

Durante muchos años la música del Modern Jazz Quartet fue el vehículo para que los públicos de clase media accedieran al jazz. La no-violencia manifiesta en las delicadas síntesis sonoras concebidas por John Lewis tranquilizaban a los espíritus recelosos y no interferían en un orden que, en definitiva, era el valor inmutable. Dentro de este estrecho margen, el Modern Jazz Quartet desarrolló un cuerpo de trabajo y creación artística de gran envergadura y significación dentro del jazz y la música en general.



John Lewis

The Modern Jazz Quartet cumple cuarenta años

Carlos Sampayo

No es ilegítimo un parangón entre la música del Modern Jazz Quartet con la de los otros dos cuartetos que, en la misma época en que surgió el grupo que nos ocupa, hacían las delicias de un público análogo: el de Dave Brubeck y el de Gerry Mulligan con Chet Baker; ambos comparten con la agrupación ideada por Lewis el gusto por un orden formal y la tendencia a la perfección del resultado; los tres, aunque en modos diversos, tienen una aproximación *cool* al resultado final. Pero el hecho de ser cuartetos, de recibir la adhesión de un mismo público y de ser más o menos *cool*, no son las únicas analogías. Las hay también de carácter genealógico y, como suele ocurrir en el jazz (y en toda forma de arte en dinámica de crecimiento y evolución), de interrelación; se trata de una forma de parentesco del todo peculiar y llena de significados.

Del cuarteto de Brubeck emergía la figura romántica, impolutamente blanca, del saxofonista Paul Desmond por sobre la bizarra tendencia a establecer el discurso sobre bases aparentemente heterodoxas, como son los ritmos compuestos. Del de Mulligan, basado en la polifonía, el protagonista era la antinomia entre la grave voz instrumental de su líder, envoltorio de un discurso moderno a la vez que clasicista, y la grácil inventiva del trompetista Chet Baker, en una síntesis que bien podía sugerir la armonía familiar de un matrimonio bien avenido. Brubeck, que fue alumno de Darius Milhaud, provenía de unas experiencias académicas que habían coqueteado con el jazz, pero que tenían una casi nula base en la tradición de esta música, fuera de matriz blanca o negra; su *star* Paul Desmond, por el contrario, estaba relacionado indirectamente con la música de Lennie Tristano a través de Lee Konitz, quien del maestro ciego de Chicago fue alumno predilecto. De Konitz, Desmond extrajo la emisión sonora, las bases de su voz particular, dado que el *swing* le era innato.

En el seno del combo de Mulligan, Chet Baker surgía como un muy personal e inspirado simplificador de Miles Davis, mientras que Gerry Mulligan mismo, ya talentoso arreglista, había estado junto a Davis en esa crucial experiencia llamada *Birth of the Cool*, donde una de las importantes voces solistas era precisamente Lee Konitz y donde John Lewis aportó algunos arreglos y composiciones originales, además de tocar el piano en una de las sesiones. *Birth of the Cool* no fue, como podría creerse, una idea tendente a "dulcificar" el bebop; de esa misión se encargaría con sabia mesura Tadd Dameron. La experiencia puesta por los cuatro arreglistas (Lewis, Gil Evans, Mulligan y Johnny Carisi) era fundamentalmente experimentalista y, como se sabe, partió de la idea de transcribir la atmósfera sonora que Evans había logrado con sus arreglos para la orquesta de baile de Claude Thornhill, a un orgánico jazzístico donde la improvisación tuviera un lugar destacado pero no fuera el factor preponderante, como ocurría en los esquemas del bebop (exposición corta, improvisaciones largas, conclusión expositiva). Era música para escuchar con atención sin que ello, en ningún caso, hiriera los sentimientos e hiciera tambalear las referencias culturales.



Connie Kay

Muy notable es el equilibrio que en aquella situación hubo entre músicos blancos y negros. Blancos eran Konitz, Mulligan, Al Haig, Kai Winding. Negros, Max Roach, Miles Davis, John Lewis. Una síntesis entre el bebop puro y duro y el cool de Tristano. Como puede verse, *Birth of the Cool* (u Orquesta Capitol, o Tuba band, o Noneto de Miles Davis) siendo como fue un ámbito de experimentación, podría paradójicamente definirse como el punto de partida de la popularización del jazz, con su difusión en estamentos que no lo conocían, a través de los tres cuartetos aludidos (lo mismo puede afirmarse del sexteto de Lennie Tristano). En sí, el noneto de Davis hubo de esperar que pasaran muchos años de su disolución para que se le reconocieran todos sus méritos, y se hizo por la evidente incidencia que tuvo en el jazz posterior. De aquella experiencia sacaría John Lewis mucho material teórico (y empírico) para sus arreglos para el Modern Jazz Quartet, aunque los puntos de contacto, en el resultado, si se advierten, sean sólo tangenciales; solamente son directos en el gusto por lo sugerido antes que lo explícito, en la tendencia a la perfección y en el logro de la síntesis tímbrica entre todos los componentes.

En la misma época del noneto Capitol de Davis, John Lewis tocaba el piano en la big band de Dizzy Gillespie y quizás del propio Dizzy surgiera la idea de exhibir el cuarteto rítmico en mitad de las representaciones para dar un respiro (nunca mejor dicho) a la sección de vientos, seguramente extenuada por las exigencias disciplinarias del gran provocador de la trompeta torcida y de las complicadas orquestaciones a que los arreglistas (entre ellos el propio Lewis), sometían sobre todo a la sección de bronce. Las exhibiciones de los cuatro tuvieron tanto éxito que entonces Jackson tuvo la idea de perpetuar la fórmula y una primera serie de grabaciones fue realizada durante el verano de 1951, como "Milt Jackson Quartet", para el sello DeeGee (propiedad de Gillespie).



Milt Jackson

El cuarteto rítmico aludido es la génesis del Modern Jazz Quartet (que tomaría su nombre definitivo en febrero del año siguiente, momento que podemos establecer como el de su nacimiento oficial) y sus dos principales individualidades, John Lewis y Milton Jackson, ya estaban presentes: los otros dos, el contrabajista Ray Brown y el baterista Kenny Clarke dejarían paso sucesiva y respectivamente a Percy Heath y Connie Kay. Las primeras grabaciones del cuarteto (con Clarke y Heath) son del 25 de junio de 1953. La formación definitiva grabaría su primer disco para el sello Prestige el 2 de julio de 1955. En la primera sesión todavía se trataba de una música carnalmente emparentada con el bebop. No fue sino en la época en que se grabó *La ronde suite*, (enero de 1955, todavía con el primer cuarteto e incluido en el LP *Django*) cuando emergió la atmósfera que lo haría justamente famoso y que puede resumirse más o menos así: sobre una innegable pulsión jazzística, centrada en el swing de los cuatro componentes y apoyada sobre bajo y batería, se produce un entretejido de líneas melódicas que encuentran su perfección en la síntesis entre las personalidades de John Lewis y Milt Jackson; el primero, cerebral, académico, descarnado, casi impresionista; el segundo, vitalista, desbordante e inventivo improvisador. Son dos poéticas bastantes definidas que tienen un vértice común, y que está en las raíces culturales compartidas como afroamericanos: la negritud y su traducción sonora, los blues.

TONI MARTIN DISCOS

Discos importados
a precios salvajes

CD's y LP's

Aceptamos encargos
y vendemos por correo
(manda 200 pts. en sellos
y recibirás nuestro catálogo)

Martín de los Heros, 18. Madrid 28008
Tels. 542 50 20 / 541 88 75
Fax 542 54 97



Percy Heath

De entre las líneas (acusadas de) europeizantes de la música de Lewis, que evidencian su predilección por las fugas bachianas, emerge el blues impetuosamente, imperativamente. De la natural tendencia *bluesy* de Jackson surgen delicadas implicaciones tímbricas, propias de una simbiosis musical promovida por Lewis. Detrás de éste, tanto trabajado como casual, entrelazamiento sonoro, Kay y Heath completan el cuadro hasta los límites casi obsesivos de la perfección. Lucien Malson definió esta relación musical así: "Milt Jackson comenta el pensamiento de John Lewis y le da el ímpetu que él se niega a sí mismo. Nada hay de más diferente que estos dos hombres, uno inmóvil, impenetrable, poseedor de unos dedos que al deslizarse sobre el teclado parecen guiados por la ley del mínimo movimiento, el otro inquieto, rápido como un rayo, siempre dispuesto a golpear las placas sin inhibiciones. Es como si John Lewis impusiese continuamente la calma a un interlocutor que sólo escucha la mitad de lo que dice."

Quizás pudiera pensarse superficialmente que, dada la preponderante personalidad de Lewis y Jackson, tanto hubiera dado que en el contrabajo y la batería hubiese otros dos buenos profesionales, pero sólo es necesario remitir a los orígenes para refutarlo: no sabemos qué pasó con Ray Brown, pero al menos para Clarke (entonces el mejor baterista del jazz), según él mismo confesó, esa no era su música. Lo que pergeñaba Lewis necesitaba de dos tipos como Heath y Kay. Para el contrabajista, dueño de una formación musical e instrumental sólida, no hubo grandes problemas de adaptación, además, la pluma de Lewis da al contrabajo un rol que alguien como Heath puede cubrir con excelencia: un acompañamiento tradicional, pulsante, casi un "continuo" (con swing) transpuesto por Lewis de su amada música barroca al jazz; por el contrario parece ser que Kay sí los tuvo: las exigencias técnicas de Lewis no estaban totalmente a su alcance y hubo de crecer artística y técnicamente junto al crecimiento de un cuarteto que hoy, después de su disolución y sucesiva reconstrucción, sería inimaginable sin él, o quedaría tan

mutilado como la orquesta de Duke Ellington cuando Johnny Hodges tuvo la osadía de irse a hacer negocios por su cuenta.

El aporte de Connie Kay es extraordinario; en las concepciones de Lewis no había lugar para estruendos y Kay se especializó en el uso de implementos delicados: platos pequeños, tambores tirantes, campanillas, etc., según Frank Ténot, con esto Kay logró "aligerar casi hasta el manierismo, los efectos brutales de la batería". Una apostilla interesante, y que refuerza las analogías y los parentescos, es que para Paul Desmond, Connie Kay era el baterista perfecto; algunas grabaciones que hicieron juntos corroboran esta afirmación.

Con la sola excepción de un disco llamado *For Ellington*, grabado en 1988, pienso (y quede claro que esta es una opinión personal y discutible) que el núcleo principal de la obra del Modern Jazz Quartet se encuentra en los discos recomendados al pie de este artículo, y que van desde la primera sesión de 1955 hasta la de 1972. Es también muy notable la obra de Lewis y Jackson al margen del Modern Jazz Quartet y simultáneamente a él: las experiencias del pianista como compositor, orquestador y, un poco menos, pianista solista, y las de Jackson al frente de diferentes grupos con los cuales quizás pudiera desahogar sus ímpetus vitales más que dentro de la disciplina férrea del cuarteto que le dio fama.

El Modern Jazz Quartet comparte, con la orquesta de Duke Ellington, la virtud de haber sido una de las organizaciones más duraderas y estables de la historia del jazz. También tiene el mérito, al margen de sus indudables virtudes musicales, de haber contribuido a la difusión del jazz en ámbitos que en un principio eran poco propicios a aceptarlo. El orden formal a que he aludido es sólo un marco de referencia racional, un primer paso organizativo de ideas (fundamentalmente de John Lewis) pero no es en absoluto definitorio. Lo que queda, el resultado final, la música misma, es una de las grandes construcciones artísticas en torno al sonido del siglo XX. ■

DISCOGRAFIA REFERENCIAL:

Modern Jazz Quartet

- 1953-1955: *Django* (Prestige)
- 1955: *Concord* (Prestige)
- 1956: *Fontesa* (Atlantic)
- 1957: *One Never Knows* (Atlantic)
- 1958: *At Music Inn* - vol 2, con S. Rollins (Atlantic)
- 1959-1960: *Pyramid* (Atlantic)
- 1962: *Loney Woman* (Atlantic)
- 1964: *Collaboration*, con Laurindo Almeida (Atlantic)
- 1972: *The Legendary Profile* (Atlantic)
- 1988: *For Ellington* (East-West)

John Lewis

- 1945 a 1950: *In The Beginning*: Dizzy Gillespie (Prestige)
- 1949-1950: *The Complete Birth Of The Cool*: Miles Davis (Capitol)
- 1956: *The Modern Jazz Sextet* (Verve)
- 1960: *The Wonderful World Of Jazz* (Atlantic)
- 1960: *The Jazztet And John Lewis: The Jazztet* (Argo)
- 1979: *Piano Play House*, con Hank Jones (Toshiba, en España Stop Jazz)

Milt Jackson*

- 1948-1952: *Milt Jackson*, con Thelonious Monk (Blue Note)
- 1954: *Miles Davis And The Modern Jazz Giants* (Prestige)
- 1955: *Opus De Jazz* (Savoy)
- 1957: *Plenty, Plenty Soul* (Atlantic)
- 1962: *Invitation* (Riverside)
- 1962: *Statements* (Impulse)
- 1963: *Live At The Village Gate* (Riverside)

(*) Milt Jackson tiene, además, una copiosa discografía como componente de los grupos formados por iniciativa de Norman Granz para *jam-sessions* grabadas en conciertos y estudio, editadas por el sello Pablo.