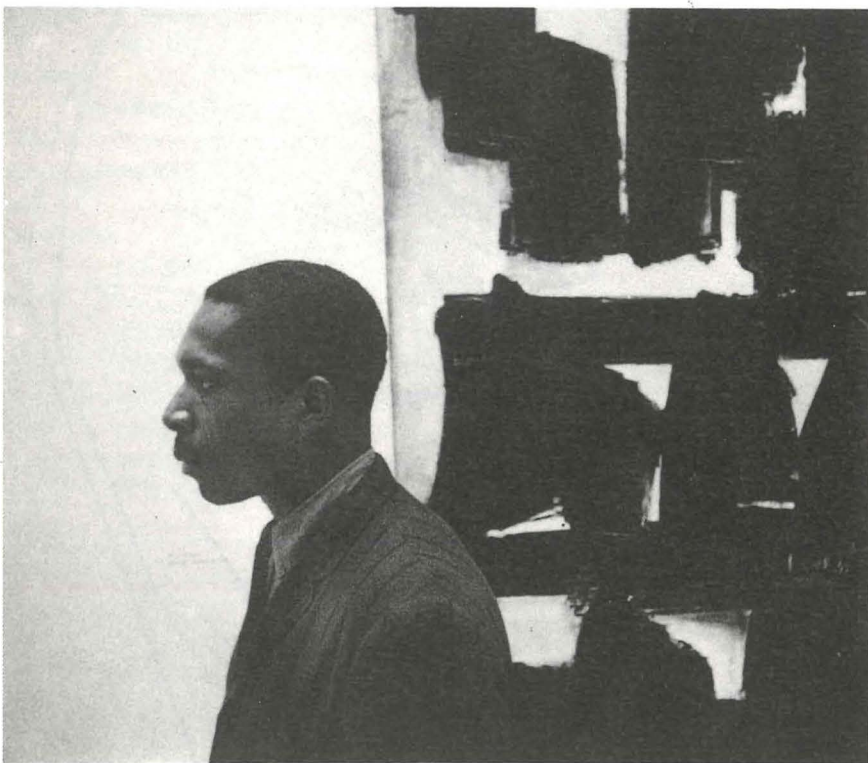


Coltrane on Coltrane (*)

(29 de septiembre de 1960)



W. Claxton.

Llevo escuchando a músicos de jazz, y especialmente a saxofonistas, desde la época de los primeros discos de Count Basie, en los que tocaba Lester Young. *Pres* fue mi primera influencia auténtica, aunque el primer saxo que tuve fue un alto, no un tenor. Yo quería un tenor, pero unos amigos de mi madre le aconsejaron que me comprara un alto porque era más pequeño y fácil de manejar para un chaval como yo. Esto fue en 1943.

Johnny Hodges fue mi primera influencia con el alto, y aún persiste. Seguí tocándolo hasta 1947, cuando ya había caído bajo el influjo de Charlie Parker. La primera vez que oí a *Bird* tocar fue como un golpe en mitad de la frente, de modo que hasta que no dejé el alto todo lo que hacía era en su onda; pero cuando me compré el tenor para irme con el grupo de Eddie Vinson se abrió ante mí un área de escucha más amplia.

Descubrí que podía abarcar intereses musicales más amplios. Con el alto *Bird* había sido mi influencia absoluta, pero al tenor comprobé que no existía nadie cuyas ideas fueran tan dominantes como las de Charlie respecto al alto; por lo tanto, extraje cosas de todos a quienes escuché en ese período. He escuchado a la mayor parte de los grandes tenoristas, comenzando por Lester y, créeme, de todos he cogido algo, incluidos algunos que nunca han grabado.

Me gustaba Lester porque me llegaba esa simplicidad suya. Por entonces, mi fraseo se encontraba en gran medida en la vena de Lester.

A Coleman Hawkins le descubrí tras haber aprendido de Lester. Había un montón de cosas en él que sabía que debía aprender, y lo mismo me pasaba con Ben Webster. Había mucho de lo que gente como *Hawk*, Ben y Tab Smith hacían en los 40 que yo no entendía pero sí podía apreciar emocionalmente.

La primera vez que escuché a *Hawk* me fascinaron sus arpeggios y cómo tocaba. Me hice con una copia de su versión de *Body And Soul* y escuché detenidamente lo que hacía ahí. Y aunque a mí me enrollaba *Pres*, a medida que maduraba musicalmente fui apreciando a *Hawk* más y más.

En lo referente a influencias musicales, dejando a un lado a saxofonistas, pienso que Dizzy Gillespie y *Bird* fueron quienes primero estimularon mi exploración musical. A través de su trabajo empecé a aprender estructuras musicales y los aspectos más teóricos de la música.

A su vez, había conocido a Jimmy Heath, quien, además de ser un maravilloso saxofonista, entendía un montón de construcción musical. Me uní a su grupo en Filadelfia en 1948; teníamos ideas muy similares en cuanto a fraseo, direcciones y sentimientos musicales. Solíamos practicar juntos, y él me escribía las cosas que a mí me interesaban; sacábamos cosas de los discos y las estrujábamos. Así aprendimos mucho acerca de las técnicas utilizadas por compositores y arreglistas.

Otro amigo con el que aprendí en Filadelfia fue Calvin Massey, un trompetista y compositor que ahora vive en Brooklyn. Sus ideas musicales y las mías corrían a menudo paralelas, y hemos colaborado bastante. Ambos nos ayudamos a avanzar musicalmente intercambiando nuestros conocimientos e ideas.

Conocí a Miles Davis hacia 1947, y toqué unas cuantas veces con él y Sonny Rollins en el Audubon Ballroom, en Manhattan. Por entonces Miles buscaba afianzarse como líder, y pude apreciar como iba extendiendo cada vez más las fronteras del jazz. Me apetecía tocar con él, pero durante algún tiempo seguimos rumbos distintos.

En 1949 me fui con la big band de Dizzy y ahí estuve hasta que aquélla se disolvió; toqué entonces en el grupo reducido que Diz organizó después.

Más tarde me uní a Earl Bostic, un músico que para mí posee un gran talento y que me enseñó muchas cosas sobre el saxofón. Sus dotes técnicas son fabulosas y se sabe un montón de trucos.

Luego trabajé con uno de mis primeros amores, Johnny Hodges. Me encantó aquel trabajo, me gustaban todos los temas del repertorio. No había nada superficial, todo tenía un significado, y mucho swing. Y además estaba esa confianza con la que *Rabbit* toca: ¡ojalá yo también la tuviera!

Pero además de disfrutar mucho con Johnny desde el punto de vista musical, me encantó aquello porque podía obtener información de primera mano de lo que había pasado con anterioridad a mi época. Me interesa mucho el pasado, y aunque todavía hay mucho que desconozco acerca de él, intento retroceder y averiguarlo. Ahora estoy con Sidney Bechet.

Pensemos en Art Tatum, por ejemplo. Cuando yo estaba empezando, los músicos con los que andaba escuchaban a Bud Powell, de modo que no había oído muchas cosas suyas hasta que casualmente me le encontré en Cleveland. Ahí estaba Art con Slam Stewart, y Oscar Peterson con Ray Brown, en una sesión privada en el ático de una chica. Tocaron desde las 2.30 a las 8.30 de la madrugada, lo que les apetecía. Nunca había escuchado tanta música.

En 1955 me convertí en miembro regular del grupo de Miles: trabajé con él hasta mediados de 1957. El resto del año estuve con Thelonious Monk.

Trabajar con Monk me permitió acercarme a un arquitecto musical de primerísimo orden. Aprendí de él en todos los campos: teórica, técnicamente y a través de los sentidos. Si yo le planteaba algún problema musical, él se sentaba

al piano y me tocaba las respuestas, le veía tocar y averiguar lo que yo quería saber. Y por añadidura, aprendí un montón de cosas que desconocía.

Monk fue uno de los primeros en enseñarme como tocar dos o tres notas a la vez en el tenor. (John Glenn, un tenorista de Filadelfia, me lo enseñó también. John podía tocar una triada y mover notas dentro de ella... ¡Algo así como tonalidades de paso!). Se consigue mediante una falsa digitación y un ajuste del labio. Si todo va bien, puedes lograr triadas. Monk se limitó a mirar mi instrumento y al instante *sintió* la mecánica para conseguirlo.

En mi opinión Monk es uno de los verdaderos grandes de todos los tiempos. Es un auténtico pensador musical, no hay muchos como él. Si alguien necesita algo de chispa, un estímulo, puede ir a él a buscarlo, que Monk se lo dará.

A continuación, al dejar a Monk, volví con otro gran músico, Miles.

En esta ocasión me quedé hasta que formé, hace unos pocos meses, mi propio grupo, y me encontré a Miles en mitad de una nueva etapa

daba al solista la posibilidad de tocar armónicamente (en vertical) o melódicamente (en horizontal).

De hecho, y gracias a esas líneas más libres, fluidas y directas, me resultó más fácil aplicar en la práctica mis ideas armónicas. Podía superponer varios acordes –pongamos, por ejemplo, que sobre un Do séptima situaba un Mi bemol séptima, llegando por arriba a un Fa sostenido séptima y por abajo a un Fa. De esta forma podía tocar tres acordes en uno; por otra parte, y si así lo deseaba, podía tocar melódicamente. La música de Miles me proporcionaba gran cantidad de libertad. Es un tratamiento fenomenal.

En esta época estaba intentando obtener un sonido más profundo; comencé a experimentar en busca de un desarrollo más individual. Incluso probé a utilizar unas líneas largas y rápidas que Ira Gitler denominó *sheets of sound* (l) (láminas o extensiones de sonido). En realidad, lo que yo estaba intentando comenzar a aplicar era el sistema de los tres acordes en uno; por entonces, la tendencia era a tocar la escala entera de cada acorde y, por lo tanto, a menudo es-

"Cuando Coltrane tocó conmigo sonaba como Charlie Parker. Jimmy Heath y Coltrane eran los dos saxos altos de mi banda. El tenía que tocar así porque estaba en nuestra banda y nuestra sección de saxos sonaba realmente a Charlie Parker. Después de aquello se fue con Earl Bostic y empezó a tocar el tenor. Cuando empezó con Miles se manifestó todo lo que había experimentado, todo lo que había recogido previamente siendo seguidor de Charlie Parker.

Coltrane marcó definitivamente una nueva concepción de la dinámica y el fraseo. Cuando él apareció, en su forma de tocar ya había algo diferente a la forma en que tocaba Parker. Coltrane salió de aquella época derecho hacia ésta. Fue algo histórico. Estableció un *modus operandi* en nuestra música".

Dizzy Gillespie

de su desarrollo musical. Hubo un momento anterior en que se volcó en las estructuras multiacordes; le interesaban los acordes por sí mismos. Pero ahora parecía moverse en la dirección contraria, hacia la utilización de cada vez menos acordes en sus temas. Eran temas con líneas más fluidas y una dirección armónica, lo cual

tos se tocaban aprisa, de modo que a veces sonaban como si se deslizasen.

Descubrí que existe cierto número de progresiones armónicas que pueden tocarse en un momento dado, y que a veces lo que yo tocaba no encajaba en una octava, decimosextas o tresillos. Debía por tanto situar las notas en

grupos desiguales de 5 ó 7 para que todo encajase.

Pensaba en grupos de notas, no en una de cada vez. Intenté situar tales grupos sobre los acentos y hacer énfasis en los tiempos fuertes del compás –por ejemplo, en el 2 aquí y en el 4 al final. Fijaba una línea y dejaba caer grupos de notas: una línea larga con acentuaciones que marcaba a medida que avanzaba. A veces lo que hacía chocaba armónicamente con el piano –especialmente si el pianista no se hallaba muy familiarizado con ello– así que con frecuencia me iba con, únicamente, el bajo y la batería.

No es que haya abandonado completamente este tipo de tratamiento, sino que no resultaba suficientemente amplio. Ahora trato de tocar esas progresiones de una forma más flexible.

En febrero pasado me compré un saxo soprano. Me gusta su sonido, pero aún no he logrado extraer de él el cuerpo y amplitud de tono que quiero. No he tenido problemas de afinación, pero sí para obtener buen tono en el registro agudo, a veces sale flojo. He tenido que adoptar un método levemente distinto con el soprano que el que desarrollé al tenor, pero a su vez eso me ayuda a contemplar la improvisación desde otro punto de vista. Es como tener una tercera mano.

En mi grupo actual están McCoy Tyner al piano, Steve Davis al bajo y Pete LaRoca a la batería. El cuarteto va muy bien: todos sabemos lo que buscamos, y dejamos espacio para el desarrollo individual, para la contribución particular de cada uno.

Uno de mis objetivos es dar forma al mejor repertorio posible para el grupo. Y en cuanto al formato, no lo sé, aunque probablemente será un cuarteto o un quinteto. Primero quiero conseguir el material, estoy ahora mismo en plena búsqueda.

Desde un punto de vista técnico, hay ciertas cosas que me gustaría introducir en mis solos. Para hacerlo, necesito el material adecuado; tiene que tener swing, y ser variado (aunque prefiero que no en exceso). Quiero que abarque el mayor número de formas musicales que pueda situar en un contexto de jazz y tocar con mis instrumentos. Me gusta la música oriental; Yusef Lateef ha venido utilizándola desde hace algún tiempo y Ornette

Coleman toca a veces música de contenido español y otras de aroma exótico. De aproximaciones así puedo extraer elementos válidos para mi forma de tocar.

He escrito algunas cosas para el cuarteto, líneas y esbozos; me gustaría escribir más cuando aprenda mejor y pueda saber con más certeza que tipo de método compositivo favorece más mis recursos técnicos.

Llevo una temporada dedicando un poco de mi tiempo a estudiar armonía por mi cuenta,



Thelonious Monk.

en bibliotecas o sitios así. He descubierto que tienes que echar la vista atrás, a lo antiguo, y verlo desde una nueva perspectiva. Aún no he concluido con esos estudios porque mi forma de tocar aún no lo ha asimilado todo. Quiero progresar, pero no a costa de ir tan lejos que no pueda ver lo que otros están haciendo.

Quiero ensanchar mi campo de visión para obtener un medio de expresión más completo. Quiero ser más flexible en lo que respecta al ritmo, tengo que estudiar algo más acerca de él. No he experimentado demasiado con el tempo; me he dedicado más al aspecto armónico, dejando a un lado el rítmico.

Pero tengo que seguir experimentando. Sé que estoy tan sólo empezando. Ya he logrado asir parte de lo que busco, pero no todo.

Soy muy feliz dedicando todo mi tiempo a la música, y me alegra ser uno más de los muchos que están luchando por alcanzar su pleno desarrollo como músicos. Teniendo en cuenta la gran herencia musical que atesoramos, el trabajo de los gigantes del pasado, del presente y

DISCOGRAFIA 1949-1954

Con Dizzy Gillespie:

1949-50: *Dizzy Gillespie & His Orchestra* (Capitol)¹.

1951: *Dizzy Gillespie Sextet* (Dee Gee)².

Con Earl Bostic:

1952: *Earl Bostic & His Orchestra* (King).

Con Gay Grosse:

1952: *Gay Grosse & His Bad* (Gotham).

Con Christine Kittrell:

1952: *Christine Kittrell*.

Con Johnny Hodges:

1954: *Johnny Hodges & His Orchestra*³.

1951-65: *John Coltrane: The Legendary Master Unissued Or Rare* (Rare)⁴.

¹ Algunos de los temas grabados fueron reeditados en la antología *Strictly Bebop* (Capitol).

² De los cuatro títulos grabados, tres fueron reeditados en un doble elepé, *Dizzy Gillespie Dee Gee Days* (Savoy).

³ Esta sesión fue reeditada parcialmente como *Johnny Hodges: The Blues* (Verve), y también con el título *Used To Be Duke* (Verve). La sesión completa reeditada como *Johnny Hodges: The Rabbit's Work On Verve*, y más recientemente como *The Complete Johnny Hodges 1951-1955* (Mosaic).

⁴ Caja de cinco elepés o tres discos compactos que contienen grabaciones realizadas entre 1951 y 1958 con los grupos de Dizzy Gillespie, Johnny Hodges, Miles Davis; y del cuarteto de Coltrane entre 1961 y 1965.

de la promesa de quienes surgirán en el futuro, creo que tenemos todos los motivos para afrontar el futuro con optimismo. ■

(Traducción: Mario Benso)

Notas

(1) Expresión del crítico Ira Gitler. Según Gitler, se le ocurrió "por la densidad de texturas que usaba Coltrane. Sus improvisaciones, de enorme riqueza de notas, eran tan densas y complejas que casi fluían por sí solas del instrumento".

(*) Texto publicado en la revista *Down Beat* con fecha 12 de julio de 1979, sobre un artículo escrito por el propio John Coltrane, bajo el mismo título que respetamos (*Coltrane on Coltrane*), en colaboración con Don DeMicheal. Se había publicado inicialmente en 1960 y se recupera en esa fecha con motivo del 12º aniversario de la muerte de Coltrane.