

Como no dejan de recordarnos las discográficas, éste es un año de grandes cincuentenarios para el jazz: *Kind of Blue*; la llegada de Ornette a Nueva York, *The Shape of Jazz to Come*; *Giant Steps*... En esta ocasión no se equivocan: se mire por donde se mire, 1959 fue un año singular en la historia del jazz.

Texto: **Fernando Ortiz de Urbina**

1959

Nueva York: un año de jazz





En 1959 Estados Unidos era el país más poderoso del mundo con diferencia, aunque es posible que sólo lo supiera a ciencia cierta la cúpula del PCUS en Moscú. La segunda y última legislatura de Eisenhower se acercaba a su fin, una época de crecimiento económico sin parangón en la historia mundial, en la que los guardianes del “mundo libre” llegaron a acaparar un tercio de la productividad industrial del planeta.

Por ese motivo, y por la poderosa propaganda del cine y la televisión, la imagen tópica del decenio de los cincuenta en EE. UU. tiene un deje conservador y materialista, adornado por la llegada del rock’n’roll y la

aparición del adolescente como nuevo segmento consumidor. Esa primera remesa de jovencitos con poder adquisitivo y una industria del ocio a su servicio -la primera generación sin un recuerdo propio de la Segunda Guerra Mundial- no tardaría en cambiar la cultura popular de su país y del mundo entero.

No obstante, desdeñar los años cincuenta de plano sería un error. La generación que sí vivió la Segunda Guerra Mundial o la de Corea, cuya infancia estuvo marcada por la Gran Depresión y el desastre agrícola de los treinta, llegó ya madura a esta época de bonanza económica en la que el índice Dow Jones alcanzó un máximo histórico el último día de 1959 y, a pesar de su aparente conservadurismo -en la vestimenta, en los modales-, era muy capaz de lanzar alegatos aterradoramente visionarios contra la amenaza estultificante de la televisión (el discurso de Ed Murrow que abre y cierra *Buenas noches y buena suerte*, de 1958) o el excesivo poder de la industria armamentística (el Presidente Eisenhower, General y republicano, en su discurso de despedida de 1961).

El último año de los cincuenta fue especial desde el primer día: el 1 de enero se afianzaba el cambio de régimen en Cuba. Aparte de implantarse firmemente el comunismo en el vecindario de EE. UU., en poco más de dos años la isla sería el escenario del peor momento de tensión de una era en que la amenaza de una guerra nuclear estaba muy presente en el imaginario popular.

Por otra parte, 1959 también es el año del nacimiento de la muñeca *Barbie*. En Nueva York, en la Quinta Avenida frente a Central Park, se inauguraba el

Museo Guggenheim, meses después de la muerte de Frank Lloyd Wright. En cuanto a la música “cult”, Leonard Bernstein dirigía la Filarmónica de Nueva York (con la que giró en la Unión Soviética ese mismo año) y por los auditorios de la ciudad desfilaron Heitor Villa-Lobos, Artur Rubinstein, Claudio Arrau y los españoles Andrés Segovia, Nicanor Zabaleta y Victoria de los Ángeles.

Los teatros de la ciudad vieron pasar a Paul Newman (*Dulce pájaro de juventud* de Tennessee Williams), Sidney Poitier y George C. Scott. Sobre las tablas neoyorquinas pasó también Judy Holliday, quien iniciaría una intensa relación con Gerry Mulligan, a la vez que se estrenaban dos musicales significativos para el jazz: *Free and Easy* y *The Sound of Music* (*Sonrisas y lágrimas*). El primero cerró la carrera de Harold Arlen (*Blues in the Night*, *Come Rain or Come Shine*) y además propició la formación de la big band de Quincy Jones, una selección exquisita de músicos con base en la ciudad, que sería un éxito en lo musical y un fracaso en lo económico. De *Sonrisas y lágrimas* Columbia publicó el correspondiente *elepé* con el reparto original, con una canción, *My Favourite Things*, que sería un hito para John Coltrane un par de años después. Lejos de las luces de Broadway, se presentó una obra de teatro experimental sobre la adicción a la heroína, *The Connection*, en la que participaban músicos de jazz, con Jackie McLean al frente.

En los cines se estrenaron *Ben-Hur*, *Con la muerte en los talones*, *La Bella Durmiente*, *Con faldas y a lo loco*, *Anatomía de un asesinato* y *Odds against Tomorrow* (inédita en España)⁽¹⁾ las dos últimas con bandas sonoras de Duke Ellington y John Lewis respectivamente.

NEW YORK, NEW YORK

Sin desmerecer a Los Ángeles y Chicago, dos ciudades de gran actividad cultural a todos los niveles, la isla de Manhattan era, en 1959, un lugar sin parangón en el mundo, especialmente para un aficionado al jazz. Nueva York no sólo era y es uno de los grandes núcleos de la industria de la música en general, sino que presentaba una concentración inaudita de clubes y auditorios, estudios de grabación -en la propia isla o sus alrededores, como el de Rudy Van Gelder al otro lado del Hudson- y otras fuentes de ingresos para músicos como el teatro musical, los estudios de radio y televisión y las compañías publicitarias.

El jazz mantenía una presencia nada desdeñable en los medios de masas, a veces muy visible: el año anterior la NBC había inaugurado la serie *The Subject Is Jazz* de Billy Taylor, y programas de gran audiencia como el de Steve Allen promovían activamente esta música, siquiera su parte más asequible. Aunque no se retransmitió hasta el año siguiente, en abril Miles

ESAN JUDY HOLLIDAY BY BRAD LARA / COLUMBIA PICTURES
‘Taut I Want to Live!’
Sets Nerves Aquiver



Tallulah Due in
‘Crazy October’

REMARKS BY REVIEW
‘Marriage-Go-Round’
Whiz-Bang in Vellum



Reseña de prensa de la película *I Want to Live*



Cartel publicitario de la
serie *Johnny Staccato*

1959
Nueva York:
un año de jazz

Davis, junto con su quinteto y la orquesta dirigida por Gil Evans, grabó *The Sound of Miles Davis* para la CBS.

El otro gran escaparate para el jazz en esta época fueron el cine negro y las series policiacas. En 1959 Susan Hayward ganaba un Oscar por su papel en *I Want to Live* (música de Johnny Mandel con participación en pantalla del combo de Gerry Mulligan) mientras que Henry Mancini daba el bombazo con *Peter Gunn*: el disco que acompañaba a la teleserie de la NBC se grabó en septiembre del año anterior y a los meses ya era un número uno en ventas y tenía dos premios Grammy en su haber; como es lógico el temita de marras se revisó innumerables veces (Shelly Manne, Mundell Lowe, King Curtis...).

Por otra parte, a partir de este año la música de la serie *M Squad* (Lee Marvin, NBC) corrió a cargo de la orquesta de Count Basie, mientras que la de *Richard Diamond* cayó en manos de Pete Rugolo, en medio de una avalancha integrada por *Perry Mason*, *Mike Hammer* y *Tightrope* (CBS); *77 Sunset Strip*, *Naked City*, *Hawaiian Eye* y *The Untouchables* (ABC) y *The Thin Man* y *Johnny Staccato* (NBC). En esta última –con música de Elmer Bernstein– John Cassavetes interpretaba a un personaje que simultaneaba dos oficios disparatados: detective privado y pianista de jazz. Esta ola

de “intriga jazzística” alcanzó tales dimensiones que Hitchcock grabó una parodia para CBS en la que afirmaba que “los requisitos fundamentales para hacer un programa de misterio son un saxo alto, piano, bajo, batería y, si llega el presupuesto, un detective”.

Tampoco faltaron este año las biografías cinematográficas de músicos de jazz: el turno correspondió en esta ocasión a Gene Krupa y Red Nichols (ésta, con Danny Kaye y Louis Armstrong).

No obstante, si el subconsciente colectivo de la época seguía impregnado de sonidos jazzísticos era por la presencia de avezados jazzmen en las plantillas de las orquestas, las de los estudios cinematográficos en California y las de radio y TV en Nueva York. En este decenio se produjo la integración racial de ese segmento del mercado laboral, gracias a la perseverancia y la suprema habilidad instrumental –leer cualquier cosa a la primera era indispensable– de músicos como Milt Hinton, George Duvivier, Osie Johnson, Hank Jones o Joe Wilder.

Por poner un ejemplo, Hinton no trabajaba los fines ►



Cartel de la serie *Peter Gunn*



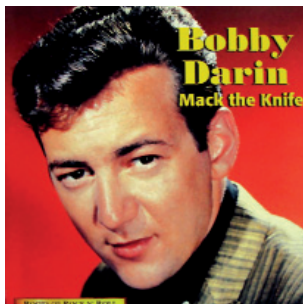
¿CUANTAS
LENGUAS
MATERNAS QUIERES
TENER?
altec ESTUDIA IDIOMAS EN ALTEC MADRID 914 5196339



► de semana. Hacía un mínimo de dos, normalmente tres, sesiones de grabación diarias, de cualquier tipo de música. Los únicos datos que figuran en sus agendas son el nombre del contratista, la dirección del estudio y la hora a la que debía estar presente, de ahí la importancia de leer a la primera. La participación de estos músicos en todo tipo de grabaciones y el tipo de arreglos en boga, normalmente firmados por veteranos de las big bands, hace que toda la música popular de esta era presente cierto aroma a jazz; en el caso del cuarteto de facto formado por Jones, Hinton, Barry Galbraith y Osie Johnson no sólo por su presencia: no serán pocas las ocasiones en que al llegar al estudio para grabar con algún cantante tengan que encargarse de pergeñar un arreglo sobre la marcha.



Cartel de *Anatomía de un Asesinato*



Portada original de *Mack the Knife*



De izda. a dcha.,
Goddard Lieberson,
Miles Davis, Teo Macero
y Dave Brubeck

En esta época había mucho jazz y, por suerte, espacio para que existiera. Gracias a la red de estudios y clubes de Nueva York, muchos músicos pudieron compaginar las sesiones comerciales de estudio con los experimentos jazzísticos. Desde la aparición del bop, el jazz había pasado de ser la música de baile del grueso de la población a formar parte de la bohemia cultural, como se describe en la literatura beat y demuestra el vínculo con personajes como Jack Kerouac, Jackson Pollock o los humoristas Mort Sahl y Lenny Bruce, con quienes el jazz compartía nocturnidad y una fuerte querencia por el alcohol y otras sustancias. Sin ir más lejos, en 1959 Kerouac grabó un disco en el que leía *haikus* seguido de intervenciones a cargo de Zoot Sims, Al Cohn y Trummy Young.

Uno de los centros de esta bohemia y hervidero de experimentación musical, artística, social y stupefaciente fue el número 821 de la Sexta Avenida, un edificio en el que los músicos Hall Overton y Dick Cary, el pintor David X Young y el fotógrafo W. Eugene Smith ocuparon tres lofts durante esta época. Por allí pasaron infinidad de músicos de todos los estilos y colores para tocar en jams informales o para ensayar: aquí se preparó el concierto que dio Thelonious Monk, con arreglos de Hall Overton, en el Town Hall el 23 de febrero del año que nos ocupa.

LA INDUSTRIA

En 1959 se inauguraron los premios Grammy, con varias peculiaridades. En ese año se celebraron dos ceremonias de entrega, una en mayo, dedicada al año anterior, y la otra en noviembre. En la primera, de las 27 categorías originales, el Grammy al mejor disco y a la mejor canción fueron a parar a un extranjero, Dome-

nico Modugno, con *Volare*. El tema *Tequila* se llevó un premio, y Henry Mancini dos, ambos gracias a *Peter Gunn*. Ella Fitzgerald también recibió dos –mejor artista de jazz y mejor vocalista femenina– mientras que para Count Basie fue el de mejor grupo de jazz.

El reparto de premios y la retransmisión de esa primera ceremonia provocaron una sonora escandalera, comandada por el presidente de Columbia. Quizás por ello, los premios de la segunda entrega fueron menos sorprendentes. De los que nos interesan, fueron galardonados Duke Ellington (tres, por *Anatomía de un asesinato*), Ella (dos), Frank Sinatra con *Come Dance with Me* (tres) y el hombre del momento, Bobby Darin con *Mack the Knife* (tres).

A lomos del crecimiento económico de estos años, la industria discográfica vivió una época de vacas gordas que disfrutaron todos los estilos, con el beneficio añadido de la alta fidelidad de las grabaciones. El estéreo llevaba unos años en el mercado y fue en 1959 cuando explotó la fiebre por el nuevo sonido binaural, que dio lugar al género “exotica” y, llevado al extremo, a lo que se denominó “ping pong music”, por el abuso de los juegos entre los dos canales. Además de contar con secciones dedicadas a equipos de música en las revistas –incluida *Down Beat*– hubo compañías que inauguraron series especiales dedicadas a explotar las posibilidades de la nueva tecnología, como la “Ultra Audio” de United Artists, “Perfect Presence” de Mercury, “Living Stereo” de RCA o en el caso de una indie como Savoy, su serie “World Wide”. El mercado era tan fértil, que al menos dos sellos surgieron a causa de esta ola del estéreo, Time y Command, efímeros por motivos evidentes.

El aspecto singular de esta época de abundancia quizás sea el hecho de que venía acompañada por un capital humano considerable. Por una parte, los músicos, independientemente de su extracción social o de su raza, contaban con una formación básica sólida, gracias a la instrucción que habían recibido en los colegios, aspecto que se obvia sistemáticamente en las historias del jazz. Y aunque la educación superior de jazz no estaba tan extendida como hoy en día, no hay master que supere a unos años girando con big bands, perfeccionando el oficio noche tras noche sobre el escenario, junto a colegas de generaciones anteriores.

El hecho de que la producción de discos no fuese el negocio mastodóntico en el que llegaría a convertirse propició que en estos años, antes de la llegada de los Beatles, los beneficiarios de la abundancia de medios fueran tipos con una afinidad por su industria más allá de la nómina o los incentivos.

Así pues, no es casualidad que en el año en que, como contaba el *New York Times*, tras 50 años de predominio absoluto Columbia arrebató la corona a RCA –su eterna rival, haciéndose con un 21% del mercado–, la nueva

1959
Nueva York:
un año de jazz



reina tenía en la presidencia a un compositor, Goddard Lieberson, introductor del LP en la década anterior, en su departamento de música popular contaba con un primer oboe, el influyente —para bien o para mal— Mitch Miller, y recién había contratado a un saxo alto y compositor de vanguardia para encargarse de su departamento de jazz: Teo Macero, cuya influencia en la carrera de Miles Davis y el jazz en general llegaría a ser imponente.

Si bien es cierto que este sello nos dejó toda una serie de discos *Sing Along* a nombre de Mitch Miller —un precedente del karaoke en vinilo—, no lo es menos que su producción jazzística de este año es asombrosa: consideraciones históricas y artísticas aparte, *Kind of Blue* y *Mingus Ah Um* son dos álbumes excelentes desde cualquier punto de vista.

El papel de Macero en el de Mingus fue determinante: se conocían y respetaban mutuamente desde sus días en los talleres de composición, los Jazz Workshops de principios de década, y aunque Mingus grabó otros grandes discos en estos años, como *Blues & Roots*, el escaparate publicitario de Columbia no tenía igual, especialmente teniendo en cuenta que los rivales directos, RCA, no se dignaron a publicar *Tijuana Moods*, de 1957, hasta cinco años después, a pesar de la activa campaña de *Down Beat* en la que daban el nombre del presidente de la compañía y su dirección para que los lectores escribieran exigiendo su publicación.

No obstante, el retraso más inexplicable fue el que sufrió el *Time out* de Dave Brubeck. Grabado en 1959, en noviembre el cuarteto lo tocó en directo cuando su título provisional era *Out of Our Time*, y a finales de año ya figuraba en la publicidad de Columbia con su nombre y número de catálogo definitivos. Sin embargo, no se publicó hasta 1961, al parecer por las dudas sobre cómo acogería el público un disco con métricas inusuales. Por supuesto el éxito fue tal que *Take Five* tuvo que publicarse como single. Siendo justos, Columbia podía permitirse un aplazamiento como éste en un año en que también sacó *Jazz Track* y *Porgy & Bess* de Miles, *Légrand Jazz* de Michel Légrand (con licencia de Philips) y el *Gone with the Wind*, precisamente del cuarteto de Brubeck.

En un plano ajeno al que nos ocupa, 1959 fue testigo del nacimiento, en Detroit y Jamaica respectivamente, de dos compañías que darían que hablar: Motown y Island.

¿LA ESCENA MÁS RICA DE LA HISTORIA?

En su número de enero de ese año, la revista *Esquire* publicó la famosa foto que Art Kane había tomado el 12 de agosto anterior en Harlem, una inaudita reunión de grandes figuras, a pesar de las notables e inevitables ausencias. El abanico de estilos que representa,

desde Luckey Roberts a Thelonious Monk y Horace Silver, es un buen reflejo del día a día musical de la ciudad. Además de los clubes que aun hoy se recuerdan, como el Five Spot o el Village Vanguard, otros programaban regularmente dixie y combos de swing, como Jimmy Ryan's, Eddie Condon's o el Metropole. En este último, que contaba habitualmente con la presencia del quinteto de Roy Eldridge y Coleman Hawkins, celebró Red Allen su sexto aniversario de estancia permanente. Como anécdota, en el Hotel Roosevelt seguía tocando la orquesta de Guy Lombardo.

Por otra parte el jazz iba ya camino de convertirse en una música internacional. Más allá de la dedicación de los aficionados de todo el mundo, en EE. UU. empezaba a aceptarse a los músicos de ultramar. Jutta Hipp y Bobby Jaspar, por ejemplo, llevaban un tiempo integrados en la escena neoyorquina. El año anterior Vlady Bas había formado parte de una big band internacional en Newport (como sustituto de Tete Montoliu), y en 1959 ese mismo festival recibió a la big band de Johnny Dankworth, que giró un mes por el país y firmó un contrato con Roulette. Aun más sorprendente es la gira de un mes que hizo la figura del dixie británico Chris Barber. Por su parte, el húngaro Attila Zoller cruzaba el charco por primera vez, becado por Lennox, al igual que Dizzy Reece, jamaicano procedente de Londres, que además grabaría su primer disco con Blue Note.

A la inversa, no eran pocos los músicos estadounidenses presentes en Europa durante 1959: Chet Baker, Stan Getz, Kid Ory, Ellington, Ella, Benny Goodman, el combo de Clark Terry con Paul Gonsalves, Dave Brubeck, Dizzy, el cuarteto de Gerry Mulligan con Art Farmer, el Modern Jazz Quartet, Jimmy Giuffrè con Jim Hall, Basie, George Lewis, Lucky Thompson... la lista sigue y es sorprendentemente amplia. Como acontecimientos reseñables, Oscar Pettiford sufrió un grave accidente de tráfico en Austria, y a finales de febrero se celebró un concierto benéfico en el Birdland en el que se recaudaron 2.000 dólares para el bajista; Louis Armstrong tuvo la mala suerte de contraer una pulmonía en Italia, y por su parte el clarinetista Tony Scott, hastiado de la escena neoyorquina, que consideraba agotada, partió en noviembre hacia Hawai para una gira por Oriente Lejano que duraría varios años.

Otra vía de expansión del jazz que ya estaba abierta era la africana y lo que se daría en llamar World Music. En 1959 la vía "latina" ganó un clásico con la grabación del *Afro Blue* de Mongo Santamaría, mientras que ►



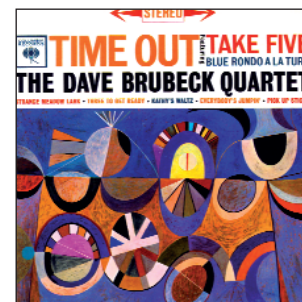
Charles Mingus



Portada original de Mingus Ah Um



Dave Brubeck Quartet: de izda. a dcha.: Joe Morello, Gene Wright, Paul Desmond y Dave Brubeck



Portada original de Time Out



- la conexión con África y Oriente Medio se vio reforzada por el debut de Miriam Makeba en el Village Vanguard, el sorprendente —por adelantado a su tiempo— disco *East Meets West* de Ahmed Abdul-Malik (RCA) y la gira sudafricana del pianista y educador John Mehegan. El nombre de Hugh Masekela empezó a leerse en las publicaciones de la patria del jazz a raíz de dicha gira, sobre la cual Mehegan escribió un amplio artículo que abría comparando unas declaraciones del Primer Ministro sudafricano con el *Mein Kampf*.



Portada original de *Legrand Jazz*



Miles Davis arrestado, 24 / 08 / 1959.



Portada original de *Kind of Blue*

LA SITUACIÓN RACIAL

El año que nos ocupa es anterior a la enorme agitación en torno al movimiento pro-derechos civiles que se viviría en el decenio siguiente. Eso no quiere decir que no hubiera disturbios, alguno muy relevante para el mundo del jazz. En agosto, el intento de la policía de detener a una mujer ebria en Harlem atrajo a centenares de personas y casi deriva en disturbios si no llega a ser por la intervención de Sugar Ray Robinson.

Días después, el 24 en concreto, Miles salía del Birdland para acompañar a una mujer blanca a un taxi. Se le encaró un policía y el altercado acabó con Miles aporreado, detenido y con su licencia para actuar en Nueva York requisada. Poco importa que, como decía la crónica de *Down Beat*, “el cráneo aporreado contuviera uno de los mejores cerebros musicales de nuestra era” (acababa de grabar *Kind of Blue* y su próxima sesión sería la primera de *Sketches of Spain*). Para más inri, Miles estaba grabando una sesión para el servicio de radio de las Fuerzas Armadas (AFRS) y el número de *Down Beat*

en el que se informaba de la agresión presentaba en su portada a Maynard Ferguson charlando tranquilamente con su esposa en la calle, en circunstancias probablemente similares a las que provocaron el percance con Miles, salvo por la pigmentación de la piel de los protagonistas.

El goteo habitual de pequeños sucesos de esta época siguió aumentando: Dave Brubeck perdió sendos conciertos en la Universidad de Georgia y en Johannesburgo por negarse a sustituir a su bajista,

Gene Wright, mientras que Lionel Hampton canceló su participación en un concierto benéfico porque los organizadores habían negado la compra de entradas a personas de color.

UN AÑO SALPICADO DE HITOS

El lector medio de la revista *Down Beat* en 1959 era un joven varón de 26 años tocaba algún instrumento y compraba 44 discos al año. A esa misma revista llegaron, durante esos doce meses, unos 500 discos procedentes de 65 compañías, de los cuales la media docena que se nos recuerda sin cesar constituye un nimio porcentaje. ¿Fue 1959 realmente un año tan sensacional?

Dejando a un lado la indiscutible magnificencia de *Kind of Blue*, *Giant Steps*, *Mingus Ah Um*, *The Shape of Jazz to Come* o *Time out*, lo cierto es que no hay que escarbar demasiado para descubrir pequeñas joyas del jazz grabadas o publicadas durante este año. Por ejemplo, *Lee Konitz Meets Jimmy Giuffrè* (Verve) es un atractivo disco en el que se incluye un solo, el de Warne Marsh en *The Song Is You*, que marcaría profundamente a un futuro faro de la música improvisada: Anthony Braxton. Otra futura bestia de la vanguardia, Cecil Taylor, grababa su *Love for Sale* para United Artists y un pianista blanco, Eddie Costa, grababa un sensacional disco a trío (*The House of Blue Lights*, con Wendell Marshall y Paul Motian) que apenas tuvo repercusión alguna por la desidia general, la de la compañía (Dot) y la del propio Costa, poco interesado en labrarse una carrera como jazzman.

En noviembre la prensa especializada daba cuenta de la “excitación” de Orrin Keepnews por haber firmado en exclusiva para Riverside a un guitarrista muy prometedor que le había recomendado Cannonball Adderley, Wes Montgomery, quien grabaría ese mismo año su primer disco como líder, con una preciosa versión de *'Round Midnight* como piedra de toque. Pocos días antes de que acabase el año, Keepnews volvería a tener otro gran acierto al grabar la primera sesión del trío de Bill Evans con Scott LaFaro y Paul Motian, con lo que a la postre Evans dejaría de ser un sideman de lujo: está presente al piano en infinidad de sesiones de este año, y en directo tocó frecuentemente como miembro de los combos de Tony Scott y Bob Brookmeyer.

De las compañías independientes, Blue Note celebraba su vigésimo aniversario a lomos de los éxitos de Horace Silver (de ese año son *Fingerpoppin'* y *Blowin' the Blues away*) y dando un serio empujón a las carreras de Jackie McLean y Donald Byrd. El trompetista había sido un habitual del sello Savoy, que grababa en el estudio de Rudy Van Gelder, al igual que Blue Note y Prestige. En este año Savoy finalizaba prácticamente su aportación al jazz con la marcha del productor Ozzie Cadena y, por su parte, Van Gelder cerraba definitivamente su óptica y su estudio de Hackensack para dedi-

1959
Nueva York.
un año de jazz

carse por completo a la grabación de discos en sus nuevas instalaciones, las mismas que usa hoy en día, en Englewood, más cerca de Manhattan.

La otra gran moda del momento, aparte de las versiones de series policiacas, fue *Porgy & Bess*. Los discos de versiones jazzísticas de la ópera se multiplicaron a raíz de la película de MGM (en la que el padre de Bobby McFerrin doblaba a Sidney Poitier), que fue un sonado fracaso a pesar del Oscar que obtuvo André Previn por la adaptación de la partitura original. Ya existían los precedentes de los all-stars del sello Bethlehem o el de Louis Armstrong con Ella Fitzgerald (Verve), a los que ahora se añadieron las versiones de Miles Davis con Gil Evans (Columbia), la del cuarteto de Hank Jones (Capitol), Ralph Burns (Decca), Bill Potts (United Artists) o Mundell Lowe (RCA). La ola alcanzó tal dimensión que *Down Beat* dedicó a la película y demás adaptaciones musicales su número del 23 de julio.

Una de las versiones de la ópera de Gershwin de ese año vino firmada por Oscar Peterson. El exuberante pianista acababa de sustituir la guitarra de Herb Ellis por la batería de Ed Thigpen en su trío y se pasó buena parte de 1959 metido en el estudio, bien como líder de la sección rítmica del sello Verve (como en el excelente disco con Ben Webster) o en el maratón de los últimos doce días del mes de julio, en que grabó diez álbumes, nueve de ellos *songbooks* dedicados a otros tantos compositores.

RELEVO DE TENORES

Uno de los instrumentos que experimentó un cambio sustancial en este año fue el saxo tenor. Por una parte falleció uno de sus padres, Lester Young. Por otra, la corona del instrumento estaba a punto de cambiar de titular.

El decenio que concluía había tenido a Stan Getz como favorito de crítica y público, con guiños esporádicos a Sonny Rollins y, en menor medida a John Coltrane. Casualidad o no, el hecho es que Getz llevaba desde la primavera de 1958 en Europa, donde pasaría todo el año en cuestión. Aunque Verve fue racionando la publicación de sus discos, a efectos prácticos Getz estaba ausente. En cuanto a Sonny Rollins, giró por Europa en la primera parte del año con su trío (Henry Grimes, Pete LaRoca); después estuvo anunciado para tocar en el Half Note a partir del 15 de

junio, pero esa serie de actuaciones se canceló —le sustituyó Tristano—, y en algún momento de ese verano, esta joven estrella del tenor decidió retirarse para reevaluarse a sí mismo, en parte mediante la práctica del instrumento en el puente de Williamsburg, y no regresaría hasta 1962.

Todo esto dejaba el campo libre a John Coltrane, cuya progresión en los dos últimos años, desde su abandono de la heroína y su aprendizaje en el grupo de Thelonious Monk, había sido espectacular. Tanto en solitario como en el combo de Miles Davis se había ido consolidando un estilo muy personal, que alcanzaría su cima con *Giant Steps*, disco con el que se pudo apreciar por primera vez su verdadero potencial.

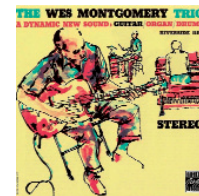
SUCEDIÓ AQUEL AÑO

Como ocurre hoy día, uno de los puntos candentes del año fueron los festivales. Por una parte, el organizado por la revista *Playboy* en Chicago y el de Monterey (programado en esta edición por John Lewis y Gunther Schuller) recibieron el aplauso de la crítica y el público, mientras que por el otro, el de Newport, el festival por antonomasia de EE. UU., fue víctima de adolescentes alborotadores que se cobraron la antipatía de los músicos (Mingus se quejó

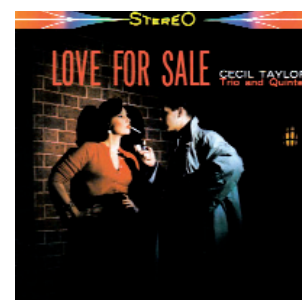
de que no le dejaban dormir), indicio acaso de la llegada de la primera generación de adolescentes para los que el jazz era una música ajena, para adultos.

En el extremo opuesto de la corrección y la etiqueta, Duke Ellington había tenido ocasión de saludar a la Reina de Inglaterra el año anterior y la impresión fue tan intensa que Ellington compuso y grabó la *Queen's Suite* —la suite de la Reina—, de la que se fabricó un solo disco, para Su Graciosa, y no se publicó comercialmente hasta después de la muerte del compositor.

También en 1959, el trío de Erroll Garner fue el primer combo de jazz que actuó en el Carnegie Hall como único nombre en el cartel. Hubo lleno, pero las críticas fueron negativas en general. A principios de este año Bob Brookmeyer dejaba el trío de Jimmy Giuffrè con Jim Hall, quizás harto de mediar entre dos artistas cuya excelente ▶



Portada original The Wes Montgomery Trio

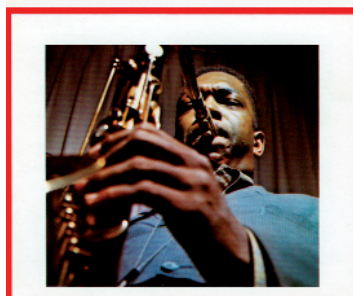


Portada original Love for Sale



Portada original Finger Poppin'

JOHN COLTRANE GIANT STEPS



Portada original de Giant Steps





- relación artística era el opuesto exacto de la personal.

En abril Cecil Taylor dio uno de sus escasísimos bolos del año y William Russo –Bill cuando se dedicaba al jazz– estrenó su segunda sinfonía en el Carnegie Hall, con la Filarmonica de Nueva York dirigida por Leonard Bernstein. En ese mismo mes se anunció que Benny Golson dejaba los Messengers, sustituido temporalmente por Hank Mobley, hasta el ingreso de Wayne Shorter en el grupo a finales de año.

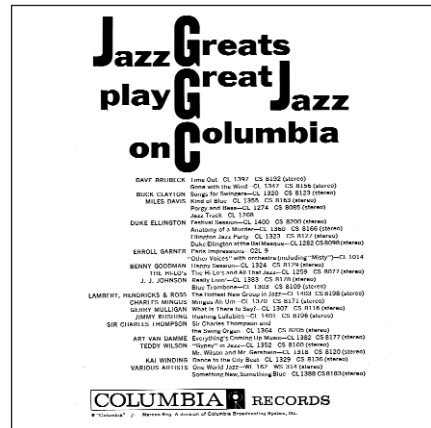
UN AMANECER: ORNETTE

La escena neoyorquina ha sido siempre de una riqueza extraordinaria, pero casi siempre ha venido de fuera. Si veinte años atrás fueron los fuertes vientos del Sudoeste los que animaron el swing (Jimmie Blanton y Ben Webster con Ellington, Charlie Christian con Benny Goodman, la orquesta de Basie...), ahora le tocaba el turno a un desconocido saxofonista procedente de Texas, vía California.

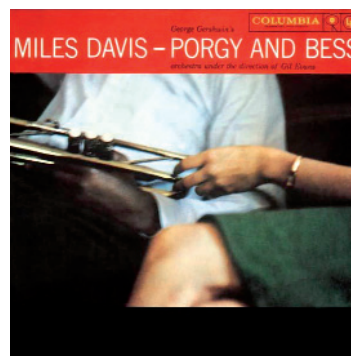
A principios de 1959 Ornette Coleman tenía un disco en su haber y escasas perspectivas de éxito. Un buen día, su bajista invitó a Percy Heath a verles tocar; Heath se llevó consigo a su jefe y líder del Modern Jazz Quartet, John Lewis, una de las cabezas pensantes más respetadas del jazz del momento y, desde aquel instante, principal promotor de Ornette. No deja de ser paradójico que el líder de un grupo como el Modern Jazz Quartet lanzara al estrellato a un músico tan opuesto como Ornette.

El respaldo de Lewis era algo muy serio: como director de la escuela estival de Lennox, Massachusetts, gestionó una beca especial para el cuarteto y con ello su mudanza a la Costa Este, financiada por el patrocinador de la escuela aquel año, la cervecera F & M Schaefer (hay cosas que no cambian). Además, también animado por Lewis, Nesuhi Ertegun no tardó en fichar al cuarteto para Atlantic, en una cadena de acontecimientos que cambiaría no sólo las vidas de Coleman, Cherry, Haden y Higgins, sino el jazz en general.

A finales de ese mismo año, el martes 17 de noviembre, el club Five Spot acogía la primera actuación del



Cartel publicitario de Columbia Records



Portadas originales de *Porgy & Bess* de Miles Davis y Oscar Peterson



cuarteto de Ornette Coleman en Nueva York, un estreno cuya expectación sobrepasaba al mundillo del jazz –presente en masa, músicos, críticos, ejecutivos– alcanzando a la élite cultural de la ciudad, como demuestra la presencia de Willem de Kooning o, en varias ocasiones, de Leonard Bernstein. Tanta fue la relevancia del evento, que pocos recuerdan que estaba compartido con otro combo con solera que también se estrenaba ese mismo día en ese mismo local: el Jazztet de Benny Golson, Art Farmer y Curtis Fuller, con un tal McCoy Tyner al piano.

Semanas antes Ornette había grabado ya las sesiones que darían lugar a *Change of the Century*, pero de momento la prensa se hacía eco de la publicación de *Tomorrow Is the Question* y, sobre todo, su primer disco con su nuevo sello, *The Shape of Jazz to Come*, que se abría con un futuro standard del jazz, *Lonely Woman*, y por sí mismo justificaba todo el alboroto que lo precedió. A pesar de las polémicas y las divisiones entre críticos y músicos, el hecho es que tras Ornette el jazz ya no fue lo mismo, y carreras tan establecidas como las de Coltrane o Jimmy Giuffrè se vieron afectadas por este fenómeno.

UN OCASO: LESTER YOUNG

A pesar de la importancia de la música grabada, en el jazz, como en otras tradiciones, la desaparición de un artista es una pequeña ventana al pasado que se cierra para siempre. En 1959 se fueron unos cuantos músicos emblemáticos: sin Baby Dodds, Omer Simeon y, sobre todo, Sidney Bechet, se perdió una importante conexión directa con los primeros pasos de esta música en Nueva Orleans. En otra categoría, casi extramusical por lo escabroso y público de su vida personal, está Billie Holiday, en cuya voz se fue proyectando la sombra de la muerte, cada vez más alargada, hasta que la cubrió completamente, no sin antes haber visto publicada la noticia prematura de su fallecimiento. No obstante, la gran pérdida de este año fue la de Lester Young, el 15 de marzo. Aunque Ornette causó sensación e indignación en su día, poco después de la desaparición del “Presidente”, en realidad su apor-

tación puede enmarcarse en una tendencia general a liberar la melodía solista de las ataduras del sustrato rítmico y armónico proporcionado por el grupo, en la línea de lo que propugnaba Miles con *Kind of Blue* o Tristano y sus seguidores en general. Uno de los iniciadores de esta tendencia fue precisamente Lester Young.

Con su marcha se esfumaba en el aire todo un modelo de músico de jazz, el del individualista totalmente exento de testosterona. En un mundo de machos, especialmente en los últimos años de su vida, de hard bop y soul sudorosos, el “Presidente” mantuvo con firmeza no ya un estilo musical, sino toda una estética propia, de ropa y zapatos cómodos, una jerga que trascendió el jazz y una actitud distante -cool- ante todo, debida más a cierta hipersensibilidad que a la soberbia o la misantropía.

Lester Young representa como nadie el perfil bohemio del músico de jazz. Su carrera en disco, de 1936 a 1959, define por sí misma una época del jazz. Cuando se dio a conocer al gran público, el swing estaba ya establecido como música y como moda, pero su primer solo grabado, *Shoe Shine Boy*, abrió el camino hacia un tipo de libertad rítmica inédita hasta entonces, que abrazarían casi inmediatamente Charlie Christian y Charlie Parker, dos músicos determinantes de formas muy distintas en la evolución del jazz. Además de esa nueva ligereza rítmica –acentuada por el respaldo de Jo Jones a la batería– Young aportó una nueva consistencia a la línea melódica, restando importancia a los posibles choques con las armonías subyacentes, un principio que llevarían un paso más allá Lee Konitz y Warne Marsh en sus contrapuntos improvisados.

Más evidente aún es la profunda huella que dejó para siempre la primera etapa de Young en el jazz, bien a través de Charlie Parker, bien directamente sobre instrumentistas del calibre de Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Paul Quinichette, toda la Costa Oeste, Lee Konitz, Warne Marsh y los tristianos, Jimmy Giuffrè, Paul Desmond...

CONCLUSIÓN

Aunque las discográficas no exageran al promover las



Portada original de *The Shape of Jazz to Come*



Lester Young y Tony Scott
Newport, 1958



grabaciones de jazz de este año, la singularidad de 1959 radica más en el punto de inflexión que supuso para el jazz. A las puertas de una década de gran agitación social y fuertes cambios en la estética musical, este año marca el fin de una evolución básicamente lineal del jazz, quizás algo abrupta cuando surgió el bop, pero basada siempre en unos principios comunes, reconocibles, además, por el gran público.

Como ha indicado el crítico John Szwed, la clave de este año es que dicha evolución empieza a dejar de ser lineal para convertirse en algo más difuso, casi una dispersión, con tendencias simultáneas hacia la simplificación y el aumento de la complejidad de las formas, a veces en el mismo vinilo, como en el caso de Coltrane con *Giant Steps* y *Naima*. El álbum emblemático del año, *Kind of Blue*, se inscribe en la corriente “simplificadora”, pero por su uso de las escalas y el piano impresionista de Bill Evans no deja de ser una separación respecto de la corriente general del jazz.

La idea de dispersión viene reforzada por la cantidad ingente de grabaciones muy diversas que se salen de la norma, sean los discos mencionados, el propio *Time out*, las grabaciones de Ornette, el retorno de Mingus a las raíces, los discos orquestales de Gil Evans como líder o con Miles, los de Art Farmer (*Aztec Suite*, *Brass Shout*) o George Russell (*New York, NY*), el *Quintet in San Francisco* de Cannonball Adderley, o ejemplos aislados como el dúo de pianos de Bill Evans con Bob Brookmeyer.

Es posible que la riqueza del jazz de 1959 no tenga parangón y que nunca vuelva a repetirse. Lo que es seguro es que, como cantaría Sinatra años después, “it was a very good year”.

NOTA

⁽¹⁾ Ver Cine&Música: *Odds against Tomorrow: El demonio de la desesperanza*, por Carlos Tejeda, en *Cuadernos de Jazz* núm. 99, marzo-abril de 2007.