

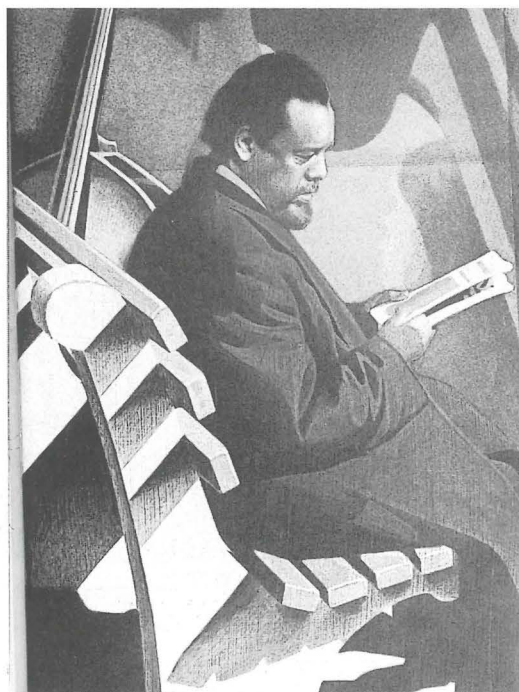


# Charles MINGUS (y III)

## LA ESENCIA

Impulse!, que se había ganado un enorme prestigio en muy poco tiempo gracias a una gran calidad media, tanto en la música como en la toma de sonido y la presentación, había conseguido además tener entre sus filas a algunos de los más creativos y prestigiosos músicos del momento. No he podido averiguar de qué naturaleza fue el contrato que establecieron Mingus y Thiele, si fue temporal o por una serie de grabaciones previamente especificadas. El caso es que el contrabajista grabó para Impulse! tan sólo tres obras en un período de tiempo breve, unos pocos meses, pero también es cierto que, al menos dos de ellas, han quedado en nuestra memoria como sus obras más acabadas.

El 20 de enero de 1963, se grabó el material del que sería su primer álbum para Impulse!. El título: *The Black Saint And The Sinner Lady*. Mingus reunió para la ocasión a once músicos, es decir, una formación intermedia entre sus habituales Workshops y las big bands que había utilizado hasta esa fecha. Dos trompetas, Rolf Ericson y Richard Williams; un trombón, Quentin Jackson; una tuba, Don Butterfield; tres saxofonistas, Dick Hafer, Jerome Richardson y Charlie Mariano. A la rítmica habitual, Jaki Byard y Dannie Richmond, Mingus añadió un guitarrista, Jay Berliner. La edición original de esta obra de título tan llamativo se acompañaba de un texto debido a la pluma del psicólogo Edmund Pollock. Mingus justificó la inclusión de este texto, aprovechando para, una vez más, arremeter contra alguien, en este caso



Cuando a finales de 1962, Charles Mingus formalizó un contrato con el productor Bob Thiele para su sello discográfico, una filial de ABC llamada Impulse!, la trayectoria recorrida a lo largo de los seis años anteriores, el grado de madurez alcanzado, también los errores cometidos, podían augurar lo mejor. Como veremos en las inmediatas líneas que siguen, así sucedió.

Vicente Ménsua

fue el turno de los críticos de jazz: "...todos los críticos son unos mentirosos y forman una banda de fan-toches. Lo peor es que se tienen por dioses por el simple hecho de saber distinguir a tal o cual músico. ¿Cree usted que por distinguir determinados platos de cocina se es un gastrónomo? ¡En mi próximo disco haré escribir los comentarios a un taxista de Harlem o al portero de mi casa!" Pero la cosa no quedó ahí, y a continuación Mingus pasó revista a los medios en donde se publican los escritos de los críticos, es decir, a las revistas de jazz: "Las revistas de jazz son todas una mierda y naturalmente no interesan a nadie. Sólo revistas como *Time* o *Newsweek* tienen algún interés. Lo malo es que los que escriben de jazz en ellas son los mismos que en las otras...unos auténticos ineptos."

*The Black Saint And The Sinner Lady* es, por sus medios y por sus fines, más que ninguna de las anteriores obras mingusianas, además de una imagen virtual del maestro Ellington, el vaso que contiene todas las esencias de su música. Compuesta como una *suite* de seis partes, supone una síntesis perfectamente ordenada de

toda su obra anterior. *The Black Saint And The Sinner Lady* sorprende profundamente al contener elementos aparentemente contrapuestos como son, de una parte, una estructura muy similar a una sinfonía, en la que todo parece responder a una idea perfectamente preconcebida de estados musicales, y de otra, una elasticidad que por momentos hace parecer



que todo ello responde a un desorden más o menos arbitrario... Es como si Mingus hubiera querido superponer, con indudable éxito, un espíritu académico de inspiración europea a la sorpresa que produce la improvisación y el *tempo* de origen jazzístico. Ello nos lleva, sin duda, a la raíz de esta música basada, desde sus más tempranos orígenes, en una mistificación de elementos de procedencia diversa.

La guitarra de Berliner rasgando españoladas y evocando, una vez más, su juventud chicana, el empalagoso sonido Mariano -Hodges-, el potente de Jackson -Jackson mismo-, los constantes cruces de estructuras de tradición europea, los repentinos cambios de *tempo* marcando estados emocionales diversos, el lenguaje bop y, por encima de todo, el vigor y entusiasmo con que está interpretada esta obra, hacen de ella un momento mágico como había sido *Koko* de Ellington, o sería dos años después *Ascension* de John Coltrane.

Por último, cabe decir que Mingus, que yo sepa, sólo se refirió a *The Black Saint And The Sinner Lady* en una ocasión, para decir que era una obra incompleta, mutilada, debido (hipótesis sin comprobar, aunque ¿quién sabe?) a que el productor Bob Thiele había hecho desaparecer parte de las bandas que fueron grabadas (1).

La idea que Mingus tenía sobre los pianistas de jazz ya ha sido expresada en estas líneas (ver Charles Mingus (I), *Cuadernos de Jazz* nº 39). No resulta, pues, extraño que sintiera deseos de grabar un disco de piano solo (recuerden que anteriormente ya tocó el piano en casi todas las piezas que componen el disco *Oh Yeah!*, ver Charles Mingus (I)). Este deseo bastante singular y no desprovisto de cierta audacia, tratándose de un no pianista, se llevó a cabo el 30 de julio de 1963. Indudablemente, el interés que tiene esta grabación, por encima de cualquier otro, es que se trata de una obra de un no pianista que, según sus propias palabras, tenía el hábito de proyectar toda su música a partir de este instrumento. *Mingus Plays Piano: Spontaneous Compositions And Improvisations* supone una interesante introspección de Mingus sobre Mingus, en la que, más que la riqueza del continente, hay que buscar la belleza del contenido expresado casi siempre en esquemas, con una obvia ausencia del ensimismamiento técnico tan frecuente en este tipo de obras.

La tercera y última sesión para Impulse! se realizó el 20 de septiembre del mismo año. Ese día Mingus grabó cuatro temas que, juntamente con tres provenientes de la sesión del 20 de enero, compusieron un álbum que llevó por título *Mingus, Mingus, Min-*

*gus, Mingus, Mingus*, y que sería a *The Black Saint And The Sinner Lady* lo que *Ah Um* fue a *Blues And Roots*.

El título de esta obra, el nombre de su autor repetido cinco veces, da ya una idea clara de cuales fueron sus presupuestos: se trataba, sin duda, empleando una terminología habitual entre los cinéfilos, de una obra de autor. Su escucha nos hace ver que, si bien no tiene la unidad, compacidad, de *The Black Saint And The Sinner Lady*, aporta una gran variedad de matices y una mayor sutileza en el tratamiento general. Pero hay más diferencias: *Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus* consigue un raro equilibrio, ¡mágico!, entre la calidad del *background* y la de los solos. Quizás haya obras superiores individualmente en estos dos apartados, pero yo no he encontrado ninguna que los aunara con tal fuerza.

*Mingus, Mingus, Mingus, Mingus, Mingus* es un pozo de tesoros que requiere escuchas múltiples y atentas para llegar a descubrirlos, con la seguridad de que encontraremos nuevos matices en una próxima escucha. Esta grabación es el eje fundamental para el conocimiento mingusiano y también para el conocimiento del jazz posparkeriano, o sea, de la música grabada en los últimos 20 años.

El personal de esta sesión varió poco con relación a la del 20 de enero de 1963; Quentin Jackson es sustituido por Britt Woodman, otro ellingtoniano amigo personal de Mingus. Booker Ervin supe a Richardson. Vuelve a la orquesta Eric Dolphy después de más de tres años de ausencia. Por último, Walter Perkins, batería en nómina de Impulse!, sustituye a Richmond. La sesión no tiene desperdicio y no resisto la tentación de hacer una breve descripción de sus más llamativos momentos: *II B.S.*, que no es otro que el viejo *Haitian Fight Song*, presenta aquí su arreglo más interesante y su orquestación más adecuada; en *IX Love* sucede lo propio, y el tema más ellingtoniano de Mingus sorprende una vez más, con la voluntaria identificación de algunos solistas de Duke: Mariano es más Hodges que nunca, Richardson se identifica con Carney, y Byard... con el propio Ellington. *Better Git Hit In Yo' Soul* nos vuelve a transportar al núcleo de la música sacra, siendo en esta ocasión Richardson el encargado del habitual *stop chorus* que figura en la mitad del arreglo. *Better Git Hit In Yo' Soul* es un ciclón que descansa en el poderoso *drive* de Mingus-Richmond, que el otro miembro de la sección, Byard, denominaría, por su gran capacidad, *the dynamic duo*. *Theme For Lester Young (Goodbye Pork Pie Hat)*, ya lo dije anteriormente, es quizás el tejido armónico más bello que

“...todos los críticos son unos mentirosos y forman una banda de fantoches. Lo peor es que se tienen por dioses por el simple hecho de saber distinguir a tal o cual músico. ¿Cree usted que por distinguir determinados platos de cocina se es un gastrónomo? ¡En mi próximo disco haré escribir los comentarios a un taxista de Harlem o al portero de mi casa!”



Mingus creara, y motivo, esta vez, para que Ervin realice el solo más acabado de toda su larga colaboración con Mingus y quién sabe si el mejor de toda su carrera. *Hora Decubitus*, que no es otro que *E's Flat Ah's Flat Too*, o en algunos conciertos *At Bedtime*, es vehículo para que Dolphy realice el primer solo de su nuevo período con Mingus, único de esta sesión. La extraña composición, ¿qué otra cosa podría esperarse con semejantes títulos?, contiene un solo de un lirismo estremecedor. Solo y tema parecen entrar de lleno en una estética muy propia de aquellos años, que dió por llamarse del feísmo, opuesta por el eje a la mostrada en *Theme For Lester Young*. Por último, dos temas, *Celia*, retrato de mujer, y *Mood Indigo*, una de las pocas ocasiones en las que Mingus aparece como protagonista único, cierran una obra que es, sin duda, juntamente con *The Black Saint And The Sinner Lady*, la cima del arte mingusiano.

#### **El segundo período Dolphy. La gira europea del 64**

Hemos visto que los años inmediatamente anteriores a los sesenta habían supuesto para Mingus una constante búsqueda de su propia identidad que por fin halló a principios de esta década: de una parte, a través de los álbumes *Candid* en lo que hace referencia al encuentro y asimilación de la vanguardia, con seguridad debido al fuerte influjo que tuvo Eric Dolphy en su música. De otra, los álbumes *Impulse!* casaron dicha influencia con la tradición que informó su música durante los años cincuenta, consiguiendo una serena madurez no exenta de cierto sobresalto. La vuelta de Dolphy y la nada desdeñable presencia del pianista Jaki Byard, hará que Mingus vuelva a plantear en su música unos esquemas vanguardistas.

La estética free había recorrido hasta el año 1963 un corto pero intenso camino que conviene desbrozar, aunque sea con brevedad, para situarnos en aquellos años (2). En cuanto a los protagonistas activos, los músicos, el número de adeptos en estos primeros años era cada vez mayor. Ornette Coleman introduce entre sus instrumentos el violín y la trompeta, dando un peligroso giro al despreciar cualquier formación instrumental de base. Como es de sobra conocido, el ejemplo sería seguido de manera temeraria por algunos desaprensivos, convirtiendo el higiénico y renovador movimiento en un apestoso basureo de insospechadas dimensiones. La frase "lo importante es la expresión" se convirtió en lugar común de numerosos protagonistas, con todo lo que ello supuso. John Coltrane igualmente derivó su

música hacia formas cada vez más libres, aunque por caminos opuestos a los de Coleman: ahondando en una profundización musical, basada en un virtuosismo fuera de cualquier duda y en una capacidad expresiva desbordante. Sonny Rollins, después de un retiro de más de dos años, reapareció como el dubitativo líder que siempre fue, marcando un puente entre un bop evolucionado y ciertos conceptos colemanianos. Cecil Taylor continuó una carrera fiel a principios estéticos de notable radicalidad. Archie Shepp comenzó a ser escuchado con atención, gracias a unas cualidades evidentes, al firme apoyo de Bob Thiele, a través de Coltrane, y, también, a una militancia bastante activa en ciertos movimientos de derechos humanos del pueblo negroamericano. Por último,

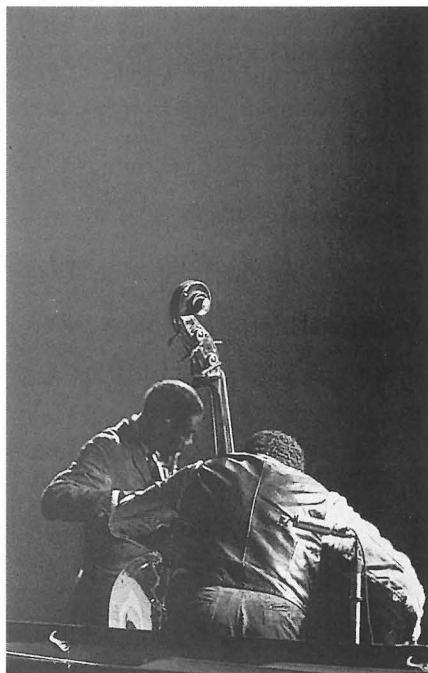
Albert Ayler representa, como Taylor y desde sus primeras obras grabadas en los primeros años de la década (3), un papel de excéntrico individualismo, dicho en un sentido lo más amplio posible.

En cuanto a los soportes pasivos de esta especie de renovación, es decir, los oyentes, los potenciales soportes económicos, la situación no es tan brillante. Su número era cada vez menor, al punto de producir un claro divorcio entre esta corriente renovadora y el aficionado medio a dicha música. La consecuencia inmediata es una crisis discográfica del sector que irá en aumento a medida que transcurran los años y que durará hasta principios de los años ochenta cuando su recuperación es realmente efectiva.

El tercer elemento, la crítica, que durante la revolución bop se había mostrado relativamente contraria a los presupuestos de Parker y al resto de creadores bop, adopta ante el

free una postura de cierta apertura. La posición claramente intelectualizada de un cierto sector de la crítica de jazz admite en general el movimiento, no sólo como una corriente musical de valores objetivos, sino también como baluarte reivindicativo de determinadas ideas. El free se autoproclama, con el claro apoyo de esa crítica, como la música de la revolución del oprimido pueblo negroamericano. Africa pasa a ser "la madre patria" y el eslogan *black is beautiful* triunfa de manera casi total entre los principales representantes del movimiento. Grupos como los Black Panthers hacen del free la música de la revolución del proletariado negro sometido durante siglos al poder blanco.

Volviendo al hilo de nuestra historia y contrariamente a lo que a primera vista pudiera pensarse, Charles Mingus adoptó ante estos acontecimientos una postura que mezcla la serenidad, el sentido



Mingus y Dolphy, París 1964.



común, con un cierto pasotismo..., algo que realmente no debe llamar demasiado nuestra atención, conociendo el espíritu abierto, contradictorio y difícilmente encasillable del contrabajista. Mingus declaró, una vez más saliéndose por la tangente: "Yo no soy africano y casi casi ni soy negro. Soy americano. Si he de ser sincero, no conozco la música africana más que por los discos y pienso que quizás sea interesante, aunque excesivamente primitiva y ritual. La música americana que yo toco tiene algo propio: el ritmo, quintaesenciado en el swing, que es absolutamente esencial al jazz, cosa que no parece gustar demasiado a algunos jóvenes que hacen eso del free. Esa gente no tiene sentido del beat. ¿El free? Hace algunos años, Curson, Dolphy, Richmond y yo lo hacíamos" (4).

A pesar de estas palabras, en la primavera de 1964, Mingus formará un sexteto orientado precisa y fundamentalmente hacia esas formas libres, en verdad mucho más libres que las de la mayoría de los colegas militantes en las mismas. El sexteto que formó fue muy parecido al de Antibes de cuatro años atrás. Ted Curson fue sustituido por Johnny Coles, un trompetista californiano de dulce sonido, tímbricamente muy cercano a Miles. Booker Ervin es reemplazado por otro saxofonista tenor, Clifford Jordan, que se había hecho nombre con el cuarteto de Max Roach. Su sonido era menos imponente que el de su antecesor, pero sus ideas eran quizá más próximas a las de los presupuestos mingusianos en aquel momento. Dolphy y Richmond permanecen y, por fin, Jaki Byard, el camaleónico pianista miembro del grupo durante los últimos meses, completa el sexteto.

Poco antes de la gira europea realizada durante la primavera de 1964, el sexteto grabó un disco durante el concierto celebrado en el Town Hall neoyorquino, titulado *At Town Hall*, que publicó el sello Fantasy. Sólo dos temas se recogieron en la primera edición, haciendo ambos alusión a Eric Dolphy, la figura del grupo y del jazz de aquellos años. Los títulos, *So Long Eric* y *Praying With Eric*. El primero es el típico Mingus-blues que contiene un valioso solo de Jordan, saxofonista bastante desestimado. Jordan, que, como se ha dicho, realizó cosas de cierto interés con Roach, era dueño de una sonoridad ciertamente desmayada y de una articulación que presentaba como mayor virtud una descuidada indolencia, no debía casi nada a los dos faros del instrumento de aquellos primeros años de la década: Sonny Rollins y John Coltrane. Al solo de Jordan le sigue un intercambio Mingus-Richmond que se repetirá durante casi todos los conciertos de la gira, dando paso a Dolphy que realiza una entrada merecedora de comentario aparte. La puesta en escena de Dolphy vale, como cuarenta años antes la de Armstrong en *West End Blues*, por todo lo que vendría después. Si el valor de la introducción de Armstrong en aquel quizás su más célebre solo se cifraba en el equilibrio perfecto en la entonación de cada una de sus notas y su no menos perfecta *miss en place*, los primeros compases de Dolphy basan su interés, precisamente, en todo lo contrario. Si Armstrong estableció una determinada estética en la introducción de *West End*

*Blues*, Dolphy parece desmontarla en *So Long Eric*, creando una nueva basada en la llamada estética del feísmo, contrapuesta a los valores al uso. Dicho de otra manera, la puerta que Armstrong abriera en 1928 la cierra Dolphy, de un sonoro portazo, 36 años después pero con un swing, matices históricos aparte, idéntico al que Armstrong, inventor del mismo, la abriera. El otro tema, *Praying With Eric*, también conocido como *Meditations For A Pair Of Wire Cutters* (Meditaciones para un par de cortadores de alambre (!)), es un concierto protagonizado por Dolphy y Mingus, que, obviamente, son los cortadores de alambre. La estructura del tema y su posterior desarrollo son un delirante entrecruzado de líneas melódicas contenedoras de todo tipo de armonías y tempos.

En resumen, *At Town Hall* no es más que un entremés de la serie de conciertos que tuvieron lugar en Europa, de los que entresacaré dos; el celebrado en París, editado originalmente por América en un triple álbum, *Au Théâtre Des Champs Elysées* (un doble compacto), y el de Wuppertal (Alemania) editado por Enja con el título de *Mingus In Europe Vol. 1-2* en un doble disco (compacto) con fecha muy posterior al de París. Posteriores grabaciones de otros conciertos de esa gira (Stuttgart, Bremen y Amsterdam) han visto la luz pública. Todos ellos son de un interés similar a los mencionados, aunque yo personalmente me inclino por los dos citados, que fueron grabados, además, con una diferencia de pocos días y por un grupo invariable, si exceptuamos la baja por enfermedad de Coles después del primer concierto de París (5). Los conciertos de París y Wuppertal, comparados con el de Antibes, mantienen una estructura muy similar. Por una parte, el dúo *dinámico*, sopor-tando un peso que en sus manos parece liviano; de otra, Dolphy, en un nivel creativo absolutamente único. El resto, Byard y Jordan, aún rayando a un gran nivel, ven sus intervenciones supeditadas a la enorme calidad de los otros. ¿Quiere decir esto que ambos fueron un peso muerto en el grupo? Ni mucho menos. Los regocijantes paseos del pianista por la historia del piano, desde Joplin a Taylor pasando siempre por Garner, encajan perfectamente bien en el contexto de la música, son como una referencia casi siempre jocosa, un divertido contraste en la increíble amalgama elaborada por Mingus, Dolphy y Richmond. En cuanto a Jordan, ¿qué más se le podía pedir a un tenor en aquellos años que ser una alternativa válida a Rollins y Coltrane?

Los citados conciertos contienen dos largas versiones de *Fables Of Faubus* (casi 29 minutos en París y más de 37 en Wuppertal). Es realmente difícil quedarse con una de las dos. Hay cosas en la de París insuperables, tales como la absoluta libertad de movimientos de la que hacen gala en la creación espontánea los solistas, y la soltura de los esquemas evolutivos del grupo. Sin embargo, la de Wuppertal pienso que tiene un feeling, una identificación emocional con el contenido del tema muy superior a la otra.

Dos versiones de *Orange Was The Colour Of Her Dress Then Blue Silk* estrenan el célebre tema, y una de *AT FW You* (Art Tatum-Fats Waller-Tú) debido a



la pluma de Byard, son vehículo para que éste rinda un homenaje a los grandes clásicos del piano a través de un largo y expresivo monólogo. *Sophisticated Lady* es, en sus dos versiones, un largo y reflexivo solo del contrabajista con el valioso apoyo armónico de Byard.

La pieza que abrió el concierto de París se titula en el disco original *Goodbye Pork Pie Hat*, cuando en realidad se trata de *So Long Eric*, y constituye, igual que la versión del Town Hall, una árida, alocada y ferviente búsqueda del más allá jazzístico por parte de Dolphy, músico que juega un papel similar en *Meditations For Integration*, que, como *Fables Of Faubus*, se trata de una estructura elástica, con tempos flotantes, que se aceleran o deceleran según el momento, riffs espontáneos, improvisaciones colectivas que no hacen sino dar forma, sólida estructura musical a un cierto free. Muy diferente es *Parkeriana*, típico *remake* mingusiano sobre el bop, en este caso más propiamente una apología de Parker. Los solos de Dolphy y Jordan están llenos de citas de temas parkerianos, *Parker's Mood*, *Ornithology*, *Koko*, *K.C. Blues*, se suceden milagrosamente, sin interrupción, en una melopea de la que Dolphy se sirve para alejarse de manera definitiva del homenajeado...

Eric Dolphy moriría pocas semanas después en Berlín, de esa enfermedad de la que suelen morir los artistas que tienen reservado un pedestal en la gloria y, sobre todo, en nuestra memoria. Una inesperada crisis cardíaca, producida como consecuencia de la diabetes que sufría, y un nuevo mito que ganábamos en ese siniestro y abundante panteón jazzístico. Sus cinco años de actividad discográfica propia dejan una obra controvertida para algunos y de incontestable firmeza para el resto. Para los segundos, entre los que me encuentro, fue quizás el saxofonista que, con más propiedad que el mismísimo Ornette Coleman, supo abrir, entornar las puertas a la libertad total. Para los primeros fue un músico superdotado pero incalificable jazzmen que, partiendo de unos presupuestos jazzísticos más o menos ortodoxos, los dinamitó desde dentro. No deja de ser curioso, y hasta paradójico, que un afamado *freeman* como Shepp mantenga dicha posición. Lo que sí parece objetivo es que la práctica totalidad de la llamada música europea improvisada, o sea, Peter Brötzmann, Willem Breuker, Michel Portal, etc, y por extensión el sello FMP, entre otros de esta parte del Atlántico, parten claramente de los supuestos Dolphynianos en la elaboración de su música. Música, todo hay que decirlo,

que sólo tiene que ver con el jazz de una manera conceptual. Pero quiero acabar con la figura de Dolphy sin ese sabor agri dulce de las últimas frases. A parte de las obras grabadas con Mingus, sus discos para Prestige contienen algo más que el germen del desastre de los años setenta. ¿Qué decir de *Out To Lunch* (Blue Note), uno de los cinco discos realmente indispensables del jazz de posguerra?

Para Mingus, como reconocería pasados los años, la salida de Eric Dolphy de su grupo y, más aún, su repentina muerte fue un duro golpe que tardó en encajar. Fuera por esta razón, o por otra, lo que es bien cierto es que a partir de ese momento y hasta mediados de los años setenta Mingus grabó poco, poco y mal. Su música, definida como una de las expresiones más fuertes del jazz, pasó a ser durante algunos años algo anodino y hasta rutinario.

### Los años oscuros

Con esta historia puede pasar como con muchas otras. Recuerdo cuando estudiaba bachillerato que lo que me molestaba más de las clases de Historia era la desproporción entre la minuciosidad con que se estudiaba el mundo antiguo, la Edad Media y hasta la Moderna, y lo poco o nada que nos enseñaban desde la Revolución Francesa hasta nuestros días. Años después, al estudiar una carrera universitaria, tuve que hacer dos cursos de Historia del Arte y me dije, ahora llegarán hasta el final. Pues tampoco, me quedé sin que me explicaran el siglo XX. A esta historia le pasa algo parecido. Los dos últimos capítulos son, comparados con el resto, un soplo.

Claro que yo puedo decir, y el lector puede fácilmente comprobarlo, que en esta historia, a partir de este momento, no pasan cosas demasiado interesantes. Como los ríos cuando se acercan a su fin, la vida musical de Charles Mingus va perdiendo velocidad, quizás su caudal sea similar e incluso mayor en ocasiones, pero su devenir es más tranquilo y las aguas no bajan ya del todo limpias, lo que no quita que en algún recodo, en algún rápido, todo parezca como antes.

Poco después de la gira europea, el 20 de septiembre de 1964, Mingus reúne a una de sus más ambiciosas formaciones para actuar en el Festival de Monterey (*Mingus At Monterey*) e interpretar *Meditations For Integration*. Tres trompetas, un trombón, tres saxofones, una tuba y la rítmica son incapaces de dar un gramo de emoción a la música grabada ese día de septiembre. Algo más pasables son los temas interpretados en una pequeña formación





extraída de la anterior orquesta. Lonnie Hillyer, trompeta, Charles McPherson al alto, John Handy al tenor y la rítmica habitual, Byard, Mingus y Richmond, no acaban de dar el tono a un largo *Medley* ellingtoniano, y mucho menos a *Orange Was The Colour Of Her Dress Then Blue Silk*, que resulta una sucesión de solos sin mayores consecuencias. Sólo Byard y McPherson añaden unas gotas de sentimiento a una música que parece haber perdido gran parte de las virtudes que la hicieron única. La escucha de este álbum, hecha de una manera cronológica y en el contexto del resto de su obra, deja un cierto resabio de insatisfacción, un amargo sabor de boca, una sensación de estar presenciando una caricatura musical. Buscándole una explicación a este repentino e inesperado bache, concluyo que Mingus llega a finales de ese verano de 1964 con un agudo síndrome de agotamiento creador. Es como si en el rico período que va desde 1956 hasta mayo de 1964 hubiera exprimido hasta el final todas las posibilidades que giraban en torno a su mente. Las próximas grabaciones realizadas en mayo y septiembre de 1965 no hacen sino oscurecer el panorama. La primera en el Tyrone Guthrie Theatre de Minneapolis, titulada *My Favorite Quintet*, es de una penosa impotencia, y el grupo, contrariamente a lo que nos dice el título, es de los más flojos que encabezó el contrabajista. Ni McPherson, honesto artesano al que Mingus llegó a calificar como el mejor alto del mundo, ni mucho menos Hillyer, dubitativo e inseguro trompetista, están a la altura de las circunstancias. En la segunda de estas grabaciones, realizada en el Royce Hall de Los Angeles, *Music Written For Monterey 1965*, con el quinteto anterior aumentado a octeto, el clima musical se presenta desvaído y hasta cierto punto nos hace pensar en una música que ha perdido su carta de naturaleza. Transcurrirán años hasta la próxima sesión de grabación. Años de calvario para Mingus, en los que se verá sometido a todo tipo de problemas personales, incluida la expulsión de su *loft* neoyorquino.

La vuelta de Mingus a la música no es todo lo brillante que se podía esperar después de un período tan largo de inactividad. El personal que utilizó a su vuelta es prácticamente el mismo de tres años atrás. Con ellos grabó en el Jazz Workshop de San Francisco otra versión de *Fables Of Faubus* titulada *New Fables*, pero el espíritu del grupo, aquella increíble comunicación emocional de antaño no aparece en ningún momento. Lo mismo se puede decir de *Statements*, grabación efectuada en 1970 en Milán (6), con Eddie Preston, Charles McPherson, Bobby Jones y la rítmica habitual, en la que sólo la presencia de Bobby Jones, un fogoso tenor que recuerda tanto a

Jordan como a Pharoah Sanders, ayuda a elevar unos grados el nivel de comunicación del grupo.

Seis días después, en París, Mingus reunía a su grupo en un estudio de grabación. Catorce años después del mítico *Pithecanthropus Erectus*, Mingus vuelve a titular un disco con este nombre. La música grabada en esta ocasión se encuentra, y no sólo cronológicamente, a gran distancia de aquella.

En 1971, Mingus publicó su autobiografía titulada *Beneath The Underdog*, de la que se han extraído para este estudio numerosas opiniones del autor. Por aquellos primeros meses de 1971, se hablaba de que Mingus estaba preparando, escribiendo, una ambiciosa obra musical para la Columbia. Los días 23 y 30 de septiembre, 1 de octubre y 18 de noviembre, grabó los elementos de un álbum titulado *Let My Children Hear Music*. Columbia realizó un lanzamiento mundial de esta obra, que Mingus considera como "lo mejor que he hecho en mi vida". Lo cierto es que

el contrabajista contó con todos los medios que una compañía de esta envergadura es capaz de poner en manos de un músico: personal, estudios con multipistas (cosa nada usual, por fortuna, pienso yo, entre los músicos de jazz de la época) y una generosa producción. Ni en los créditos ni en ninguna de las discografías al uso he encontrado el personal completo de estas sesiones. Solamente tenemos la certeza de que, además de Mingus, se encontraba en el estudio el sexteto anterior más Snooky Young como primer trompeta,

Julius Watkins al corno francés y Charles McCracken al chelo.

Dejad que mis niños escuchen música, posible traducción del título genérico del disco, es, de entrada, un álbum tremendamente contradictorio en el que se alternan obras cinematográficas, como *Chill Of Death* y *The I Of Hurricane Sue* (dedicado a su última esposa), hasta una aproximación al mundo de Rota y Weill, *Don't Be Afraid, The Clown's Afraid Too*. Mingus confesó haber escrito la primera de las piezas citadas cuando sólo tenía 17 años, en la que intercala un solo escrito por él e inspirado por el mismísimo Charlie Parker. Por último, *Hobo Ho* es quizás la más puramente jazzística de las piezas del álbum, en el sentido tradicional del término, construida sobre la base de un simple riff, girando en torno a un excelente solo de Bobby Jones.

Lo que hace que *Let My Children Hear Music* sea contradictorio es su pretensión. Al igual que en *Pre-Bird*, grabado once años antes, Mingus acude a la música de tradición europea como base de sus elaboraciones. Y ahí es precisamente donde reside el nudo de la contradicción. Cometió el mismo error que algunos compositores clásicos cuando quisieron construir su música sobre una base jazzística (por ejemplo,

"Yo no soy africano y casi casi ni soy negro. Soy americano. Si he de ser sincero, no conozco la música africana más que por los discos y pienso que quizás sea interesante, aunque excesivamente primitiva y ritual..."



Stravinsky en *Ebony Concerto*). Lo he explicado muchas veces. El resultado de tales proyectos, al margen de su interés experimental, ha sido siempre un híbrido, y ejemplos los hay a docenas. Es difícil entender el jazz sin los componentes que le son propios (el swing en especial), por tanto, se hace casi imposible llegar al jazz con los parámetros que son propios de la música europea. La oración también se puede conjugar en pasiva.

Tres meses después, el 4 de febrero de 1972, Mingus grabó durante un concierto en el Philharmonic lo que se editaría como *Charles Mingus And Friends In Concert*. Contó con veintitrés músicos de procedencia diversa y arreglos de Sy Johnson. Entre los amigos se encontraban Lee Konitz, Gerry Mulligan, Jon Faddis y Gene Ammons, dos años antes de su muerte, luciendo todavía una enorme sonoridad. El disco incluye diez temas cuya escucha es, por primera vez en bastantes años, gratificante. Parece como si el contrabajista hubiera querido hacer una cura de swing después de su última experiencia. Como en los álbumes de finales de los años cincuenta, hay de todo un poco: bop, Mingus, Ellington, por supuesto, y una energía vital que parecía perdida. Dos temas me parecen destacables del conjunto: *Honeysuckle Rose*, de carácter jocosamente retro, expuesto y desarrollado de forma contrapuntística, y *Ecclusiastics*, del álbum *Oh Yeah*, con un interesante arreglo y dos excelentes solos con sus correspondientes intercambios a cargo de Ammons y Bobby Jones, que hacen subir la temperatura del ambiente a muy altas cotas.

Una jam session, grabada en el Radio City Music Hall de Nueva York, dentro del Festival de Newport de ese año, junto con Cat Anderson y Jimmy Owens (tp), Charles McPherson (sa), Buddy Tate (st), Roland Hanna (p), Milt Buckner (org) y Alan Dawson (bat), más una grabación pirata realizada en vivo durante la gira europea de 1972 con su grupo (una floja orquesta que tuvo ocasión de escuchar en directo, en la que destacaba Hamiet Bluiett, un nuevo valor que contribuiría al renacer mingusiano de mediados de los años setenta), cierran el ciclo oscuro en la vida musical del contrabajista y preparan el camino de su renacer.

### **Tercer período Atlantic: el canto del cisne**

El año 1973 marca la vuelta de Mingus a la compañía discográfica de sus primeros éxitos, Atlantic, de Nesuhi Ertegun. Al contrario que con los demás sellos importantes con los que tuvo una relación, como Impulse! de Bob Thiele, o Columbia con Teo Macero como principal productor, Mingus jamás profirió la más mínima queja contra sus directivos. Durante este contrato, el último que tuvo ocasión de firmar y que se extiende a lo largo de cinco años y hasta su muerte, aparecerán seis álbumes.

El primero de ellos se grabó en Nueva York los días 29, 30 y 31 de octubre de 1973, y supone el primer aldabonazo de una renovación que romperá con casi diez años de crisis ininterrumpida. Mingus parece volver a encontrar el camino de su inspiración. El título del álbum, *Mingus Moves*, en el cual presentó

una orquesta totalmente renovada compuesta por el trompetista Ronald Hampton, un oscuro solista de aceptable técnica; George Adams, un saxo tenor poco conocido pero con el bagaje de haber trabajado anteriormente con músicos como Bill Doggett, Art Blakey y Gil Evans; un pianista de 29 años, Don Pullen, solista aventurero, proveniente de la más pura vanguardia neoyorquina; por último, hay que remarcar la importante reincorporación de Dannie Richmond, alejado del grupo durante los años anteriores, los de la crisis, precisamente, en los que tocó con grupos de rock.

El encuentro de la nueva temática mingusiana con los jóvenes Adams y Pullen, y la presencia del seguro y creativo pulso de Richmond, fueron el detonante para que Mingus hallase su perdida senda de explorador de universos musicales. Adams, siguiendo la tradición de los grandes solistas de su instrumento, Webster, Griffin, Coltrane, Shepp, Ayler y Sanders, aporta un expresionismo muy acorde con su propio sentido del blues tan cercano a los climas mingusianos. Por su parte, Pullen aporta al grupo un innato sentido enciclopedista de su instrumento, ligado a toques genuinamente vanguardistas que encajan a la perfección con el afortunado pianismo de Jaki Byard, su predecesor en la orquesta. Mingus, consciente del valor de sus *sidemen*, les hace cómplices en el nuevo proyecto, adoptando temas como *Moves*, de Doug Hammond, batería que también participa en este tema, *Wee*, de Sy Johnson, arreglista en alguno de sus álbumes, *Flowers For A Lady*, de Adams, y *Newcomes*, de Pullen. El contrabajista se reservó la autoría de tres de los temas, entre los que destacaría *Canon*, de inquietante atmósfera, y *Opus 3*, variación armónica de *Pithecanthropus Erectus*, quizás la pieza más lograda del álbum.

El 19 de enero de 1974, reúne para un concierto en el Carnegie Hall (*Mingus At Carnegie Hall*), a algunos de los músicos que le han acompañado en los últimos años, una especie de *all stars* con Jon Faddis (tp), Charles McPherson (sa), John Handy (sa), George Adams (st), Roland Kirk (st, strich), Hamiet Bluiett (sb) y en la sección rítmica Pullen, Mingus y Richmond. De los seis temas grabados en aquella ocasión solamente se han publicado, de momento, dos de ellos (?), *Perdido* y *C-Jam Blues*, ambos tradicionalmente motivo de jam sessions. Pero ésta no es una jam cualquiera y la experta mano de Mingus se aprecia desde las primeras notas creando el clima allá donde le parece y de la forma que quiere. Así, el ellingtoniano *C-Jam Blues*, que servía al maestro para la introducción de sus solistas preferidos (a veces de toda la orquesta), deviene en manos de Mingus en un ejemplo de *free forms* evolucionadas. El favorable clima que se respira en esta sesión sirve para que los solistas se explayen a su gusto: Kirk, a pocos años de su prematura muerte, se luce en *Perdido* con un aparatoso pero denso solo, tocando simultáneamente el tenor y el strich. John Handy, desaparecido hace años de la escena, parece recrearse en el registro agudo de su alto, alcanzando unas interesantes cotas expresivas.

Los días 27, 28 y 30 de diciembre, Mingus grabará la última joya de su discografía, que yo me atrevo-



ría a decir que lo fue tanto por méritos propios como por inesperada, y que supondría un brillante canto de cisne. *Changes One/Changes Two* enlaza directamente con las obras capitales de su autor y debe figurar sin desdoro al lado de *Pithecanthropus Erectus*, *Blues & Roots*, *Ah Um* y *Charles Mingus Presents Charles Mingus*, o las obras grabadas para Impulse!. El personal elegido era el mismo que el de *Mingus Moves* con la sustitución de Ronald Hampton por el brillante, aunque no demasiado inspirado, Jack Walrath. En cuanto a la temática, las novedades como *Remember Rockefeller At Attica*, *Duke Ellington's Sound Of Love* o *Sue's Changes* alternan con clásicos como *Devil Blues* o *Orange Was The Color Of Her Dress Then Blue Silk*. Todos los temas se interpretaron con un fuego que brillaba por su ausencia desde hacía bastantes años.

*Sue's Changes* me parece la última gran composición de Charles Mingus. Está compuesto, como otros de sus temas, sobre una estructura evolutiva que comienza a *tempo* de balada, pasa a *tempo* rápido y llega a un puente interpretado a *tempo* ultrarrápido, para acabar con la melodía descomponiéndose en añicos. Mingus convierte esta estructura a lo largo de la pieza en un ciclo (change), que se va repitiendo con ocasión de cada solo, creando en nuestros oídos una especie de estudio comparativo del swing por el que van desfilando un tímido Walrath, un apasionado Adams y un descarado Pullen, que pasa, sin exabruptos, de un solismo clásico con abundante uso de la mano izquierda a formas enteramente libres, sin perder en el camino ni un gramo de swing. Pullen fue, junto a Mingus, el gran protagonista de *Changes*. Su solo en *Orange...* denota no solo una identificación perfecta con el tema sino con toda la temática y el aroma mingusiano. Más que Byard, en ocasiones excesivamente diletante, Pullen es para mí una encarnación del Mingus pianista. Su libertad temporal y armónica, su profundo sentido de la tradición, el blues, su emocionado expresionismo y, por último, su técnica desbordante, hicieron de él, a los 30 años de edad, uno de los grandes del piano posfree.

Los compases finales de *Orange...* merecen figurar en los anales del jazz. La forma en que se explotan los recursos armónicos y rítmicos del tema (solo de Adams), los riffs orquestales que lo envuelven basados en *Tea For Two*, Mingus citando en su acompañamiento una melodía aparentemente tan descontextualizada como *Lover Man*, y la manera como, sin solución de continuidad, se llega a la conclusión, es, sin duda, una de las páginas más bellas que se han escrito en esta música.

Mingus narra en su autobiografía esta particular concepción armónico-temporal de *Orange...* (y de otras de sus obras) de la siguiente manera: "...antes el swing era lineal e iba en una única dirección marcada de antemano, lo cual era muy restrictivo. Yo utilicé el término "percepción rotatoria". Si uno se imagina mentalmente cada tiempo (*tempo*) como existente dentro de un círculo, se es más libre a la hora de improvisar. Antes se creía que las notas debían ir en el centro de los *tempos*, según intervalos metronómicos, con los músicos de la rítmica acentuando la misma pulsación, o sea, como la música militar o la de baile... al contrario, si uno imagina ese círculo rodeando cada *tempo*, cada uno puede tocar sus notas desde cualquier punto de ese círculo. Esto da una sensación de disponer de más espacio sin romper el sentido original del beat. La pulsación se ha de llevar adentro, cuando eso sucede, cuando se toca con músicos que sienten así, se puede hacer cualquier cosa". De esta teoría, sin ser del todo original -

piénsese en Tristano, Giuffrè o, incluso, en ¡Lester Young!-, sí puede decirse que fue Mingus el músico que supo llevarla hasta sus últimas consecuencias sin perder ni un ápice de coherencia.

Más de dos años transcurrieron hasta la siguiente sesión de grabación, *Three Or Four Shades Of Blues* (marzo de 1977), que al contrario que *Changes One...* no se trata de una sesión realizada con su grupo habitual (?), sino con músicos en contrato con Atlantic, elegidos para la ocasión por Mingus. Uno de los puntos de interés de *Three Or Four Shades Of Blues* reside en la incorporación de tres de los

"...antes el swing era lineal e iba en una única dirección marcada de antemano, lo cual era muy restrictivo. Yo utilicé el término "percepción rotatoria". Si uno se imagina mentalmente cada tiempo (*tempo*) como existente dentro de un círculo, se es más libre a la hora de improvisar..."

guitarristas jóvenes más interesantes del momento, Larry Coryell, John Scofield y Philip Catherine, y el consiguiente cambio que realiza Mingus en la modulación de la orquesta, en su sonido. Dos clásicos como *Better Git Hit In Your Soul* y *Goodbye Pork Pie Hat*, son, gracias a ello, de un cromatismo absolutamente inédito.

El plato fuerte es, sin embargo, el tema que da nombre a la sesión, *Three Or Four Shades Of Blues*, en el que se alternan climas que se abren con un fragmento de la marcha nupcial de Mendelson, con las primeras notas de un brillante solo de piano de Bob Neloms, y acabando de la misma manera con las últimas notas del solo de Scofield. En medio, la marabunta mingusiana totalmente desencadenada, con un *respiro* hacia la mitad de la pieza a cargo de Jimmy Rowles, que desarrolla unas armonías bluesy muy originales, vuelta a la vorágine mingusiana que encadena estructuras blues, Ellington, Basie, ritmos afrocubanos..., una auténtica apoteosis multicolor.



Si el interés de la última obra comentada residía en la incorporación de un instrumento (por triplicado) inusual en la música mingusiana, el de la siguiente, *Cumbia & Jazz Fusion* (31 de marzo y 4 de abril de 1977), un encargo de música para cine (8), reside, como su título indica, en la incorporación incondicional de ritmos latinos a su propia estructura musical. Sin duda esta sesión debe ser tratada como una obra menor dentro de la discografía de su autor. El cincuenta por ciento del personal está integrado por percusionistas latinos que aportan un colorido que, no por nuevo, suena extraño a las idas y venidas mingusianas.

A mediados de 1977, Mingus comienza a tener los primeros síntomas de una extraña enfermedad, una parálisis progresiva, que indefectiblemente acabará con su vida. Sentado en una silla de ruedas, alejado de su instrumento, organiza su última sesión de grabación los días 18, 19 y 23 de enero de 1978 (9), a menos de un año de su muerte. Un total de 25 músicos integran una big band que dirigía Paul Jeffrey, interpretando cuatro temas originales del contrabajista arreglados por Walrath, con la supervisión del propio Mingus. El álbum llevará un enigmático título, *My Self And Eye* (Yo y el Ojo -Dios-), premonición de una próxima muerte conocida y esperada. La foto que ilustró la contraportada del disco original mostraba a Charles Mingus en silla de ruedas con su cuello protegido por un collarín ortopédico, rodeado por todos los músicos participantes en la sesión. La imagen es todo un símbolo y sobra cualquier comentario: Mingus, abatido, pero al pie del cañón, gracias a una fortaleza de espíritu que sólo la muerte podía doblegar.

La obra de Charles Mingus, contrabajista, compositor, arreglista y director, es a más de 18 años de su muerte, con altos y bajos, una de las más brillantes aportaciones que el jazz ha dado a la historia de la música. ■

Fats: Empiezo a pensar que incluso la Tierra sería más de lo que un hombre podría necesitar si amase a sus hermanos.

Mingus: Fats, esa es la cuestión: el amor.

Fats: Entonces deja de preocuparte por mí y preocúpate de ti



#### Notas

(1) No hay que perder la esperanza. Al respecto, cabe decir que se anuncia una toma inédita de *Flamenco Sketches* de Miles Davis, casi 40 años después de su grabación.

(2) Para más información remito al lector a *Retratos desde el Limbo: Free Jazz*, aparecido en el número 27 (marzo-abril de 1995) de *Cuadernos de Jazz*.

(3) Obras grabadas todas ellas en Europa. Al respecto, es interesante e instructiva la escucha de los volúmenes *My Name Is Albert Ayler* DIW (1962), en los que Ayler destroza cuantos estándares caen en sus manos de manera más virulenta que el propio Eric Dolphy. Posteriormente, Ayler fue contratado por Bob Thiele y grabaría álbumes algo más correctos, aunque sin llegar a perder un ápice de su turbador carácter.

(4) Las palabras transcritas, así como otras muchas que figuran en este estudio, proceden de una extensa entrevista realizada a Mingus en París para *Jazz Magazine*, justo al principio de la gira europea del 64.

(5) Siempre he pensado que la baja de Coles fue providencial para el éxito de estas grabaciones. Su ausencia dejó las manos más libres al resto, aumentando proporcionalmente sus intervenciones y la duración de las mismas. Pienso que las trazas instrumentales y estilísticas de Coles, excelente músico por otra parte, hubieran sido un pesado lastre para el grupo.

(6) Las notas en la edición del sello Joker informaban erróneamente que esta grabación se realizó durante un concierto en Amsterdam en 1969, cuando en realidad correspondía a una emisión de radio hecha en Milán.

(7) El grupo de Walrath, Adams, Pullen, Mingus y Richmond realizó durante los años 74 y 75 numerosos conciertos, también en España; recuerdo uno monumental en San Sebastián, con temas similares a los grabados en *Changes*. Fue la última oportunidad de apreciar en vivo el enorme talento como instrumentista, compositor, arreglista y director de Charles Mingus.

(8) El tema *Todo Modo* fue la música compuesta por Mingus para la película del mismo título dirigida por Elio Petri.

(9) Esta serie dará origen al mencionado *My Self And Eye* y al álbum *Something Like A Bird*.

mismo. Yo ya quise bastante hasta que me mataron... Bueno, cuídate, Mingus. Te quiero.

Mingus: Yo también a ti, Fats. Hasta luego.

Fats: Quizá sea así, pero esto parece más un adiós definitivo.

Charles Mingus: *Beneath The Underdog*