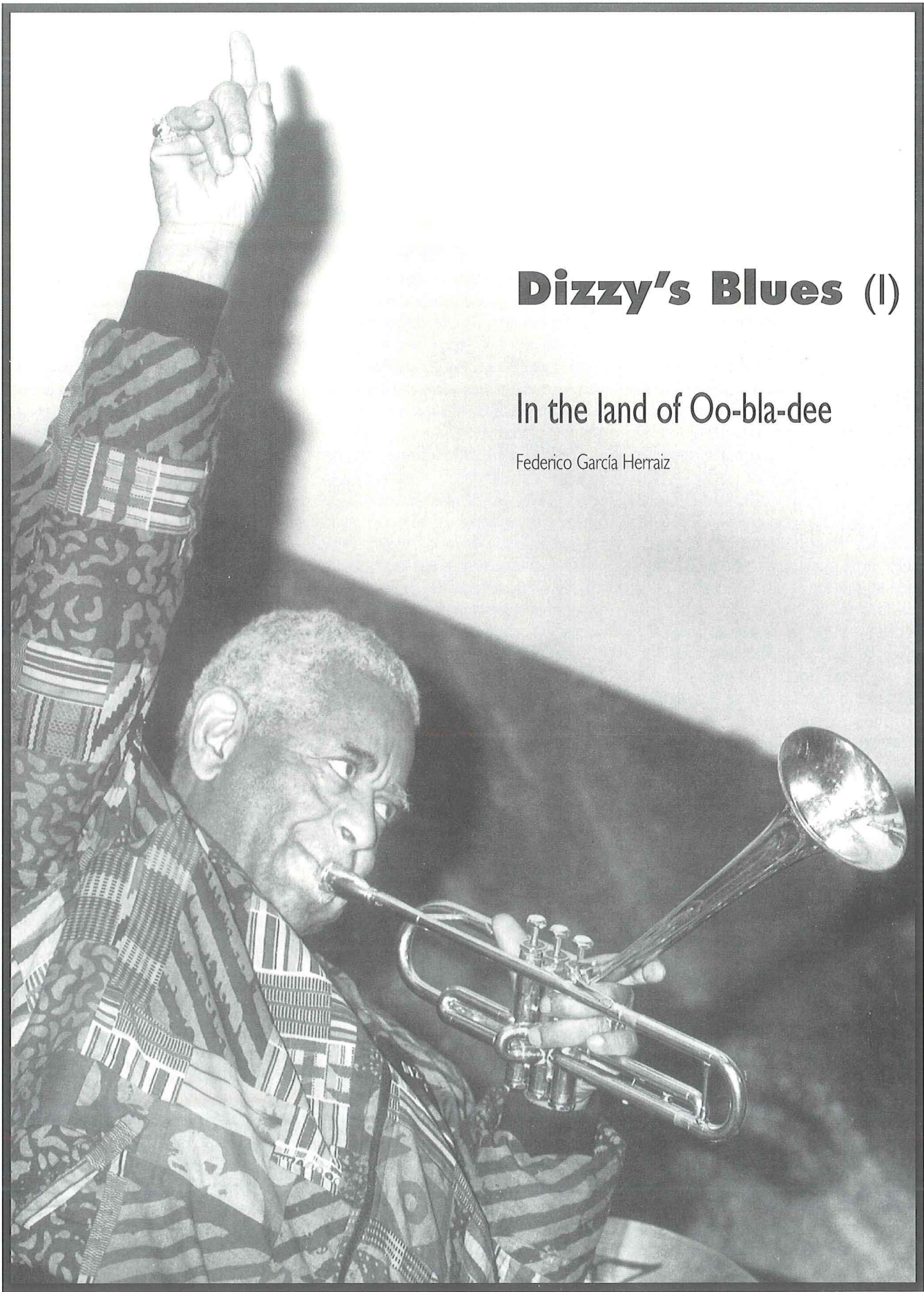




Dizzy's Blues (I)

In the land of Oo-bla-dee

Federico García Herraiz

Foto: Jean François Laberine.

La verdad es que Dizzy no tuvo mucha suerte (como la inmensa mayoría de músicos de jazz) con el cine. Corramos un tupido velo sobre la lamentable adaptación de la novela *Un invierno en Lisboa*. Clint Eastwood, en su bienintencionada –y, en muchos aspectos, interesante– *Bird* (1988), no consiguió evitar caer en un cierto esquematismo en la contraposición de los dos grandes creadores del bop. Posiblemente estuvieron presentes en su visión las palabras que el mismo Gillespie escribió en 1979 en su autobiografía *To Be Or Not To Bop*. “Si se quiere sacar una conclusión, se puede decir que *Yardbird* ha sido un mártir de nuestro movimiento, y yo un reformador.” Un dato es incuestionable: John Birks acaba de fallecer el 6 de enero, a los 75 años, más del doble de los que alcanzó Parker.

Si bien se puede estar completamente de acuerdo con su interpretación sobre la lucidez de Dizzy y sobre su sentido de la profesionalidad, donde hace aguas Eastwood es en la representación escénica y física del trompetista nacido en Cheraw, Carolina del Sur, el 27 de octubre de 1917. El reto era considerable y lo ha ignorado, transmutándolo en un hierático y anodino figurante, cuya imagen no se corresponde con los (auténticos) solos explosivos. Menos mal que las fotografías de la época y un cortometraje documental como *Jivin' In BeBop* (1947), nos muestran a un Dizzy dirigiendo ¡hasta con el trasero! a su orquesta. ¡Por suerte, hay bastante material filmado y lo hemos podido ver y oír en directo en España en múltiples ocasiones desde 1971 (algunos afortunados aficionados más viejos, incluso, en su anterior visita en 1953, en Barcelona), cuando vino por primera vez –repitiendo al año siguiente– con los *Giants of Jazz*.

SCHOOL DAYS

Jacques Reda ha visto en Gillespie “un innovador en la continuidad”. Si la singularidad de un Parker o un Monk se perciben brutalmente desde el primer momento de su aparición, en Dizzy la afloración de su inconfundible estilo y arrolladora personalidad musical se produce de forma más pausada, pero igualmente determinante. Estuvo marcado fuertemente en su época de juventud y estancia en grandes orquestas (1) por el vigoroso solismo de Roy Eldridge, entonces el más importante trompetista posterior a Armstrong. Junto a Lester Young, Charlie Christian, Jimmy Blanton y la célebre rítmica de Basie, Eldridge fue una de las figuras clave del llamado Jazz Clásico o Swing, en el que se inspiraron los jóvenes modernistas. Se puede seguir la concienzuda labor de asimilación y superación de su modelo llevada a cabo por Gillespie, desde que abandonó a Frank Fairfax (donde compartió pupitre con Charlie Shavers y Carl Bama Warwick) e ingresó en la orquesta de Teddy Hill, en 1937 (2), ocupando el lugar de su maestro. Algunos jalones discográficos: *King Porter Stomp*, *Blue Rhythm Fantasy*, *Yours And Mine* (Teddy Hill, 1937); *Hot Mallets* (Lionel Hampton, 1939); *Pickin' The Cabbage* (Cab Calloway, 1940); *Stardust*

y *Kerouac* –en realidad, *Exactly Like You*– (en el *Monroe's*, 1941) y *Little John Special* (Lucky Millinder, 1942), cuyo riff –al final del solo de Dizzy– anticipa *Salt Peanuts*.

Las payasadas, bromas, bailes, canto onomatopéyico y gesticulación, que le valieron tempranamente su sobrenombre, son parte inseparable de su personalidad extrovertida. Una prolongación de la tradición negra del jazz, de la que Armstrong, Fats Waller o Cab Calloway son algunos ejemplos señeros. En este terreno, Dizzy dio un paso adelante. Su sentido del humor absurdo, a veces cáustico, guarda paralelismo con el de los Hermanos Marx. Entroncando con la alegría y vitalidad del jazz anterior, siempre buscó hacer más accesible una música que, en el pasado, fue considerada difícil. Una comicidad excéntrica que complementó y jamás hipotecó el rigor de su pensamiento musical. Gráficamente: cuando Gillespie se ponía a tocar o a dirigir la orquesta, se acababan las bromas.

Desde sus estudios juveniles en Laurinsburg, Dizzy se sumergió en una denodada tarea de perfeccionamiento musical, primordialmente autodidacta. De ahí la manera peculiar –técnicamente incorrecta, según los métodos clásicos– de tocar la trompeta, cuyo efecto más visible fueron esas mejillas dilatadas desmesuradamente con el paso del tiempo (3). Para ampliar sus conocimientos armónicos aprendió piano, una práctica que no cesó de recomendar a cualquier instrumentista de jazz. Quizá, el único defecto apreciable en su inigualable maestría sea haber relegado a un segundo plano el trabajo de la sonoridad –sobre todo al principio–. André Hodeir ha descrito muy lúcidamente sus características: “Dizzy Gillespie ha elevado la factura del solo de trompeta a un nivel desconocido hasta él en el jazz, tanto a nivel instrumental como en el de la concepción. (...) No se ha limitado a aportar, con un mejor control del registro sobreagudo, una velocidad incomparable; es más bien en el perfecto y brillante acabado, en la extrema precisión de la emisión y sucesión de sonidos en donde hay que ver su adquisición más importante. Y estas cualidades van parejas con una concepción rigurosa de la frase y una *mise en place* cuasi matemática. (...) Si subyuga al oyente, es por la excepcional concentración que su juego conserva incluso en las frases más exuberantes, y la firmeza de un estilo al que no alteran ni el esfuerzo instrumental (Gillespie da la impresión de no hacer ninguno), ni las fantasías burlescas a las que llega a entregarse. El carácter impetuoso de sus improvisaciones en *tempo* rápido –donde la frase, largo haz voluble de notas ligadas, frecuentemente dirige su inicio, su centro o su conclusión hacia el sobreagudo– exige un virtuosismo del que no hace inútil ostentación. Este magistral trompetista toca, cuando es necesario, con modestia. Barroco entre los barrocos, sabe construir un *chorus* con economía. Esta sobriedad, sobre todo, aparece en *tempo* medio; deja paso, en *tempo* lento, a un gusto por la ornamentación, raramente sobrecargada, siempre elegante y clara.” (4).

DIZ 'N BIRD

En el fértil período de búsquedas que condujo al alumbramiento del bop, Gillespie encontró otros compañeros con concepciones igualmente relevantes. Especialmente al batería Kenny Klook Clarke, camarada en la orquesta de Teddy Hill durante 1938-39, responsable de muchas de las innovaciones rítmicas. Las originalísimas armonías de Thelonious Monk atrajeron inmediatamente a Dizzy. Como es bien conocido, la fluidez e intercambio de ideas que se desarrolló en el Minton's, el Monroe's y otros locales neoyorquinos, en el transcurso de interminables *jam-sessions* desde 1939 a 1943, fue un elemento clave en la cristalización del bop (5). El saxo alto Charlie Parker se incorporó más tardíamente, cuando desembarcó en Nueva York en 1942 con la orquesta de Jay McShann. Dizzy ya había podido apreciar su personalísimo estilo anteriormente, cuando la orquesta de Cab Calloway pasó por Kansas City. Desde finales de 1942 ambos se encuentran en la orquesta de Earl Hines, en la que Parker toca el tenor. Volverían a juntarse, por algún tiempo, en la primavera de 1944 en la orquesta del cantante (también trombonista y guitarrista) Billy Eckstine, que repescó a algunos de los jóvenes modernistas de Hines, nombrando a Dizzy como director musical. Desgraciadamente, el trabajo conjunto de Parker y Gillespie en el seno de estas orquestas nunca fue grabado. Desde agosto de 1942 hasta noviembre de 1944, la Federación Americana de Músicos, dirigida por Petrillo, desencadenó una huelga contra las grandes compañías discográficas. Su consecuencia más inmediata fue retrasar el advenimiento "oficial" del bebop (6). Pero el nuevo estilo emergía ya, irrefrenablemente, en los clubes de la calle 52. En el Onyx, Gillespie codirigía un cuarteto con Oscar Pettiford (el más importante contrabajista tras la muerte de Blanton), que incluía al pianista George Wallington y al batería Max Roach, a los que después se añadió el saxo tenor Don Byas (aunque, según Dizzy, se había pensado en Parker y Bud Powell). Todos ellos (excepto Wallington, sustituido por Clyde Hart) participaron en una orquesta dirigida por Coleman Hawkins que grabó, en febrero de 1944, para la pequeña casa Apollo, *Woody'n You*. Este tema, compuesto y arreglado por Dizzy, había sido propuesto a Woody Herman y su orquesta, que no llegaron a grabarlo. Posteriormente, cuando Gillespie montó su segunda big band, fue rebautizado como *Algo Bueno*.

Desde principios de 1945, aparecen los primeros registros del bop. A pesar de la presencia de músicos a los que no cabe calificar de boppers, como Byas y Trummy Young, Dizzy graba en enero, para Manor, *I Can't Get Started*, *Good Bait* (composición de Tadd Dameron que utilizará frecuentemente) y sus propios *Salt Peanuts* (escrita con Kenny Clarke, basada en *I Got Rhythm*) y *Be-Bop*. Finalmente, en dos sesiones de febrero y mayo para Guild, Gillespie y Parker, en quinteto y en gran forma, alumbran *Groovin' High* (basado en *Whispering*), *All The Things You Are*, *Dizzy Atmosphere* (llamada a veces *Dynamo*), una nueva versión de *Salt Peanuts*, *Shaw Nuff*,

Lover Man (cantado por Sarah Vaughan) y *Hot House* (inspirado en las armonías de *What Is This Thing Called Love*). El entendimiento entre ambos músicos y la calidad de sus solos, es asombrosa, y el único defecto es la presencia en la sección rítmica del contrabajista Slam Stewart y de los baterías Cozy Cole y Big Sid Catlett, excelentes jazzmen más clásicos que obviamente no estaban familiarizados con el nuevo lenguaje. No es el caso de la sesión parkeriana de *Ko-Ko* (una reelaboración genial de *Cherokee*), en la que Dizzy sustituyó al jovencísimo Miles Davis en la trompeta, tocando el piano en las otras piezas –grabadas en noviembre para Savoy–, con Max Roach en la batería. Poco después se produjo el conflictivo episodio californiano. Como es bien sabido, a la falta de familiaridad del público con la nueva música del grupo de Gillespie se unió la conducta imprevisible de Parker, que llevó al trompetista a contratar a Lucky Thompson para suplir sus ausencias.

En adelante, las ocasiones en que Gillespie y Parker volvieron a colaborar no fueron todo lo numerosas que los aficionados hubiéramos deseado. Entre los conciertos y actuaciones públicas, registrados generalmente con medios deficientes, hay que resaltar el concierto del Carnegie Hall de septiembre de 1947, con Parker plenamente recuperado tras su estancia en Camarillo y buscando "ajustar las cuentas" musicalmente a su colega. O en el Birdland, en marzo de 1951, con el pianista Bud Powell, el contrabajista Tommy Potter y el batería Roy Haynes. En estudio, la reunión de los vencedores del referéndum de la revista *Metronome* –a principios de 1949– en los temas *Overtime* y *Victory Ball* (Dizzy afirmaba no saber distinguir sus frases de las de Fats Navarro y Miles Davis). En junio de 1950, Norman Granz los reunió en compañía del pianista Thelonious Monk y del contrabajista Curly Russell. Los temas grabados (*Bloomdido*, *Mohawk*...) y las tomas alternas evidencian la altísima creatividad de su asociación, aunque se hubiera deseado un batería bop en lugar de Buddy Rich. El colofón de esta relación, que muchos consideran "el canto del cisne" del bebop, fue el concierto del Massey Hall de Toronto. Ese 15 de mayo de 1953 se presentó un quinteto extraordinario: Dizzy, Bird, Bud Powell, Mingus (que sustituyó a Oscar Pettiford, al haberse roto un brazo) y Max Roach. La grabación, efectuada por el propio Mingus y publicada en su sello Debut (con Parker bajo el seudónimo de Charlie Chan), al margen de si manipuló o no alguna parte de contrabajo para hacerla más audible, constituye uno de los grandes documentos de toda la historia del jazz, de imprescindible conocimiento.



D. Gillespie, Festival de Jazz de Vitoria, 1989. Foto: Javier Mínguez (El Correo Español).

THINGS TO COME

Una de las aportaciones más considerables de Gillespie fue adoptar el lenguaje del bop, que utilizaba el quinteto y la pequeña formación como su ámbito más idóneo, a la gran orquesta. Había pasado desde su juventud

To Come, cuyo clima apocalíptico e inusualmente brutal caracterizaba a una orquesta sin parangón. Tadd Dameron suministró *Our Delight*, *Cool Breeze*, *Stay On It* y *Good Bait*. Aparte de adaptaciones de piezas que Dizzy ya



Foto: Javier Minguez (El Correo Español).

por numerosas big bands y, durante la Guerra Mundial, realizado arreglos –generalmente, por motivos “alimenticios”– para Woody Herman, Jimmy Dorsey, George Auld, Boyd Raeburn (con quien grabó una de las primeras versiones de su célebre *A Night In Tunisia*, al principio conocida como *Interlude*, en enero de 1945) y otras orquestas. En las incubadoras de Earl Hines y, especialmente, de Billy Eckstine vislumbró lo que podría ser la orquesta bop. En 1945 lo intentó por primera vez, con motivo de una gira por los Estados del Sur de la revista *Hepstons*. Fue una experiencia breve y desastrosa, pues el público esperaba oír una orquesta de baile. Pero Dizzy no se desanimó y aprovechó su contrato en el club Spotlite, en junio de 1946, para poner en pie su big band. Contaba con la ayuda de Walter Gil Fuller, un compositor y arreglador muy dotado. Escribieron conjuntamente *Things*

había tocado en pequeña formación, había otras como *Oop-pop-a-da* o *Ool-ya-koo* en la misma línea de *scats* delirantes inaugurados por *Oop-bop-sh'bam*. La selección rítmica quedó definitivamente configurada cuando, junto al contrabajista Ray Brown y el batería Kenny Clarke, el pianista John Lewis sustituyó a un Monk excesivamente impuntual. Con el vibrafonista Milt Jackson llenaban los momentos de descanso de la orquesta, prefigurando lo que años después sería el Modern Jazz Quartet. Lewis fue, también, el responsable de arreglos como *Two Bass Hit*.

Con esta orquesta, Gillespie puso en práctica una idea que había ido madurando desde su trabajo con el flautista cubano Alberto Socarrás, en el Savoy, y desde su relación con el trompetista cubano Mario Bauzá en la orquesta de Cab Calloway, a finales de los treinta: la fusión de los ritmos

afrocubanos y el jazz. La incorporación en 1947 del percusionista Chano Pozo dio un colorido absolutamente nuevo a la formación. Sobre un diseño suyo (pues no sabía ni inglés ni escribir música), Dizzy y Fuller estructuraron y arreglaron el famoso *Manteca*. También *Tin Tin Deo*, cuya primera versión fue grabada por Pozo con un pequeño grupo de músicos de la orquesta, bajo el liderazgo de James Moody, en diciembre de 1948 para Blue Note. George Russell compuso y arregló con Dizzy *Cubana Be-Cubana Bop* (también conocida como *Afro-cubano Suite*), en la que el cubano realizaba una larga improvisación a los tambores con puntuaciones vocales coreadas por la orquesta. A principios de 1948, Gillespie y sus hombres atravesaban el Atlántico, en una accidentada gira europea (se les prohibió tocar en Inglaterra, y en Suecia el manager se fugó con el dinero). Gracias a los esfuerzos de Charles Delaunay llegaron a París. Sus triunfales conciertos de la sala Pleyel, en medio de la polémica azuzada por Panassié entre partidarios del jazz clásico y del moderno, tuvieron un impacto extraordinario en la difusión del bop por Francia y otros países europeos, y proporcionaron a la orquesta considerable prestigio. La grabación efectuada en el Pleyel, así como la que realizaron a su vuelta en Pasadena, en julio de ese mismo año, permite apreciar el increíble potencial que la formación tenía en directo.

Lamentablemente, a finales de año las cosas empezaron a torcerse con la muerte violenta –en circunstancias, aún hoy, no suficientemente claras– de Pozo. A pesar de cambios de personal cada vez más frecuentes, la orquesta aún graba en diciembre de 1948 y en 1949 obras interesantes: un arreglo de Lewis sobre *Lover, Come Back To Me, Swedish Suite* (el último arreglo y composición de Fuller, inspirado en la visita a Suecia), *In The Land Of Oo-Bla-Dee* (de Mary Lou Williams, cantado por Joe Carroll) o *Guarachi Guaro* (de Dizzy, arreglado por Gerald Wilson). Pero el interés por el bop comenzaba a decaer y las dificultades económicas a acrecentarse. No se solucionaron con un nuevo contrato discográfico con Capitol, que dio lugar, entre otras piezas, a *Carombola* (con un arreglo de Chico O'Farrill). La crisis de las grandes orquestas, que incluso había obligado a Count Basie a disolver la suya y a reducirse coyunturalmente a un octeto, también alcanzó a la gran formación de Gillespie en 1950. Poco después de la disolución, Dizzy declaraba: "Tengo el corazón destrozado. No volver a dirigir mi orquesta es para mí un verdadero suplicio" (7). Finalizaba un período de cuatro años y, en adelante, Gillespie no pudo volver a dirigir una big band más que esporádicamente y por mucho menos tiempo. Forzoso es concluir, con George Hoefer, que "la disolución de la primera (8) gran orquesta de Dizzy Gillespie, la de los años 40, ha podido dejar en algunos la desagradable impresión de que la revolución bop no había dado todos sus frutos. Ciertamente, la calidad de las grandes formaciones dirigidas ocasionalmente por Gillespie con posterioridad, está lejos de ser despreciable. Pero, no es menos cierto –si no es permitido soñar– pensar qué es lo que habría sucedido si la dinámica orquesta de 1950 hubiera sobrevivido; hubiera adquirido una perdurabilidad semejante a la de Duke Ellington, Count Basie o, incluso, Woody Herman". ■

(Continuará)

Notas

1) Una lista, incompleta, de las orquestas con las que trabajó Gillespie, entre 1935 y 1945, abarcaría: Frank Fairfax, Chick Webb, Teddy Hill, Alberto Socarrás, Edgar Hayes, Ella Fitzgerald, Lionel Hampton, Cab Calloway, Les Hite, Fletcher Henderson, Lucky Millinder, Earl Hines, Duke Ellington, Benny Carter, Charlie Barnett, Claude Hopkins, Fess Williams, Calvin Jackson, Nat Segal, Coleman Hawkins, Billy Eckstine, Boyd Raeburn y Georgie Auld.

2) La estancia de la orquesta de Teddy Hill en el Moulin Rouge parisienne, en 1937, fue aprovechada por la casa Swing para grabar a algunos de sus solistas (Shad Collins, Dickie Wells...), pero Panassié excluyó al joven Dizzy...

3) En una entrevista con Ben Sidran, Dizzy hablaba extensamente de su "defectuosa" embocadura, que –a la postre– es un rasgo distintivo de su estilo, como la forma de tocar el piano Thelonious, o de cantar Armstrong –por poner sólo dos ejemplos arquetípicos evidentes de la diferencia entre la Música Clásica y el Jazz–. (Ver: *Dizzy: 70 ans de reflexion*, *Jazz Magazine*, 364).



Foto: Jean François Laberine.

4) André Hodir: *Dizzy Gillespie*, en *Jazz Moderne*, ed. Casterman, 1971.

5) Se me permitirá pasar rápidamente sobre este período. Como existe una abundante bibliografía, quiero recomendar: En primer lugar, la autobiografía de Dizzy (en colaboración con Al Fraser): *To Be Or Not To Bop* (Doubleday, 1979, traducido al francés por Mimi Perrin en 1981, para Presses de la Renaissance). Hay numerosas historias orales de los protagonistas, pero solamente recogeré la de Ira Gitler: *Swing To Bop*, Oxford University Press, 1985. También, del mismo autor, el capítulo *Dizzy Gillespie And The Trumpeters*, en *Jazz Masters Of The Forties* (Collier McMillan, 1966). Asimismo, se pueden encontrar múltiples síntesis, entre ellas la de James Lincoln Collier: capítulo *The Bop Rebellion*, en *L'Aventure du jazz*, vol. 2, ed. Albin Michel, 1978 (originalmente, *The Making Of Jazz*).

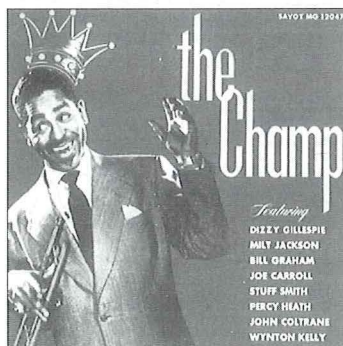
6) Existen grabaciones privadas, como las de Bob Redcross, que dan fe del nuevo estilo en época temprana.

7) Ver George Hoefer: *La resistible ascensión du premier grand orchestre de Dizzy Gillespie*, en *Cahiers du Jazz*, n° 15 (originalmente publicado en *Down Beat*, en 1966).

8) En realidad, se trataba de la segunda big band, como hemos visto.

DISCOGRAFIA REFERENCIAL * 1937-1955 (I)

- 1937: Con Teddy Hill And His NCB Orchestra (Bluebird)
1939: Con Cab Calloway Orch. (Vocalition)
Con Lionel Hampton (*Hot Mallets Vol. 1*) (Bluebird)
1940: Con Cab Calloway Orch. (Emisión radiofónica)
Con Alice O'Connell y Glenn Hardmann Trio (Co)
1941: *The Men From Minton's* (Esoteric)/(Vogue)
Con Cab Calloway Orch. (Okeh)
Con Les Hite Orch. (Hit)
1942: Con Pete Brown Group (Decca)
Con Lucky Millinder Orch. (Decca)
1943: Con Duke Ellington Orch. (V-Disc)
The Complete Bird Of The Bebop (con C. Parker) (Stash)
1944: Con Coleman Hawkins Orch. (Apollo)
Con Billy Eckstine Orch. (Deluxe)
Con Sarah Vaughan (Continental) (1)
1945: Con Clyde Hart's All Stars (Continental) (2)
Con Boyd Raeburn Orch. (Guild)
Con Oscar Pettiford All Stars (Manor)
Dizzy Gillespie All Stars (Manor)
Con Joe Marsala Sextet (Black And White)
Con Georgie Auld Orch. (Guild)
Dizzy Gillespie: *The Small Groups* (Phoenix)
Con Albinia Jones y Don Byas Swing Seven (National)
Con Lionel Hampton Orch. (Decca)
Dizzy Gillespie All Stars Quintet (Guild/Musicraft) (3)
Con Sarah Vaughan (Continental)
Con Rex Norvo Sextet (Dial) (4)
Con Charlie Parker's Re-Boppers (Savoy Vol. 1 y 2) (5)
Con Slim Gaillard Orch. (Savoy Vol 2) (6)
Dizzy Gillespie 'Rebop Six' (Stash) (7)



- Groovin' High* (con C. Parker, C. Hart, R. Palmieri) (Savoy)
1946: *Tempo Jazzmen* (The Dial Master) (Dial/Spotlite)
Dizzy Gillespie Jazzmen (Dial)
Jazz At The Philharmonic All Stars (Verve)
The Bebop Boys: Ray Brown Octet (con D. Gillespie, J. Moody, H. Jones...) (Savoy)
1947: *Jivin' In Be Bop* (Original Film Sound Track) (Jazz Up)

- Bebop Heartbeat* (con Charlie Parker, John Lewis...) (Savoy)
Lullaby In Rhythm (con J. Laporta, C. Parker, D. Gillespie, L. Tristano...) (Spotlite)
The Charlie Parker-Dizzy Gillespie Years (Roulette)
At Carnegie Hall (con Charlie Parker) (Roost/Savoy)
Dizzy Gillespie At The Pownbeat Club (Phontastic)
1948: *The Original Dizzy Gillespie Big Band In Concert* (GNP Crescendo)
Bebop Enters Sweden 1947-49 (Dragon)
1949: *Metronome All Stars* (con D. Gillespie, F. Navarro, M. Davis, C. Parker, J. J. Johnson, L. Tristano...) (RCA/Bluebird)
Dizzy Gillespie Orch. (Capitol)



- 1950: *Bird And Diz* (con C. Parker, Thelonious Monk...) (Verve)
Metronome All Stars (con D. Gillespie, K. Winding, L. Konitz, B. DeFranco, S. Getz, S. Chalfont...) (Harmony)
Cool California (con Johnny Richards Orch.) (Savoy)
1951: *The Champ* (M. Jackson, J. Coltrane, W. Kelly...) (Savoy) (8)
Summit Meeting At Birdland (con C. Parker, B. Powell...) (Columbia)
1952: *Dizzy In Paris* (con D. Byas, A. Ross...) (Movieplay)
Live At Carnegie Hall (con C. Parker) (Bands-tand)
1952/53: *'S. Wonderful* (con Don Byas, Pierre Michelot) (Jazz Soc)
The Cool Stars (con D. Elliot, R. Ball, M. Roach...) (MGM)
Yesterdays (con Don Byas) (Moon Records)
1953: *Pleyel Concert* (con B. Graham, W. Legge, J. Carroll) (Vogue)
Jazz At Massey Hall (con D. Gillespie, C. Parker, B. Powell, C. Mingus, M. Roach) (Debut/Prestige)
Norman Granz Jam Session (con D. Gillespie, R. Eldridge, J. Hodges, B. Webster, O. Peterson...) (Verve)
Diz And Getz (con Stan Getz) (Verve) (9)
1954: *Afro-Cuban Jazz* (D. Gillespie And His Orchestra) (Verve)
Dizzy Gillespie And His Latin-American Rhythm (Verve)

- New Jazz Sound* (con Benny Carter) (Verve)
Dizzy Big Band (Verve)
Jazz At The Philharmonic-The Challenges (con R. Eldridge, D. Gillespie, B. Harris, B. Webster...) (Verve)
1955: *Jazz At The Philharmonic-Exciting Battle/Jatp Stockholm 1955* (con D. Gillespie, R. Eldridge, F. Phillips, R. Brown...) (Pablo)
One Night In Washington (Elektra Musician)
Con Gene Krupa - Buddy Rich Orchestra (Verve)
Tour De Force (con R. Eldridge, H. Edison) (Verve)

Notas

- (1) De la sesión para Continental fueron reeditados dos temas por el sello Bulldog bajo el título *Tenderly*.
- (2) Reeditado por Spotlite con el título *Every Bit Of It*.
- (3) Reeditado como *In The Beginning* (Prestige).
- (4) Esta sesión fue reeditada completa con el título *Red Norvo's Fabulous Jam Session* (Spotlite).
- (5) *The Complete Savoy Sessions* (Charlie Parker).
- (6) *The Complete Savoy Sessions* (Charlie Parker). La sesión a nombre de Slim Gaillard reeditada con el título *Slim's All Stars Jam*.
- (7) También editada bajo el título *Yardbird In Lotus Land* (Phoenix).
- (8) Editado también como *Dee Gee Days* (Savoy).
- (9) Reeditado por el sello Koch con el título *Welcome To Jazz*.

* El material que Dizzy Gillespie ha dejado grabado, tras casi sesenta años de actividad, es sencillamente inmenso y comprende cientos de grabaciones. Teniendo en cuenta que no toda su obra ha sido editada en disco compacto, incluso ni algunos de sus discos más importantes, lo que se refleja en esta discografía referencial son, sobre todo, sus distintas etapas de creación, citando en la medida de lo posible los títulos y sellos discográficos que están actualmente en el mercado.

Raúl A. Mao

FILMOGRAFIA REFERENCIAL

- 1947: *Jivin' In Bebop* (con orquesta)
1956: *A Date With Dizzy* (en quinteto)
1964: *Dizzy Gillespie* (en quinteto)
1975: *Newport Jazz Festival* (con S. Stitt, A. Blakey...)
1987: *A Night In Habana* (documental)
1990: *Un Invierno En Lisboa* (Ficción)

BIBLIOGRAFIA REFERENCIAL

- 1949: *Inside Bebop*. Leonard Feather
1959: *El Jazz*. Joachim E. Berendt (Fondo de Cultura Económica)
1979: *To Be Or Not To Bop*. Dizzy Gillespie-Al Fraser (Doubleday)
1987: *Dizzy Gillespie*. Raymond Horricks (Jucar Jazz)