

The Complete
Columbia Studio
Recordings of the
Miles Davis Quintet
(enero 1965 - junio 1968)

Presencia
compuesta
y
combinada

por Carlos Sampayo
Fotografía: Jan Persson



La aventura del gran quinteto de Miles Davis de mediados de los sesenta fue el último factor determinante del jazz como género artístico. Puede decirse que, culminada la eclosión protagonizada por Ornette Coleman, John Coltrane y –en menor medida–

Cecil Taylor, Davis “colocó la libertad en su sitio”. El quinteto de 1965 fue consecuencia de una destilación nerviosa, una suerte de búsqueda de la “verdad abstracta” (perseguida por Oliver Nelson) a través de cuyos filtros quedaron relegados personajes como George Coleman y Sam Rivers (este último lamentablemente transitorio). Davis opinaba que el verdadero centro de energía de esta música había sido el adolescente

baterista Anthony Williams; esta idea halla confirmación en las sesiones en vivo (*Plugged Nickel*), donde la obsesiva exposición de una docena de *standards* es base de lanzamiento de una libertad intrínseca: allí sí se tiene una idea más acabada de esa

ES

conducción de Williams. Los registros de estudio, en cambio, presentan un equilibrio sobrio y sabio donde todos los miembros del quinteto son protagonistas y el oyente tiene la sensación de presencia compuesta y combinada. Música multiforme, parece partir de un acuerdo de difícil sustento, que sin embargo no llega a romperse nunca y consigue momentos de perfección absoluta (*Nefertiti*) y de “imperfección” igualmente absoluta (*Joshua, E.S.P.*). En este período, la voz instrumental de Davis tiene una substancia emocional de difícil contraste. Ya en 1963 se han asentado en el artista todos los elementos insinuados en años anteriores (aproximadamente desde 1955).

Ahora, cada vez que su instrumento suena en solitario se tiene la impresión de estar presenciando un *continuo*, una solución sin final aparente. Esta voz, quizá el timbre distante y a veces desolado de la trompeta, acota y termina de definir cada argumento musical. Todos los miembros del quinteto contribuyeron a este marco con sus composiciones, aunque quizá el más significativo fuera Wayne Shorter, con quien la sintonía de Davis era de tipo intelectual (en contraposición con la empatía emocional que confesaba tener con Anthony Williams, a quien llegó a *odiar* por las dificultades que imponía su pulso rítmico). En este contexto, Herbie Hancock y Ron Carter establecen unos parámetros que bien podrían ser los de contención de la disgregación total de la forma. Davis no perseguía la forma pura, pero

tampoco la impureza, aunque los espacios de libertad en que se movía el quinteto parecían deslizarse hacia resultados de disolución y caos. Pero otras cosas sucedían en el jazz, precisamente en ese terreno de libertad, en esos mismos años y Davis adhería tanto a la melodía y sus resoluciones formales como a un ritmo inteligible. Dentro de estos parámetros puede afirmarse que, en el ámbito del jazz, llegó al máximo nivel de abstracción dentro de la expresión pautada. Para establecer parangones, fue a esta música lo que los expresionistas abstractos estadounidenses a la pintura. En efecto, las aristas y recovecos de la música del quinteto de los sesenta, aun manteniéndose dentro de las formas (cromatismo y gesto, armonía) y del marco límite (la geometría de las composiciones, su estructura lógica), se sitúan en la vanguardia más radical. Quizá más allá que la furiosa (y a veces gratuita) disolución de algunas *free forms* y *new things* de la misma época.

Ese quinteto y su música son uno de los marcos de referencia de más peso en el jazz de la actualidad. Lo fueron en modo explícito en los primeros años ochenta con Wynton Marsalis, Terence Blanchard y otros; todavía lo son a finales del milenio, sintetizados y relacionados con otras vanguardias. Es curioso que Davis prefiriera olvidar su propia música de ese período (ya inmerso en otras experiencias) en el momento en que ésta estaba dando frutos, es decir, cuando se había asentado como acervo de la modernidad en el jazz. A principios de los ochenta, con la aparición de unos jóvenes que eran niños en la época de las grabaciones del quinteto, se habló de “renacimiento” del jazz, una música que había languidecido la década anterior, perdida en los meandros de fusiones no siempre honestas (con deliberación excluyo de la lista –que todo el mundo supone– la protagonizada por el propio Davis,

porque no tengo una opinión desapasionada). Al principio, ese “renacimiento” se asentó poco menos que en esquemas, en la adopción de fórmulas que requerían gran pericia técnica y conocimiento específico del “estilo”. Que esos jóvenes tomaran a Miles Davis como factor de recuperación no es casual; fue una operación en defensa de la propia cultura, similar a la operada por Charles Mingus con Duke Ellington a finales de los cincuenta.

Como Ellington, Davis había transitado por el jazz protagonizando varias puestas a punto; más que Ellington –porque en el azar le tocó la modernidad– esas puestas a punto significaron cambios profundos. En la actualidad la audición de esta música involucra al oyente sensible, la persona atenta al arte y respetuosa con las obras de expresión, como podía hacerlo entonces. Es interesante dársele a escuchar a una persona sensible que aún no la conozca: no advierte el paso del tiempo y han transcurrido más de treinta años. Esa atemporalidad es la que la reviste de un carácter “clásico”, no en el sentido que requiere veneración, sino en el de fuente de descubrimientos renovados. Si la escucha alguien que la conozca bien, puede llegar a sorprenderse de su propio éxtasis, una sensación que niega la teoría del lento desvanecimiento del amor. Allí siempre ganará el nervio de cinco vitalidades fundidas, entrelazadas en una búsqueda compartida, cuyos resultados están a la vista pero se alejan cuando nos acercamos.