionista y pianista. El disco fue grabado en el crucial año de 1960. Diez años antes, el joven Russell ya frecuentaba a los miembros de la corte del "rey" Gil Evans: Miles, Parker, Gerry Mulligan, John Lewis, John Carisi... Gil Evans pasó a ser el modelo a imitar, incluso llegó a escribir arreglos para la orquesta de Claude Thornhill, en la que Evans empezó. Andando el tiempo, Russell se convirtió en uno de los autores favoritos de los músicos cool. En 1951 Lee Konitz grabó algunas de sus composiciones junto con un número de discípulos de Lennie Tristano, Miles Davis y Max Roach. En general, los años cincuenta transcurrieron para Russell entre la docencia, el perfeccionamiento de su Lydian Concept, y las grabaciones con,

entre otros, Art Farmer, Hal McKusick y Bill Evans. En 1960 formó un sexteto con David Young, Alan Kieger, David Baker, el propio Russell al piano, Chuck Israels al contrabajo y Joe Hunt a la batería.

Con el sexteto como base, Russell grabó, entre 1958 y 1962, un total de once discos, entre ellos, *New York, N.Y.* (poema orquestal para gran formación); *Sextet in K.C.*, a partir del cual Don Ellis reemplazó a Alan Kieger; *Ezz-thetics* con Eric Dolphy -y Steve Swallow y Pete LaRoca en sustitución de Israels y Hunt-, y este *Jazz in the Space Age*. Nadie, excepto Sun Ra, había llegado tan lejos en el desarrollo de las potencialidades del jazz modal para gran orquesta, según las planteó Gil Evans en la orquesta de Claude Thornhill.

Chromatic Universe part - 1, la pieza que abre el disco, constituye un anuncio intrigante de cuanto habremos de encontrarlos: las percusiones se suceden en un modo que recuerda tanto al gamelán indonesio como a la música de M'Boom Re, el grupo de percusionistas que digirió Max Roach.

Con *Dimensions* llega el jazz en forma de explosión incontrolada (falsamente incontrolada). Es una suerte de suite sobre una estructura binaria cambiante cuyas distintas partes se suceden sin que nunca puede preverse lo que va a pasar entre un compás y el siguiente. Las distintas secciones dialogan entre sí y con los instrumentistas, tan pronto estamos ante un *tête a tête* "contra natura", pero perfectamente coherente, entre la guitarra y el resto de la orquesta, como es la propia orquesta la que prové el soporte al solista de turno. El (aparente) desparpajo con que Russell mueve sus peones, el modo en que combina los distintos sonidos, responde tanto a un impulso discrecional/tiránico como a una lógica interna que potencia la coherencia del conjunto. El clima de la pieza es muy variable, nunca opresivo. Lo mejor del disco, mejor aún que *The Lydian*.

Tras los 3'47" de *Chromatic Universe part-2* (más de lo mismo) llega *The Lydian*, el tour de force que dio fama al disco, en su momento, con un inolvidable dúo entre los dos pianistas titulares de la sesión -Bill Evans y Paul Bley- que es ya historia. Un Bill Evans que no era el músico que conocemos/amamos (todavía) y, no obstante, su toque es reconocible desde el primer momento. Evans, colaborador habitual de Russell por entonces (*The Jazz Workshop*), hace gala en *The Lydian*

de un virtuosismo primerizo falto de pudor que, no obstante, corresponde al espíritu armónicamente abierto, lindante con la atonalidad que preside tanto esta como las restantes piezas: Bill Evans sabe qué hacer con el generoso margen de libertad que Russell le otorga. La orquestación diseñada por Russell para acompañar al pianista en su vuelo sin red es sencillamente grandiosa. En *The Lydian*, el clima de novedad de los primeros temas se diluye en una forma de jazz concertada con la que Russell disimula el uso del contrapunto. Por momentos, se siente la presencia oculta de John Lewis. Y surgen los músicos, cuyos solos resaltan tanto más cuanto que detrás hay un arreglista atento: los no demasiado conocidos Alan Kieger y Dave Young; Evans y Bley, un sutil Barry Galbraith y Hal McKusick, con quien Russell grabó *Cross-Section Saxes*, formidable y un tanto olvidado disco que editó Decca en 1958, con la participación, una vez más, de Bill Evans. *Waltz from Outer Space*, con ese título, podría pasar por una composición de Sun Ra. Y algo hay de ello en las puntuaciones destempladas de las trompetas, las cuales vienen a romper el plácido discurrir de este vals sutil. *Waltz...* es una exploración en el jazz modal, no muy lejos del *Kind of Blue* de Davis, un tipo de jazz aéreo en el que predomina, como en todo el disco, el dinamismo rítmico flotante.

Chromatic Universe part-3 nos devuelve al terreno de las percusiones y la aleatoriedad, no a la improvisación colectiva del free. La entrada abrupta de la sección rítmica a ritmo de 4/4 no quiebra el clima de la pieza.

Jazz in the Space Age no es un disco de orquesta sino un disco con orquesta; entre sus intérpretes hay especialistas en big band -Bob Brookmeyer, Ernie Royal- y otros que no lo son. Se habla de un disco esencial en el sentido de que en él ni sobra ni falta nada, nada es gratuito. La música de Russell, y en esto *Jazz in the Space Age* es una buena muestra, es el triunfo de la lógica. Cercana pero distinta al free jazz. En sus propias palabras, "la libertad sin lógica es el caos". También es el triunfo de la voluntad de quien opera sobre los sonidos organizándolos a su conveniencia, sin someterse a otras restricciones que las que le imponen su criterio y sentido musical. En tiempos del free jazz y la generación airada, Russell propuso su propia solución: libertad sin ira.

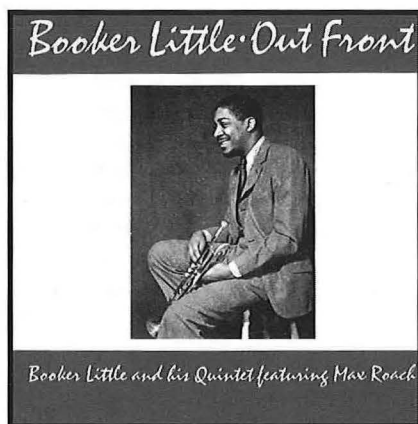
José M^a García Martínez

MÚSICA NO CONCLUIDA

Booker Little:

Out Front

Booker Little (tp), Eric Dolphy (sa, cl-b, fl),
Julian Priester (tb), Don Friedman (p),
Art Davis, Ron Carter (b),
Max Roach (bat, vib, timbales).
Nueva York, marzo de 1961
Candid CACD 79027-2



El 2 de abril Booker Little habría cumplido 62 años, una edad en que los trompetistas cuidadosos de la salud comienzan a hacer las cuentas con sus labios, y a hacer cálculos de tiempo, firmeza de sonido, agilidad mental y estado de la dentadura. Si además de instrumentistas son artistas, es el momento de resumir lo hecho, de pensar en la obra propia, de recrearse con la estirpe generada. No cabe duda de que Little habría expandido su música prolongándola en otros, pero el modo en que lo hubiera hecho es sólo figuración. El

protagonista de nuestra fábula –y de esta reedición imprescindible– murió a los 23 años. La discografía a su nombre se reduce a cuatro títulos, de los cuales *Out Front* es el penúltimo; el último, *Victory and Sorrow*, también en sexteto, precedió en una semana a su muerte. Hay, por otro lado, suficiente testimonio discográfico de su valía y talento: grabaciones en vivo junto a Eric Dolphy en el Five Spot de Nueva York, y sobre todo como integrante de diferentes formaciones de Max Roach, quien lo había escogido como reemplazo de Clifford Brown.

El de 1961 había sido el año de la consagración prematura de Little como una de las grandes nuevas figuras del jazz. Su estilo –si podemos reducir sus modos poéticos a una categoría tan escueta– proponía espacios abiertos, conllevaba la libertad, esencia del jazz desde que Louis Armstrong lo indicara en 1928. En otro lugar de la sensibilidad jazzística colectiva, Don Ellis estaba haciendo otro tanto. Como Ellis, Little no fue un fracturador a la manera de Bill Dixon o Don Cherry sino un reelaborador de formas, un demoledor de clichés. No perteneció a la primera camada del free jazz porque su exploración había enfilado otros senderos. ¿Otra forma de free? ¿Una anticipación de lo que ocurriría en los años ochenta, con el reflujo hacia las formas canónicas? No podemos saberlo. La música de Little, rica en matices y evidencias, no rehuía el virtuosismo, del que el artista se servía para llenar espacios vacíos, incertidumbres y burlarse de los tópicos. Siempre apoyado en el esquema rítmico bopper, que le daba la comodidad de un sostén amortiguado, Little expresó ideas hasta entonces inéditas, complementarias de las de Eric Dolphy, que fue su más ajustado compañero de ruta.

Out Front cayó en manos del público en un momento de convulsiones jazzísticas, pero no fue inadvertido, muy al contrario. La crítica no faltó al elogio y algu-

nos jazzmen de prestigio (Charles Mingus, Gunther Schüller, John Coltrane) manifestaron su felicidad ante la aparición de esta auténtica obra unitaria. Las ocho composiciones originales de Little no son una simple suma de invenciones aisladas –muy meritorias cada una de ellas– sino una invitación a una percepción total. Al extraordinario dominio de su instrumento, Little sumaba una aguda pericia en los arreglos. Combinación de timbres, saltos tonales, expansiones rítmicas sirven aquí para expresar efectos que traducen diferentes estados de ánimo: júbilo, dramatismo, ligereza, humor y, sobre todo, curiosidad. Como la música de todo gran creador contemporáneo, la de Little deja la sensación de no concluida, aun en su perfección formal. Esta inquietud es la que lleva a preguntarse sobre los resultados de la evolución del arte de este joven del pasado moderno del jazz, una forma de expresión que ya en el 2000 no admite ni perdona frustraciones como las de Little, Clifford Brown, Fats Navarro o Bix Beiderbecke.

A la consagración prematura de Booker Little, 1961 trajo la muerte prematura, hecho mínimamente compensado con una reedición como ésta.

Carlos Sampayo

INÉDITOS ESCLARECEDORES

Lee Konitz:

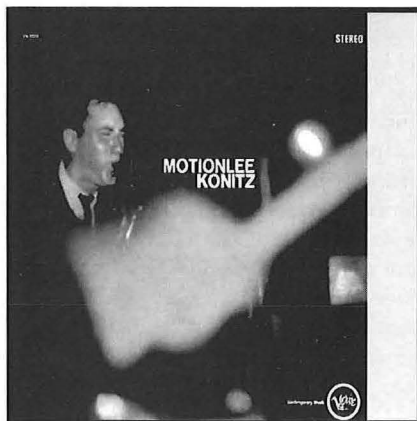
Motion

Lee Konitz (sa), Sonny Dallas (b), Elvin Jones, Nick Stabulas (bat).

Nueva York, agosto de 1961

Verve Elite Ed. 557107-2 (3 CDs)

(Universal Music)



Hay una mayoría de reediciones que, a lo sumo, aportan alguna pieza nueva o tomas alternativas. No es este el caso. Cuando apareció *Motion* en Lp, contenía cinco temas. En su primera reedición en compacto se incorporaron tres temas. Ahora, se ha añadido uno más a la sesión con Elvin Jones y se publican por primera vez dos sesiones preparatorias con el batería Nick Stabulas, que ocupan dos nuevos compactos. Lógicamente, muchos de los standards de las sesiones con Stabulas vuelven a ser interpretados con Jones. Pero, lejos de ser redundantes, resultan muy esclarecedores del trabajo creativo de Lee Konitz. Pues el saxo alto, al contacto con uno u otro batería, establece versiones muy diferentes de un mismo standard.

Konitz es quizá el discípulo más importante y al mismo tiempo el más heterodoxo del pianista Lennie Tristano. Sin embargo, estas sesiones (particularmente la que tiene lugar con Jones) muestran el camino recorrido por este riguroso improvisador. Si en las célebres grabaciones para la casa Capitol con Miles Davis y las que hizo para este sello y para New Jazz con Tristano y sus seguidores, su timbre muy puro, casi evanescente, sin vibrato (la raigambre lesteriana),

era un perfecto vehículo de expresión para las largas y complejas frases que construía, paulatinamente ha ido enriqueciendo su lenguaje sin renunciar a su idiosincrasia. En su paso por la orquesta de Stan Kenton se había visto obligado a hacerse oír en una formación que privilegiaba especialmente el sonido abrumador de los cobres (trompetas y trombones). De esta forma, su voz instrumental adquirió mayor vigor y consistencia y su léxico se hizo menos abstracto. Y si con Mulligan surgía la fertilidad de su inventiva, en sucesivos reencuentros con Tristano o Warne Marsh las complicidades abonadas por la pertenencia a un universo común producían un entendimiento altamente fructífero.

Esta trayectoria es interesante a la hora de contextualizar estas grabaciones. Marcaron el final de su contrato con la casa Verve de Norman Granz. Pero *Motion* es un disco diferente, que abre un nuevo capítulo en la obra del saxofonista. Es un paso hacia la serie ininterrumpida de duetos que, tras un silencio de varios años, emprenderá a partir de 1967 con jazzmen de todo pelaje y adscripción estilística. En solitario, con el único sostén de contrabajo y batería, hay una ambivalencia: por un lado, la afirmación de la soledad del improvisador, que posteriormente será absoluta en el *Blues for Charlie Parker* del Festival de Newport y en el disco *Lone-Lee*. La otra cara es ese diálogo que varía en función del batería y que adquiere un dobleamiento radical en la versión de *I'm Gettin' Sentimental over You* con que finaliza el tercer compacto, al entablar una conversación consigo mismo mediante la incorporación de un segundo solo de saxo alto que se añade al inicial.

Evidentemente, en las sesiones preparatorias con Sonny Dallas y Nick Stabulas se aprecia la conformidad del terreno conocido. Ambos constituían una rítmica frecuentemente empleada en ese periodo por Tristano y los músicos de esta escuela. Stabulas se atiene más al modelo ideal de percusionista tristaniano, que practica un acompañamiento ligero sobre el plato o con escobillas y que destierra acentos violentos o breaks que puedan interferir sobre el fraseo. Pero Konitz, inconformista y amante de los retos, ya había solicitado el concurso de algunos de los máximos exponentes de la revolución rítmica del bop, como

Max Roach y Kenny Clarke. Se comprende que este primer encuentro con Elvin Jones constituyera un estimulante desafío para él. Pues en esos momentos el batería de Detroit se había convertido en una piedra angular del cuarteto de Coltrane, en un interlocutor imprescindible para su aventura creativa, que asombraba por sus innovadoras concepciones polirrítmicas.

Desmintiendo la aparente incompatibilidad que podría deducirse de una esquemática aprehensión de sus personalidades, el éxito y el entendimiento predominan. La coordinación con el rico tono del contrabajo de Sonny Dallas funciona como un solo organismo y en ocasiones es el tándem rítmico el que inicia y concluye el tema. A primera vista Jones está menos extrovertido y más contenido que con *Trane*. Pero, autolimitándose y desechando cualquier acento y golpe innecesario, crea un tejido rítmico de admirable sutileza, estableciendo un comentario paralelo con su matizado y constante acompañamiento sobre la caja, combinado esporádicamente con alguna puntuación sobre el bombo o *bass drum*. La subdivisión del *tempo* sobre el plato con la mano derecha es característico del swing flotante y al mismo tiempo inapelable que sabe imprimir. ¡Y qué decir del magistral empleo de las escobillas! Solamente que estamos ante un batería de extraordinaria inteligencia y recursos.

En semejante compañía el fraseo de Konitz gana en aplomo y se muestra incisivo sin renunciar a la relajación. Emplea toda la tesitura del saxofón. El ataque ha adquirido mayor mordiente y la sonoridad robustez, empleando en determinados momentos un ligero vibrato que confiere a su timbre una cualidad brumosa. Como improvisador siempre ha buscado inspirarse en segmentos de la estructura armónica de los temas, más que en la melodía. Las citas que incluye, más que adornos o guiños, son puntos de referencia que prolongan las armonías de base y le sirven de trampolín para avanzar en la construcción del solo. Exento de clichés, de un rigor y una honestidad musical extremas, es uno de los improvisadores más puros que ha dado el jazz. Esta efímera colaboración sólo volverá a reproducirse en 1967 con el disco *Duets*.

Federico García Herraiz

EL FREE: DEL LADO DE LA REFLEXIÓN

Jimmy Giuffre:

Free Fall

Jimmy Giuffre (cl), Paul Bley (p), Steve Swallow (b)

Nueva York, julio,

octubre y noviembre de 1962

Columbia Legacy CK 65446 - 2

(Sony Music)



"*Qué otra cosa es el hombre
sino el estilo*"
(*Histoire(s) du cinema,*
Jean-Luc Godard)

A principios de los cincuenta, Jimmy Giuffre ya era un músico reputado. Conocía el oficio desde sus diversas facetas (interpretación, composición, arreglos y, por añadidura, producción). Había tocado en orquestas de jazz y también en formaciones más reducidas de rhythm and blues. Al tiempo que sabía lo que era el swing, sabía como "vestir" de auténtico lujo una medianía de temas. Además, y por si fuera poco, ya contaba con alguna composición de antología (*Four Brothers*). Con todo este bagaje, en 1956 Giuffre se despachó un disco que, a buen seguro, debió dejar boquiabierto a más de uno. Me refiero a *The Jimmy Giuffre 3*, junto al guitarrista Jim Hall y el contrabajista Ralph Peña. Este disco aunaba de una manera sencilla, honesta y muy profunda dos experiencias del joven Giuffre. De una parte, la surgida de su experiencia como músico profesional, de la otra, la influencia de los recuerdos de su Texas natal, especialmente los musicales: country and western, blues, folk. La suma de estos diversos intereses musicales con la elección del austero formato de trío, dio como resultado una obra maestra incontestable, a la que siguió otra en 1958, *Western Suite*, con el trombonista Bob Brookmeyer en el lugar de Peña. Quiera

hacer una acotación antes de seguir. Nunca, ninguna otra música de ninguno de los estilos y géneros existentes me había sugerido con tanta viveza las aventuras de Tom Sawyer o Huckleberry Finn como la primera vez que escuché *Two Kinds of Blues*.

La música de esta etapa, muy característicamente, frágil, lánguida a veces, juguetona otras, muy evocadora y un punto crepuscular, terminó en cierto modo por etiquetar no tanto su carrera, que en breve marcharía por otros derroteros, como las expectativas que los críticos y aficionados tenían puestas sobre cada nueva entrega de Giuffrè. Hasta este momento, Giuffrè militaba en el sello Atlantic, a partir de 1959 lo haría en Verve. Y es a partir de entonces cuando Giuffrè comenzaría a acercarse a, por llamarlo de algún modo, las "formas libres", o al menos a hacerlo de un modo claro y voluntario. De ahí arranca la perplejidad que muchos sintieron al oír, por ejemplo, un disco como *Piece for Clarinet and String Orchestra/Mobiles*, grabado en 1959 en Alemania y con la sección de cuerda de la Orquesta de Baden-Baden. Encima, este disco estaba mucho más cerca de la música contemporánea pura y dura que del *Third Stream* de Schüller. Parecía, pues, que había nacido un nuevo Giuffrè, pero ¿realmente no quedaba nada del anterior?

Aunque este disco (*Piece...*) tiene gran interés para los seguidores de Giuffrè, hay que decir que los resultados no estuvieron del todo conseguidos ya que se trataba, más que nada, de un experimento. No obstante, Giuffrè tomaría buena nota de esta experiencia y de otras que le pusieron en contacto directo con el dodecafonismo, la atonalidad y, en fin, la música contemporánea. En 1961 arma un nuevo trío con dos jóvenes, el pianista Paul Bley y el contrabajista Steve Swallow. En marzo y agosto de ese año graban, respectivamente, los discos *Fusion* y *Thesis* para Verve (hoy disponemos de los dos en una edición conjunta de ECM bajo el título genérico de 1961). Y, una vez más, vuelta a empezar. La trilogía que conforman estos dos títulos junto con el protagonista de esta nota, *Free Fall*, grabado para Columbia durante el verano y el otoño del año siguiente, es uno de los máximos exponentes en el intento de consecución de un free jazz de síntesis, intemporal, capaz de condensar todas las inquietudes musicales y estilísticas de Giuffrè. Basado en buena medida en el principio de

no agresión entre improvisación y composición, emplea una fórmula camerística y despojada a la búsqueda del "lugar" aproximado en el que dos tradiciones (el jazz y la vanguardia) puedan convivir.

Free Fall, como por otra parte *Fusion y Thesis*, es una obra difícil pero modelica. Perfectamente ejecutada por los tres músicos. Cuidada y elaborada como pocas. Repleta de matices y de sonidos conseguidos con el mínimo de elementos-instrumentos (golpes en las cuerdas del piano, golpes en las llaves del clarinete, rasgueos del arco). Muchas veces intentando simular, que no imitar, sonidos propios del ser humano: lloros, lamentos, quejidos, risas y otros más orgánicos. Pero, volvamos a un punto que he dejado colgado antes ¿Qué quedaba aquí del Giuffrè de *The Train and the River* o de *Western Suite*? Pues, básicamente, todo. Bueno, evidentemente, las formas folkie o el swing, como tales, no. Pero, no hemos de olvidar que el estilo de Giuffrè, como compositor y como instrumentista, es un aluvión de sedimentos e influencias, serias y festivas, cultas y lúdicas, mayores y menores, ya que para él esas categorizaciones nunca tuvieron la menor importancia. Pero, su clarinete y en general las composiciones, guardan las incomparables cualidades de otros Giuffrè: el sonido meditativo, íntimo, algo triste también. Quizá haya tendido aquí hacia la abstracción, nada más. Si escuchamos un ejemplo de esta *summa*, como el largo *The Five Ways*, volveremos a un estado que ya nos es familiar en él. Caminando por un sendero, un bosque a un lado con el ruido de un riachuelo surgiendo de entre él, un campo de maíz al otro y, al frente, el redondo disco solar que inicia, como cada día, una dilatada retirada. Lo máximo que acepto es que en este disco los colores de los árboles y del cielo están cambiados, que los pájaros trinan y cantan de una manera distinta a la habitual, e, incluso, que el camino no conduce a ninguna parte. Bueno, pero ¿lo importante en realidad no es salir de paseo?

Una vez me dijeron que no hay otro instrumento que transmita tan bien los recovecos de la mente humana como el clarinete. Si esto es cierto, añadiría que ningún clarinete lo hace mejor que el de Jimmy Giuffrè.

Germán Lázaro

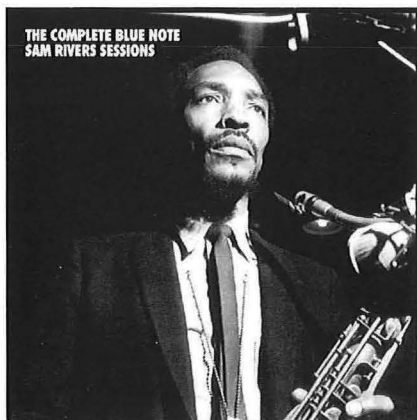
UN FELIZ RESCATE DEL OLVIDO

Sam Rivers: *The Complete Blue Note Sam Rivers Sessions*

Sam Rivers (st, ss, fl), Freddie Hubbard, Donald Byrd (tp), James Spaulding (sa, fl), Julian Priester (tb), Jaki Byard, Herbie Hancock, Hal Galper (p), Ron Carter, Herbie Lewis, Cecil McBee (b), Tony Williams, Joe Chambers, Steve Ellington (bat).

Nueva Jersey, diciembre de 1964, mayo de 1965, octubre de 1966 y marzo de 1967.

Mosaic MD3-167 y MQ5-167 (3CDs)



El cuerpo de un corredor de fondo, el rostro de un boxeador, la mirada de un explorador; un músico al que creímos durante años más joven de lo que el calendario señala y cuya energía nos hace creer siempre joven: Sam Rivers, el movimiento. Tuve la suerte de verlo actuar la primavera pasada, junto al Guadalquivir. Pese a que contaba 75 años, parecía un chaval invitando a jugar con él al puñado de gente agradecida que allí estábamos. Actuó con Anthony Cole, a la batería y el saxo tenor, y Doug Mathews, al bajo y el clarinete bajo, que no son acompañantes ocasionales para las giras por la periferia, sino sus fieles compañeros durante la última década.

Samuel Carthorne Rivers nació el 25 de setiembre de 1923 en Reno, en el curso de una gira del Silvertone Quartet, un grupo de gospel en que el padre cantaba

y la madre tocaba el piano. Su infancia la vivió entre Chicago y Little Rock, porque, al fallecer el padre en 1937, la madre tuvo que trasladarse a Little Rock desde Chicago para impartir clases de música y sociología. En 1947, Sam marchó a Boston para continuar sus estudios musicales, primero en el conservatorio y después en la universidad. Su formación musical incluye: piano, violín, trombón, saxofón y viola. Con este último instrumento comienza en 1950 como profesional en un grupo liderado por Serge Chaloff y formado por un quinteto de cuerda, cuatro metales y una sección rítmica; posteriormente, Herb Pomeroy lo ligó definitivamente al saxo tenor. Entre 1954 y 1958 residió en Florida y tocó con Don Wilkerson, entre otros, pero volvió a Boston para liderar su propio cuarteto, del que con frecuencia formaba parte el pianista Hal Galper. Aunque el 14 de diciembre de 1961 grabó una sesión para Blue Note a nombre de Tadd Dameron, que permanece en su mayoría bajo la etiqueta "desechada" y en su menor parte bajo la de "inédita", no fue hasta 1964 cuando Sam Rivers empezó a recoger los frutos de su buen hacer como músico y como persona. En 1959, Tony Williams, que entonces contaba 13 años, tocó en uno de los cuartetos de Sam Rivers. Ambos músicos se impresionaron mutuamente, hasta el punto de que años más tarde, en una entrevista para *Down Beat* de 1965, el baterista reconocía la empatía entre ellos y la influencia que había recibido del saxofonista. Los hechos que conducen a que Sam Rivers sea hoy conocido por el gran público empiezan tras la gira por Japón con el quinteto de Miles Davis en julio de 1964. En agosto, su antiguo pupilo, Tony Williams, le llama para su primera grabación, en Blue Note, *Life Time*, en noviembre graba *Into Something*, de Larry Young, y el 11 de diciembre, con Ron Carter y dos amigos de Boston, Tony Williams y Jackie Byard, graba para el sello su primer y mejor disco, *Fuschia Swing Song*, la música que según el saxofonista llevaba tocando durante años.

Además de los mencionados, Sam Rivers grabó en Blue Note tres discos más a su

nombre y otros tantos a nombre de Bobby Hutcherson, *Dialogue*, Tony Williams, *Spring*, y Andrew Hill, *Involuntion*, más dos sesiones a nombre de este último durante 1967, que permanecen inéditas. Durante los 70 cambia la fórmula del cuarteto, dominante en las dos décadas anteriores, por la big band, como en *Crystals*, o el trío, como en *Streams* y *Hues*, tres discos para Impulse! que forman parte del sonido más arriesgado que se ha grabado bajo la etiqueta "jazz". En esa y la siguiente década graba en ECM y Black Saint y en 1987 entra en el quinteto de Dizzy Gillespie, una de sus mayores influencias. Desde 1991 vive en Orlando, dirige una orquesta que da conciertos con regularidad en Florida y el trío con el que el año pasado nos visitó. Su música no tiene la fuerza de los 70 ni la frescura de los 60, pero mantiene su vitalidad.

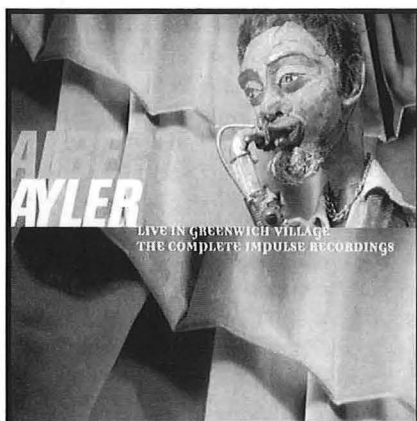
Pocos se acordarían de Sam Rivers si en 1996 Mosaic no hubiese tenido la feliz idea de editar *The Complete Blue Note Sam Rivers Sessions*, en 3 CD's y 5 vinilos (el primer formato todavía disponible y el segundo agotado), grabaciones desconocidas para muchos aficionados y no disponibles en CD en otra edición. Comprende cuatro sesiones/LP's: *Fuschia Swing Song* (11/12/64), *Contours* (21/5/65), *A New Conception* (11/10/66) y *Dimensions and Extensions* (17/3/67), que fue editado como tal en los ochenta y en 1975 había salido como parte del Lp doble *Involuntion*, que contenía otra sesión con ese mismo título grabada a nombre de Andrew Hill. Además de los mencionados en *Fuschia Swing Song*, tocan: Freddie Hubbard, Herbie Hancock, Ron Carter y Joe Chambers en *Contours*; Hal Galper, Herbie Lewis y Steve Ellington en *A New Conception*; y James Spaulding, Donald Byrd, Julian Priester, Cecil McBee y Steve Ellington en *Dimensions and Extensions*. Forman el mejor conjunto de música que Sam Rivers ha grabado jamás, con uno de mis discos favoritos de la década, *Fuschia Swing Song*. Una música que aumenta su frescura con el paso de los años.

José F. Troyano

EL FREE: DEL LADO DEL SENTIMIENTO

Albert Ayler: *Live in Greenwich Village. The Complete Impulse Recordings*

Albert Ayler (st, sa), Don Ayler (tp), George Steele (tb), Michel Sampson (vln), Joel Freedman (chelo), Call Cobbs Jr (p), Lewis Worrel, Bill Folwell, Henry Grimes, Alan Silva (b), Sunny Murray, Beaver Harris (bat)
Nueva York, marzo de 1965, diciembre de 1966 y febrero de 1967
Impulse! IMP 22732 (2CDs)
(Universal Music)



En una nota escrita por el mismo Sonny Rollins para la portada de su disco *Freedom Suite*, menciona algunos elementos que conforman las mismas raíces de la cultura negroamericana: los coloquialismos, el humor, la música. En la manera de tocar de Albert Ayler creo que pueden encontrarse sin demasiado esfuerzo estos tres elementos a través de unos rasgos muy característicos y que siempre estuvieron presentes en él. A saber, la cualidad intempestiva de las frases, una inventiva arrolladora, muchas veces descontrolada, la hilaridad, o el recurso a ella. Pero aún hay una cosa importante. En 1964, Ayler grabó un disco dedicado enteramente a interpretar spirituals y tradicionales (*Goin' Home*). Este disco es clave en tanto que nos muestra de modo inequívoco cuáles van a ser prioritariamente sus fuentes de inspiración o, mejor dicho, de dónde va a extraer todo su magma sonoro y musical. Canciones de iglesia, marchas fúnebres, militares o de índole más canallesca, y el folclore entendido de un modo amplio, desde la primigenia África a la lejana Irlanda, y necesariamente aglutinador ya que, como todo el mundo debe saber, la cultura del negro-americano

se forma y enriquece también con el contacto con lo blanco. Es decir, y volviendo a la nota de Rollins, "más que cualquier otro, el Negro puede reclamar la cultura americana como propia"

Tras este disco, Ayler iniciaba la etapa más reconocida de su carrera, que se desarrollaría sobre todo en el sello ESP y que culminaría precisamente en las grabaciones realizadas en el Village neoyorquino. La música de *Live in Greenwich Village* es una de las mejores muestras de esa etapa central de la carrera de Ayler, y podría decirse también que la última antes de lanzarse a explorar otras vías con sus últimos trabajos en Impulse!. Es una música insurgente, de gran fiereza y en ocasiones hasta abrasiva. Que no funciona como un proyecto intelectualizado que pretende sintetizar contrarios. No hay necesidad de ello. En sus mismos fundamentos musicales ya están presentes y asimilados la velocidad y el letargo, la delicadeza y la furia, el amor y la rabia, lo viejo y lo nuevo.

Para empezar, hay que destacar la idea de banda que hay en este disco, sus diálogos y su alucinante forma de imbricarse los unos con los otros. La sensación de estar oyendo a un grupo muy compactado pero que no trabaja como tal es fuerte, intensa. Al principio reconozco que puede producir cierto desasosiego, pero si se escucha con calma no tardará en aparecer la belleza. Una belleza no canónica, me refiero a no convencional ni fruto de los consensos que cada momento histórico establece. No, se trata de algo más esencial, interior, salvaje, primario. Es, casi, casi, un testimonio. El Testimonio personal de un grupo de músicos a los que Ayler espolea constantemente, sin dar ninguna tregua.

Tenemos, de entrada, unas secciones que cabría llamar polirrítmicas, sustentadas en la batería de Sunny Murray o Beaver Harris, y en el empleo de dos contrabajos al unísono. Esta polirritmia desgajada de cualquier centro es muy característica de Ayler ya que su música, quizá más que la de ninguna de las otras grandes figuras del free jazz, prescribía más libertad rítmica para el contrabajo y la batería que para los mismos vientos. Una de las primeras impresiones que uno tiene a este respecto es algo parecido a la ingravidez. Todo el cuerpo sonoro parece estar elevado, aupado por una gruesa alfombra de sonidos percutantes y agresivos, de lo más agudo a lo más

grave. No hay un beat que nos mantenga sobre el suelo. Por otra parte, la inclusión de instrumentos de cuerda como el chelo o el violín, que venía ensayando desde 1965, funciona en dos aspectos. En primer lugar, porque añade unos timbres nuevos e infrecuentes que se amoldan al conjunto a la perfección, enriqueciéndolo. En segundo lugar, porque las más de las veces tiende a espesar (un término que en el caso de Ayler nunca será peyorativo) la música, a llenar posibles espacios vacíos con unas líneas melódicas o rítmicas que comentan, afirman, contradicen o potencian el discurso principal de los sopladores, con tesituras que van de lo patético a lo enervante. A la postre desempeñan el papel de una armonía soñada, libre, sin ataduras... utópica. (John Litweiler, en su libro *The Freedom Principle*, califica algunos pasajes de estos conciertos como "una fanfarria en lisérgico").

Y una vez aquí llegamos a los hermanos Ayler, Albert y Don. Hay que decir que si bien los diálogos, juegos, celebraciones y persecuciones que hay entre ambos nunca fueron tan excelsos como los que en 1964 había mantenido Albert con Don Cherry (que son uno de los ítems de todo el free jazz), la comunión es absoluta de todos modos. El gran anhelo de Albert Ayler es construir un folclore Universal (que no global ni mundial) que pueda ser la expresión de cualquier individuo (no bloques ni colectivos) reconocida por otro. Es, en definitiva, el sueño de un hombre que puede ser el de muchos hombres. Es el sueño del negro-americano, que a pesar de ser perseguido y reprimido, va a contribuir con el jazz a dar ejemplo de integración y Humanidad. Porque el Individualismo era piedra de toque en el Arte de Ayler. Pero no un individualismo egocéntrico, interesado y excluyente, sino algo más intangible. Algo espiritual, universal, espectral, un pensamiento. En el ectoplásmico léxico ayleriano no hay cabida para lo prosaico y lo perecedero, y sí en cambio para las Grandes Ideas y para los Sueños. Y, para ello, Ayler hubo de transformar el saxo tenor, su saxo tenor, en la voz más peculiar de aquella década. Lo digo sin tapujos. Nadie sonó nunca como él y, nadie, después, siquiera lo ha intentado.

Germán Lázaro

MATERIA TRANSFIGURADA

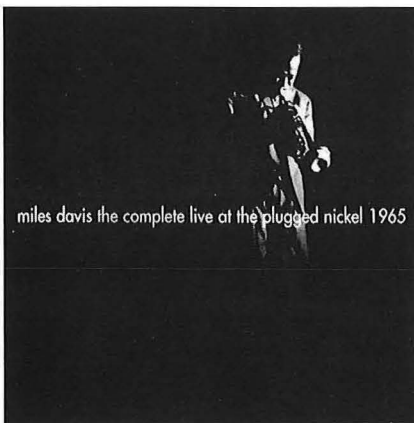
Miles Davis:

The Complete Live at the Plugged Nickel, 1965

Miles Davis (tp), Wayne Shorter (st), Herbie Hancock (p), Ron Carter (b), Tony Williams (bat).

The Plugged Nickel, Chicago, diciembre de 1965

Columbia Legacy CXK 66955 2 (7 CDs)
(Sony Music)



Reflejo de nuestra época de desmesura informativa, la documentación exhaustiva es la idea mágica detrás de cientos de proyectos de reedición. Detrás de ello no está sólo la acumulación y estudio de bocetos realizados por un artista en sus distintos acercamiento a un tema. La grabación ofrece perspectivas y posibilidades distintas. Dada la naturaleza durativa de un arte como la música nos encontramos con la ilusión total de ser testigos, de haber estado allí, en el lugar y en el momento de creación, una idea reforzada cuando lo que se pone en circulación es una grabación en directo. Esta ilusión absoluta alcanza unas cotas insospechadas en la edición *The Complete Live at the Plugged Nickel, 1965* de Miles Davis, una caja de siete compactos que recogen dos días de actuación de su quinteto en siete sets de desbordante inspiración. El tamaño monumental de la edición, un grupo cimiento en etapa de transición y una toma de sonido excepcional lo convertirían en una pieza inevitable. Sería suficiente pero la realidad es mucho mayor: por una vez la documentación exhaustiva de una serie de actuaciones adquiere un sentido desvelatorio único.

Escuchar íntegramente *Live at the Plugged Nickel* es tener acceso directo y pri-

vilegiado a un paso evolutivo de la historia del jazz captado en el momento y de la manera en que estaba tomando forma. Sólo la edición completa de los registros de Coltrane en el Village Vanguard pueden rivalizar con el disco de Davis en este capítulo y quedar en una situación de desventaja. Tras una época de incesante repetición de grabaciones en directo con un material casi idéntico, las actuaciones del recién estrenado quinteto de Miles Davis se convirtieron en un laboratorio abierto a todo tipo de exploraciones armónicas, melódicas, estructurales y de dinámicas en las que ningún parámetro permanecía fijo. El material interpretado en directos precedentes seguía ahí, versiones de *If I Were a Bell*, *I Fall in Love too Easily* o *My Funny Valentine*, pero se ha hecho tábulita rasa con todos sus componentes. Por seguir con el símil del laboratorio, Davis y su grupo empiezan a investigar una química basada en las reacciones de sus distintos elementos a partir de la idea de libertad colectiva en una banda en la que cada miembro suena a punto de romper en una dirección propia más que formar un conjunto y sin embargo capaces de mantener un discurso abierto a la especulación continua.

Si existe un reactivo para todo esto, está en la feroz batería de Tony Williams - puntuando con soberbios golpes secos, rompiendo el flujo de las frases con inesperados retardandos y acelerandos, impulsando con su fiero toque de platos- y en la incorporación de Wayne Shorter - lanzando enigmas en cada uno de sus solos, intensos, graníticos, deslumbrantes en su riqueza de ideas y su afilada ejecución-. La estructura del quinteto se deshace y se recrea en cada momento con la única argamasa del toque casi milagroso de Ron Carter. Herbie Hancock se distancia y recoge en sí mismo elaborando escurridizos solos que suenan como comentarios aforísticos a la acción principal. Davis, como ya ocurría con el quinteto con Coltrane, toma distancia y deja que la música se dirija con una medida participación propia. Sus solos pasan de una punzante agresión al lirismo más evanescente. Cuando se les escucha resulta evidente que interpretan temas como *Stella by Starlight* u *Oleo* y sin embargo es lo de menos, el espacio en el que habitan tiene otras coordenadas. La música se hace explorativa, oscura y abstracta. Su único centro es la interac-

ción del grupo. Los temas se han convertido en simples vectores para trazar nuevas geometrías. Solos, cambios de dinámicas y relaciones como a las que aquí asistimos hubiesen sido inimaginables simplemente un par de años antes. *New Directions in Music* tal y como se prometía en las contraportadas de los discos de Davis de la época.

El salto brutal entre *E.S.P.* y el disco más enigmático que jamás firmase Davis, *Miles Smiles*, sólo puede explicarse por medio del campo de pruebas de las grabaciones del *Plugged Nickel*. La paulatina puesta en circulación de todo el material, primero en el primitivo doble Lp, aumentado por *Cookin' at the Plugged Nickel* y casi una década después por la edición japonesa del cofre de siete CDs, no ha hecho sino aumentar su importancia capital. El doble mostraba la brillantez y la ansiedad por asumir riesgos del quinteto, la edición completa muestra que esta actitud y este nivel era algo sostenido y que cada ejecución del mismo grupo de standards ofrecía la posibilidad de tomar los más variados caminos. *Live at the Plugged Nickel* ofrece una perspectiva distinta a la de los acabados álbumes de estudio: todo en él deviene en proceso, en intuición y exploración. Una noción fundamental en la obra de Davis como es la de espacio, acompañada por otra como la de suspensión, alcanzan en él un punto sin retorno que señalaba el camino a obras posteriores.

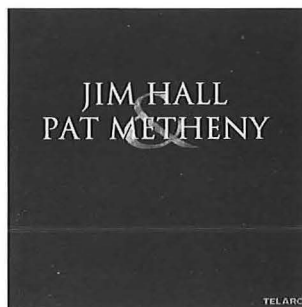
E.S.P., *Miles Smiles* y las grabaciones del club de Chicago forman uno de los puntos más altos que jamás haya alcanzado el jazz en la formación de quinteto. También uno de los más incandescentes. La química establecida entre unas voces del todo individuales llenas de energía creativa, su acercamiento siempre abierto e inquisitivo a un material perennemente en proceso de transformación, la riqueza del juego especulativo de una banda cuya consigna parece ser ir no más lejos, como imponía el espíritu de la época, sino más hacia dentro, la sitúan en ese pedestal y la convierten en punto de referencia inexcusable para todo el jazz moderno. Davis, el Príncipe de la Tiniebla, hacía suya la *terra incognita*. No había vuelta atrás.

Ángel Gómez Aparicio



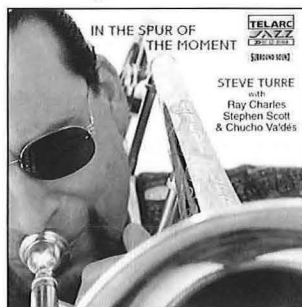
Novedades JAZZ y BLUES

Lo mejor del año



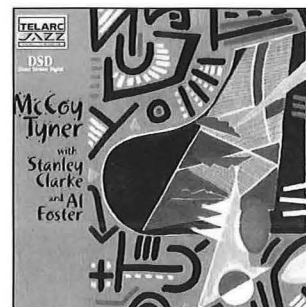
Jim Hall and Pat Metheny TE 83442

Dos genios del Jazz
juntos por primera vez.



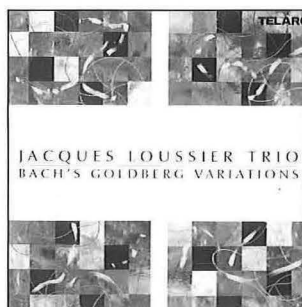
Steve Turre TE 83484

Tres grandes del piano
y un trombonista de lujo.



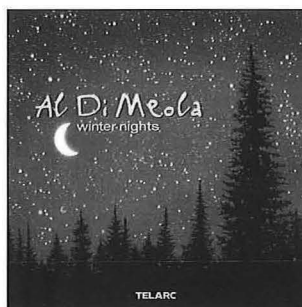
McCoy Tyner TE 83488

El legendario **McCoy Tyner** explora
el arte del trio con una sección
rítmica inigualable.



Jacques Loussier Trio TE 83479

Ultimo homenaje de **Loussier**
a J.S. Bach en el 250 aniversario
de su muerte.



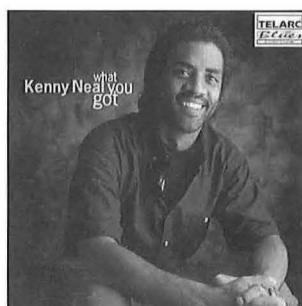
Al Di Meola TE 83458

Nuevas dimensiones del innovador
guitarrista, junto a la bandurria del
ucraniano Roman Hrynkiv.



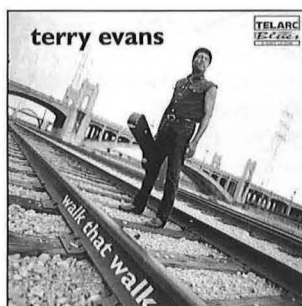
Tierney Sutton TE 83477

La gran revelación del Jazz vocal
para la crítica y el público
americano.



Kenny Neal TE 83467

La confirmación definitiva
de un maestro del blues.



Terry Evans TE 83486

La voz de **Terry Evans**
y la guitarra de **Ry Cooder**.
Una mezcla explosiva.



Mighty Sam McClain TE 83487

El retorno de uno de los vocalistas
de Rhythm&Blues más importantes
de todos los tiempos.



James Cotton TE 83497

Una leyenda viva de la armónica
de blues. Ultima grabación.



Ronnie Earl TE 83490

Debut en Telarc del gran guitarrista
de blues contemporáneo, ganador
de múltiples Premios Handy.



Son Seals TE 83501

El renacimiento de **Son Seals**,
acompañado por **Al Kooper**
(Hammond B3) y **Jimmy**
Vivino (guitarra).



Distribución exclusiva:
ANTAR PRODUCCIONES
C/ Costa Rica, 13 -1º A3.
28016 MADRID

Tlf. y Fax: 91.350.25.18.
e-mail: antar@idecnet.com

www.telarc.com