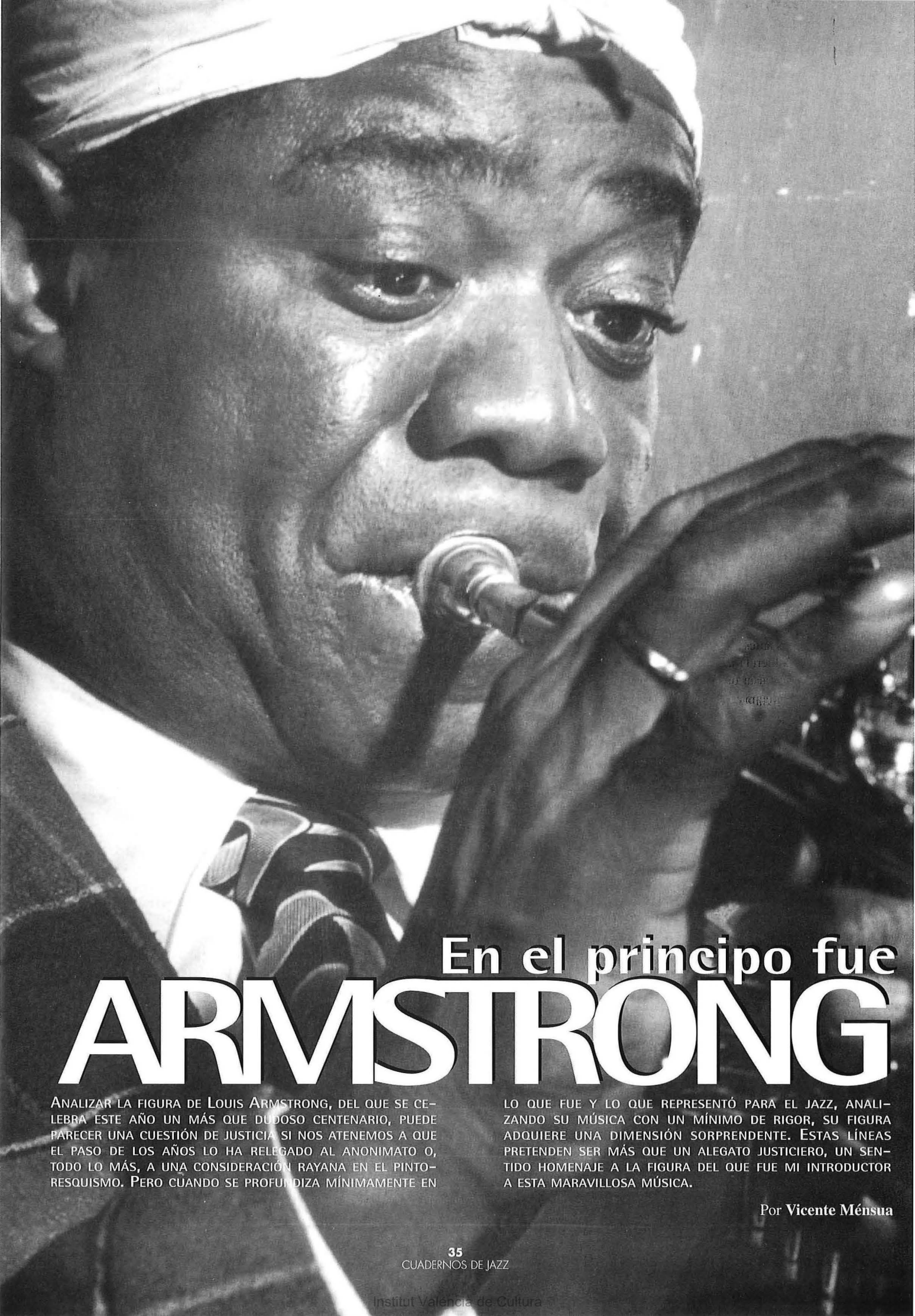




En el principio fue ARMSTRONG

ANALIZAR LA FIGURA DE LOUIS ARMSTRONG, DEL QUE SE CELEBRA ESTE AÑO UN MÁS QUE DUDOSO CENTENARIO, PUEDE PARECER UNA CUESTIÓN DE JUSTICIA SI NOS ATENEMOS A QUE EL PASO DE LOS AÑOS LO HA RELEGADO AL ANONIMATO O, TODO LO MÁS, A UNA CONSIDERACIÓN RAYANA EN EL PINTO-RESQUISMO. PERO CUANDO SE PROFUNDIZA MÍNIMAMENTE EN

LO QUE FUE Y LO QUE REPRESENTÓ PARA EL JAZZ, ANALIZANDO SU MÚSICA CON UN MÍNIMO DE RIGOR, SU FIGURA ADQUIERE UNA DIMENSIÓN SORPRENDENTE. ESTAS LÍNEAS PRETENDEN SER MÁS QUE UN ALEGATO JUSTICIERO, UN SENTIDO HOMENAJE A LA FIGURA DEL QUE FUE MI INTRODUCTOR A ESTA MARAVILLOSA MÚSICA.

Por Vicente Ménsua

Me gustaría oír, a un mismo tiempo, cinco discos de Louis Armstrong tocando y cantando “¿Qué hice para ser tan negro y triste?”. Ahora, de vez en cuando, escucho a Louis mientras tomo mi postre favorito: helado de vainilla con

ginebra rosada. Escancio el líquido coloreado sobre la blanca montaña que forma el helado, y contemplo cómo resbala, brilla y forma un sutil vapor, mientras Louis logra extraer de aquel militar instrumento musical oleadas de lirismo. Es posible

que Louis Armstrong me guste debido a que de su invisibilidad ha hecho poesía. Pienso que ello se debe a que ignora que es invisible.

**Ralph Ellison;
El Hombre Invisible**

Ya he apuntado que el centenario que celebramos este año 2000 es más que dudoso, como, por otra parte, también lo fuera hace unos pocos años el de otro ilustre ciudadano de Nueva Orleans del cual, imperdonablemente, nos olvidamos casi todos: Sidney Bechet. Como otros muchos nacidos aquellos años en la capital de Louisiana y en un determinado estrato social -el fogoso clarinetista-saxofonista Sidney Bechet era medio criollo y Armstrong claramente negro-, nunca tuvieron demasiado claro cuál fue la fecha de su nacimiento. A Bechet tal momento se le localiza entre los años 1891 y 1897. En el caso de Armstrong, y aunque se da el 4 de julio de 1900 como fecha oficial, existen serias dudas que no fuera realmente dos años antes cuando vio la primera luz. El libro biográfico de Lincoln Collier(1) apunta datos bastante objetivos al respecto que nos hacen pensar que *Satchmo* nació antes de lo que él mismo declaraba, concretamente hacia 1898. En cualquier caso, esta cuestión no deja de ser una anécdota en este pequeño estudio.

Sea cual fuese la fecha exacta, lo cierto es que nació en una familia de baja condición social y económica (en el 719 de la Jane Alley, entre las calles Gravier y Perdido), cosa nada extraña dado el color de su piel, los años que corrían y el Estado en el que nació. Se sabe que su familia tenía una estructura relativamente estable a pesar de que su padre los abandonara siendo Louis muy pequeño, pero su madre y su abuela cuidaron de él con cariño y dedicación. El pequeño Armstrong alternó la escuela con pequeños trabajos como el de repartidor de periódicos, hasta que, circunstancias objetivamente trágicas, un disparo al aire con un revólver del 38 cuando sólo tenía 12 años (o quizás 14), le llevaron a un reformatorio llamado Coloured Waif's Home. Se puede aplicar aquí aquello que siempre se dice en estos casos “no hay bien que por mal no venga”, ya que el adolescente Armstrong recibió en esta institución una formación musical elemental, o sea, la formación que podía recibir una persona de color en aquellos años y circunstancias. Pienso que, en cualquier caso, con reformatorio o sin él, tarde o temprano, el talento natural que poseía habría acabado por aflorar. Esta circunstancia del reformatorio, reseñable eso sí, no deja de ser, como la de la fecha de su nacimiento, una anécdota.

El caso es que Louis aprendió nociones de música y, según su propio testimonio, las adquirió a través de un instrumento, la corneta, que sería el suyo hasta que en 1925 lo cambió por la trompeta. Es probable que la temporada que pasó en el reformatorio- entre un año y año y medio-, no hicieran de él un músico acabado, entre otras cosas porque por su edad eso no era posible, sin embargo, también es más que probable que fuera capaz de reproducir bastantes melodías de las que habitualmente se podían escuchar paseando por las calles de Nueva Orleans. Y estas, según los testimonios habidos, no debían ser pocas.

NUEVA ORLEANS: CRUCE DE CAMINOS

La ciudad del delta del Misisipi era por entonces, y sigue siendo, una ciudad eminentemente musical. Cuentan los cronistas de la época que era habitual escuchar a diario y durante las horas del día, multitud de bandas callejeras (2) que con su música acompañaban diferentes eventos sociales, desde un bautizo hasta un entierro y eso sin contar los locales nocturnos. Nueva

Orleans, que era un importante puerto fluvial, contaba con un barrio de diversión llamado Storyville, con locales dedicados generalmente a la prostitución en los que se podía escuchar música interpretada, con toda probabilidad, por los mismos músicos que animaban las calles con sus charangas(3). Aún más, era normal encontrarse en cualquier esquina con cantantes callejeros, una especie de mendigos itinerantes que bajando las aguas del río llegaban a la ciudad en busca de algunas monedas. Estos personajes, provenientes de los campos de cultivo relativamente próximos, cantaban algo muy similar a lo que hoy conocemos como blues, de formas muy elementales pero con una esencia propia bien definida. Si añadimos a ello los cantos de trabajo en las plantaciones de algodón, de raíz casi totalmente africana, y los ragtime, de raíz culta, se puede afirmar que Nueva Orleans era efectivamente una ciudad con una gran riqueza musical.

Se sabe que Armstrong, a pesar de que su edad no se lo permitía, frecuentaba los locales nocturnos con asiduidad. Allí pudo aprender escuchando a los más afamados músicos de la ciudad e incluso trabar cierta amistad con alguno de ellos. Es de suponer que el talento y desparpajo del joven cornetista llamase la atención de aquellos consagrados maestros. También se sabe que conoció y pidió consejo al más grande de todos, quien años después sería su patrón: Joe "King" Oliver (Nueva Orleans, 1885-Savannah, 1938).

De la banda de Oliver, así como de la práctica totalidad de las bandas negras de aquellos años, no hay testimonios sonoros (4), por tanto es imposible describir con exactitud qué música ejecutaban. Las primeras placas de garantía de Oliver son precisamente las que grabó con su pupilo en 1923. Pero eso queda para más adelante. Tras la clausura del Storyville en 1917, Oliver emigró a Chicago como hicieron la casi totalidad de los músicos que animaban el barrio, trasladando así río arriba el centro neurálgico de un jazz embrionario.

La música que escuchó y vivió *Satchmo* hasta 1923 se puede imaginar pero no a ciencia cierta. Las primeras grabaciones conocidas de jazz, y ésta es una de las paradojas que amenizan esta historia, fueron hechas por un grupo blanco, la Original Dixieland Jass Band (5), en la ciudad de Nueva York. Se sabe que tal oportunidad se le ofreció a Freddie Keppard (Nueva Orleans, 1890-Chicago, 1933) otro héroe "literario" de los primeros tiempos. Pero Keppard, personaje sin duda extraño, declinó tal honor por miedo a ser copiado por otros músicos. Ante esta negativa los rectores de la compañía RCA buscaron a la O.D.J.B. Bien, creo que la música que se escucha en la placa grabada por los miembros de la O.D.J.B. podía ser representativa de lo que ellos hacían, pero difícilmente se puede imaginar que ésa fuera la música que se podía escuchar en aquellos antros visitados por Armstrong. Es probable que su estructura, la manera de organizarla, el papel de los instrumentos, los temas, etc, tuvieran una semejanza, pero en música, como en cualquier arte, lo que importa no siempre es la forma sino, sobre todo, el fondo, más aún si consideramos que los ejecutantes partían de un nivel de conocimientos musicales muy elementales y que era precisamente en las referencias externas a la música y en su traducción instrumental en lo que la basaban. No me cabe duda de que los músicos de la O.D.J.B. poseían una técnica instrumental con probabilidad muy superior a la esgrimida por la mayoría de los músicos negros equivalentes, pero tampoco me cabe duda (y aquí hago acto de fe en los cronistas) de que, así como los negros intentaban elevar su experiencia al rango de música, los otros imitaban, o si lo prefieren, traducían una experiencia ajena, o el resultado de la misma, a un lenguaje instrumental. Esto nos lleva a la consideración de la esencia del jazz aún antes de explicar la música que Armstrong escuchó en sus primeros balbuceos como músico, y eso es algo que no haré de momento. Volvamos pues a la música de Nueva Orleans de la segunda década del siglo.

Con los antecedentes comentados anteriormente -profusión de bandas callejeras y locales que ofrecían música en vivo- cabe pensar que la música realizada en las calles y en los locales cerrados fuera, si no idéntica si esencialmente muy parecida. Seguramente la ofrecida en las calles se adaptaba a unos patrones preestablecidos para la ocasión y sonaba como quería ser escuchada. Cabe pensar tam-

bién que, en los tugurios antes mencionados, el nivel de experimentación, de libertad creadora, fuera muy superior. En cualquier caso, hay que hacer un acto de fe, más bien de imaginación, para llegar a atisbar como sonaría realmente la música anterior a los años veinte. Pensemos que los vestigios grabados durante esa década por músicos históricos como Oliver (sin hablar de las grabaciones realizadas por los mismos en el *revival* de los años cuarenta), dejan en general bastante que desear para nuestra mentalidad actual. Como ejemplo paradigmático escuchen la célebre grabación *King Porter*, realizada por Joe Oliver acompañado de Jelly Roll Morton (6). Oliver, considerado el rey de su instrumento y por extensión de la música de Nueva Orleans, realiza un solo que, a mi modo de ver, es de una penosa insuficiencia en los primeros compases y que arregla en los últimos gracias al difuminado que le proporciona el uso de la sordina. Morton, que se autodenominaba "el inventor del jazz", no le va a la zaga. Cualquier comparación con un dúo similar realizado por Armstrong y Hines, sólo cuatro años después, es imposible, lo cual no quita para que, objetivamente, la grabación realizada por Oliver y Morton sea de un interés histórico y musical de primer orden.

De lo que parece no existir duda es de que las músicas que dieron origen al jazz fueron muy variadas, cosa nada difícil de imaginar en una población como la de Nueva Orleans, en la que la mezcla racial era enorme: desde el negro más negro hasta el blanco más blanco, sometidos a influencias exteriores de una gran riqueza. En la ciudad, típico ejemplo de aluvión de culturas, convivieron influencias musicales anglosajonas, francesas, españolas, caribeñas y, sobre todo, africanas. De este cóctel de músicas surgió lo que hoy podemos denominar pre-jazz y que acabó teniendo el favor mayoritario del público.

El proceso migratorio generalizado, anteriormente aludido, hizo que esa música predominante, el pre-jazz, se extendiera por las principales ciudades que bañan las aguas del Misisipi, con especial incidencia en Kansas City y Chicago. A partir de ahí, la llegada a Nueva York, con su enorme atractivo, fue cuestión de poco tiempo. Por tanto es más que probable que el primer jazz, o lo que formalmente entendemos por jazz, se produjera en alguna de las ciudades mencionadas, lo más seguro en Chicago, que albergó un mayor número de músicos de Nueva Orleans.

Louis Armstrong formó su primer grupo propio hacia 1916, conoció y tocó con Sidney Bechet en 1917 y cuando Oliver marchó a Chicago, en 1918, Louis ocupó su lugar en la Brown Skinned Babies, la orquesta del trombonista Kid Ory. Se sabe que durante esos años también tocó en la orquesta de Fate Marable (Paducah, 1880-St. Louis, 1947), los Mississippi River Boats, que actuaba en uno de los numerosos barcos que surcaban las aguas del gran río y que tuvieron una importancia capital en la difusión de la embrionaria música. Louis tuvo ocasión de tocar en esta orquesta con el bajista George "Pops" Foster (McCall, L.A. 1892-San Francisco, 1969), el baterista Warren "Baby" Dodds (Nueva Orleans, 1898-Chicago, 1959), con su hermano, el clarinetista Johnny Dodds (Nueva Orleans, 1892-Chicago, 1940), y con el que sería su primer y mejor discípulo, el trompetista Henry "Red" Allen (Nueva Orleans, 1908-Nueva York, 1967).

CHICAGO Y NUEVA YORK: LOS INICIOS

Hacia 1922, Oliver telegrafió a Louis desde Chicago y le invitó a tocar con él como segunda trompeta. En la orquesta de Oliver conoció a Lil Hardin (Memphis, 1898-Chicago, 1971) que tocaba como pianista y que tendría una gran influencia en su vida profesional y personal al convertirse en su segunda esposa(7). A partir de ese momento la vida musical de

Armstrong fue un continuo crescendo. El 31 de marzo de 1923 Oliver reunió a su banda, la Creole Jazz Band, para realizar las primeras grabaciones, las cuales se pueden considerar como pre-jazz negro. Las grabaciones se sucedieron con asiduidad durante los meses siguientes y Louis pudo registrar su primer solo el 6 de abril de 1923(8), dos coros, 24 compases, sobre *Chimes Blues*. Armstrong despliega en el solo una sonoridad abierta y unas variaciones del tema no menos ricas por elementales. Es interesante comparar este solo de Louis con el de su patrón en otro blues, *Dippermouth Blues* (9), el que fue su mejor o más característico solo y en el que Armstrong no interviene, para distinguir unas diferencias bastante apreciables: sonoridad mucho más cerrada, terrosa, vocal, y variaciones melódico-armónicas aún más simples. Estas grabaciones se convirtieron en la referencia obligada del resto de músicos del entorno pre-jazzístico que imitaban los ensembles, solos, sonoridades y demás características que desarrolló la banda de Oliver. El valor de Armstrong en la orquesta fue subiendo enteros y su corneta comenzó a ser más escuchada que la de su maestro. Armstrong hacía fácil lo que era difícil para la mayoría, incluyendo a Oliver.

Con probabilidad influido por la sana ambición de Lil, Louis dejó la orquesta en 1924 y emigró junto con su esposa a Nueva York. Con alguna recomendación, nada más llegar hizo una prueba para la orquesta de Fletcher Henderson (Cuthbert, GA, 1897-Nueva York, 1952). Louis ocupó el pupitre de la tercera trompeta (tocaba por entonces la corneta). El resto de músicos de la banda lo componían, entre otros nombres, Coleman Hawkins, Don Redman, Buster Bailey, Charlie Green... Hay que aclarar en este punto que la orquesta de Henderson interpretaba un pre-jazz realmente sin interés fuera de lo puramente histórico. La única aportación a resaltar era que a la semi-improvisada polifonía neoneerlandesa oponía unos arreglos orquestales bastante más cuidados para lo que era necesario saber leer partituras, algo que no estaba al alcance de la mayoría de los músicos. La entrada de Louis en la banda hizo cambiar los esquemas de Henderson y de su arreglista principal Don Redman (Piedmont, WV, 1900-Nueva York, 1964). Armstrong aportó la magia de Nueva Orleans con su particular sentido de la síncopa que anunciaba el fenómeno más característico del jazz: el swing. Algo parecido pasaría en la orquesta de Duke Ellington dos años después, gracias a la influencia de Bubba Miley y "Tricky" Sam Nanton. De aquel primer año de su estancia con Henderson vale la pena escuchar el vocal sobre *Everybody Loves my Baby* y su solo en *Manda*. En el primer tema Armstrong introduce la melodía de la manera que le sería habitual, con gran decisión y seguridad, como mandando sobre el resto de la orquesta y especialmente sobre la rítmica, que parece ir al son que le marca el cornetista. El vocal es el primero que grabó Louis y no tiene más interés que el de la primicia. En cuanto a *Manda*, tema grabado el 7 de octubre de 1924 -

que suena muy ridículo, casi grotesco-, es sin embargo ocasión para que podamos escuchar a un inspirado Coleman Hawkins que no acababa de dominar el sonido de su instrumento, y a Armstrong en un límpido solo de corneta que demuestra una gran soltura en su caminar sobre el *tempo*. Si escuchan esta música (la de Armstrong) quedarán sorprendidos de su vigencia y podrán comprobar que no suena *demodé* a pesar de que han pasado sobre ella ochenta años. Lo mismo puede decirse de sus intervenciones en *Shanghai Shuffle* (7/11/1924) y, sobre todo, en *Copenhagen* (30/10/24) y *Meanest Kind of the Blues* (14/11/24) donde demuestra con un decidido y enérgico fraseo la importancia de este elemento en un futuro próximo. En los tres solos aludidos se habla de "caminar" sobre el *tempo* y de fraseo, dos cuestiones íntimamente ligadas a las que Armstrong irá dotando de un carácter decisivo para hacerlas converger como elementos insustituibles en el fenómeno del swing. Particularmente brillantes en ese sentido son los *stop chorus* del final de *Meanest Kind of the Blues* o, todavía más, de *How Come Do You Me Like You Do?* (10), y es que Louis comienza a ejecutar su música repleta de swing. El jazz estaba naciendo.

Paralelamente a su estancia con Henderson, que con interrupciones duraría hasta 1929, Louis realizó numerosas grabaciones con algunas de las más reputadas cantantes de blues. Este género, tan íntimamente ligado a los orígenes del jazz, conoció un desarrollo espectacular durante la segunda mitad de los años veinte y algunas grabaciones alcanzaron cifras millonarias, lo cual no deja de sorprender tratándose de aquellos años. Louis grabó piezas con Bessie Smith, Clara Smith, Ma Rainey, Trixie Smith y algunas otras, que son modelo irremplazable en el género (11). Especialmente brillante es *St. Louis Blues*, tema que no es en sentido formal un blues, en el que la trompeta de Armstrong contracanta maravillosamente la poderosa voz de Bessie Smith.

También grabó para Clarence Williams (Plaquemine, L.A., 1898-Nueva York, 1965), lo que propició el reencuentro con Sidney Bechet. Juntos realizarían algunos de los temas más propiamente jazzísticos que se grabaron durante la primera mitad de esa década. Bechet fue durante aquellos años uno de los pocos músicos que admitía comparación con el genio armstrongiano. Utilizando indistintamente el clarinete y el saxo soprano, conseguía una construcción de frases, un fraseo, de una movilidad, entonación y sentido rítmico muy parecidos a los que esgrimía Armstrong. En aquellos años (1924-25) los demás sonaban a caricaturas, Dodds, Hawkins, Bailey... fueron malos aprendices de estos dos genios y para ratificarlo me remito a los testimonios grabados. Volviendo a las grabaciones de Clarence Williams, cuya presencia, como la del trombonista Charles Irvis es puramente testimonial, escuchen *Texas Moaner Blues* (12), otra vez un no-blues pero con una carga emotiva como sólo estos dos músicos eran capaces de expresar. La majestuosidad de Armstrong está contestada con la emotividad desbordante de Bechet: la "voz" del blues, Bechet, se contraponía a la futura del jazz, Armstrong.

Probablemente al lector le pique la curiosidad del por qué hasta ahora solamente he hablado de pre-jazz. La razón es muy sencilla; simplemente, el jazz como lo conocemos hoy no existía. Había bandas que tocaban una música que, ciertamente, guardaba relación con esta música gracias a la intuición de sus intérpretes. El jazz era como un pájaro dentro de su cáscara, se movía pero no res-

Fotografía promocional de Louis Armstrong dedicada al baterista John Riley Scott (Chicago, 1931)



piraba el aire exterior. El jazz tenía alas, patas y pico, pero no podía utilizarlos. Tenía que romper esa cáscara y, consecuentemente, volver a andar y picar por sí mismo.

ARMSTRONG INVENTA EL JAZZ: LOS HOT FIVE

Instalado tanto en Nueva York como en Chicago, adonde viajaba con frecuencia, a Louis no le faltaba trabajo. Tocaba en la banda de su mujer los Dreamland Syncopators, en la cual figuraba como “El mejor trompetista del mundo”. También tocó en la orquesta sinfónica del teatro Vendome, a instancias de Erskine Tate (Memphis, 1895-Chicago, 1978), en cuyo

repertorio se alternaban oberturas clásicas con piezas hot y fue en esta orquesta que se produjo su paso de la corneta a la trompeta. En 1926 le contrataron en la banda de Carroll Dickerson (¿? 1895-Chicago, 1957), que además de líder era violinista. En esta orquesta coincidió con dos personajes importantes en su vida: el pianista Earl Hines (Duquesne, PA, 1903-Oakland, CA, 1983), quizás quien mejor se compenetró con su música, de hecho fue una especie de *alter ego* de Armstrong, y el propietario del Café Sunset en donde tocaba la banda de Dickerson, Joe Glaser que sería su *manager* desde entonces y hasta su muerte.

Se dice que fue la inquieta Lil, consciente del enorme talento de su marido(13), junto con el productor del sello Okeh, Richard M. Jones(14), la creadora de la idea de los Hot Five. Este grupo, es importante decirlo, fue una formación exclusiva para estudio. Sólo se sabe de un concierto, el que realizaron el 12 de junio de 1926 en el Coliseum de Chicago. Y como tal grupo de estudio tenían una organizada mecánica de grabaciones. Todas las sesiones se realizaban por la mañana, único momento que los músicos tenían libre. Quedaban un día concreto y una de las condiciones es que debían estar serenos. Las sesiones solían durar tres horas y por lo general registraban ocho temas. Se dice que, normalmente, no conocían de antemano la música que iban a grabar: alguien proponía algo, lo ensayaban una vez y a continuación lo grababan. Los diversos grupos de estudio reunidos por Armstrong realizaron sesenta grabaciones desde noviembre de 1925 hasta diciembre de 1928.

El primer Hot Five lo formaron, además de Louis y Lil Armstrong, el trombonista Kid Ory, el clarinetista Johnny Dodds y el banjoísta Johnny St.Cyr. Todos ellos eran nacidos en Nueva Orleans y se conocían a fondo desde hacía años. Ory era el más veterano del grupo ya que había nacido en 1890. Su estilo suena muy rudimentario hoy día pero en estas grabaciones (y en todas las que realizó a lo largo de su dilatada carrera, murió en 1973) se mostró muy eficaz. Su estilo *slide* hacía que todo resultase más homogéneo. Johnny Dodds era un gran clarinetista de los primeros tiempos, de sonoridad algo áspera y rudimentaria como la de Ory, y su música estaba fuertemente enraizada en el blues. En cuanto a St.Cyr (Nueva Orleans, 1890-Los Angeles, 1966), ocupaba con Lil el lugar de la rítmica y su juego era fundamentalmente realizar los acordes de acompañamiento y el mantenimiento del ritmo.

A estos Hot Five se agregaban en ocasiones Pete Briggs (Charleston, 1904-¿?) a la tuba y Baby Dodds, hermano menor de Johnny, a

la batería. De esta manera quedaba conformada una sección de ritmo convencional. Con posterioridad se crearon otros Hot Five con Earl Hines al piano, Fred Robinson (Memphis, 1901-Nueva York, 1984) al trombón, Jimmy Strong (¿?, 1906-¿?) al clarinete y saxo tenor, Mancy Carr (Charleston, 1900-¿?) al banjo y Zutty Singleton (Los Angeles, 1898-Nueva York, 1975) a la batería.

La primera sesión de grabación de los Hot Five tuvo lugar el 12 de noviembre de 1925(15) y lo que se puede escuchar es una orquesta del llamado “Estilo Nueva Orleans” con todo lo que ello comportaba: música colectiva dirigida por un guía (Armstrong) que, como hemos visto, ya mostraba una fuerza e inspiración irresistibles, ritmo 2/2 y ausencia casi total de solos. No fue hasta el 26 de febrero de 1926, en la tercera sesión, cuando Louis comenzó a tener un protagonismo progresivamente emergente.

Es imposible analizar la música contenida en todas las sesiones realizadas por Armstrong durante los años que quedaban hasta el cambio de década, al margen de la de estos grupos de estudio: fueron innumerables y de la más diversa condición. Se prodigó con una generosidad (¿codicia?) probablemente excesiva, cosa que le llevaría como contrapartida a tener serios problemas en los labios y que le exigió largos períodos de reposo absoluto.

La primera sesión de interés —ya se ha dicho antes— fue la del 26 de febrero de 1926, en la que se grabaron dos temas de gran importancia: *Hebbie Jeebies* y *Cornet Chop Suey* (16). El primero de estos temas se convertiría en su primer gran éxito: de vivo ritmo, tiene el interés —además de un poco habitual solo de Johnny Dodds por lo depurado del sonido de su clarinete— de contener un vocal de Louis, una primera estrofa con texto y una segunda en *scat*(17), cosa absolutamente novedosa que da un interés enorme a la pieza en cuestión.

Armstrong ya tenía por aquellos años una voz de berroqueños perfiles, con una dicción muy instrumental, como no podía ser menos. En cuanto a *Cornet Chop Suey*, se puede decir que es su primera gran obra maestra. Inicia la pieza Louis con una breve introducción para emprender un colectivo con Dodds y Ory. Lo de colectivo es un decir ya que el ímpetu, claridad de emisión y riqueza melódica del trompetista barren de un plumazo a sus acompañantes. Después de un solo horrendo de Lil, Armstrong realiza sobre 16 compases un *stop chorus* que, aparte de entusiásticos elogios de críticos y músicos, hará decir a Woddy Allen en una de sus películas que este *stop chorus* “es una de las pocas cosas que valen la pena de esta vida”. Y no es una *boutade* sino rigurosamente cierto desde un punto de vista jazzístico. El *stop* de *Cornet Chop Suey* es el primer “chispazo” armstrongiano que tendrá una trascendencia decisiva sobre el devenir de esta música, es de hecho el primer peldaño sólido del jazz que se iniciaba. El pre-jazz, nacido de la suma de folclores de una determinada zona geográfica de los Estados Unidos, se abría paso como un lenguaje musical de carácter universal.

El resto de temas de la sesión, sin ser desdeñables, no llega a la altura de los anotados; un interesante *stop chorus* en *Oriental Strut* (18), pieza grabada inmediatamente después de *Cornet...*, y una aportación colectiva interesante en la celebrada *Muskrat Ramble* (19), pieza que sería un éxito durante décadas. Pasemos de largo por la sesión del 16 de junio en la que Louis brilla especialmente en *Droppin' Shucks* (20) y vayamos directamente a la del 16 de noviembre. La perla de esta sesión, compuesta por cuatro títulos, es *Big Butter and Egg Man* (21). Pero también encontramos *Skid-Dat-*

King Oliver's Creole Jazz Band.

De izq. a dcha.:

Honore Dutrey (tb),

Babby Dodds (bat),

King Oliver (crt),

Bill Johnson (banjo),

Johnny Dodds (cl),

Louis Armstrong (tp a val),

Lil Hardin (p),

Chicago, 1923.



De-Dat (22),

tema que des-

prende una acu-

sada melancolía y que tiene una estructura bastante curiosa a base de breaks cada cuatro compases y pasajes de transición en los que la orquesta acomete colectivos. Esta es de las raras piezas de los Hot Five en las que los tres miembros "melódicos" rayan a una altura similar, cosa relativa ya que el genio de Armstrong sobresale por encima de sus colegas de manera clara. De particular interés me parece el papel que juega Johnny Dodds, que contribuye de manera decisiva en el clima pretendido. Como decía antes, es *Big Butter and Egg Man* el tema que destaca y que marca otro paso decisivo en el devenir jazzístico. Después de un colectivo, una tal May Alix ejecuta un horrendo vocal seguido de otro -magnífico- de Louis para iniciar un solo de corneta que es una maravilla de composición en sí mismo, de estructura impecable, de una lógica aplastante. Pero Louis no sólo borda la parte formal del mismo sino que la inventiva del parafraseo, la elegancia de la expresión y el intenso swing, nos sigue dejando sin habla casi 75 años después.

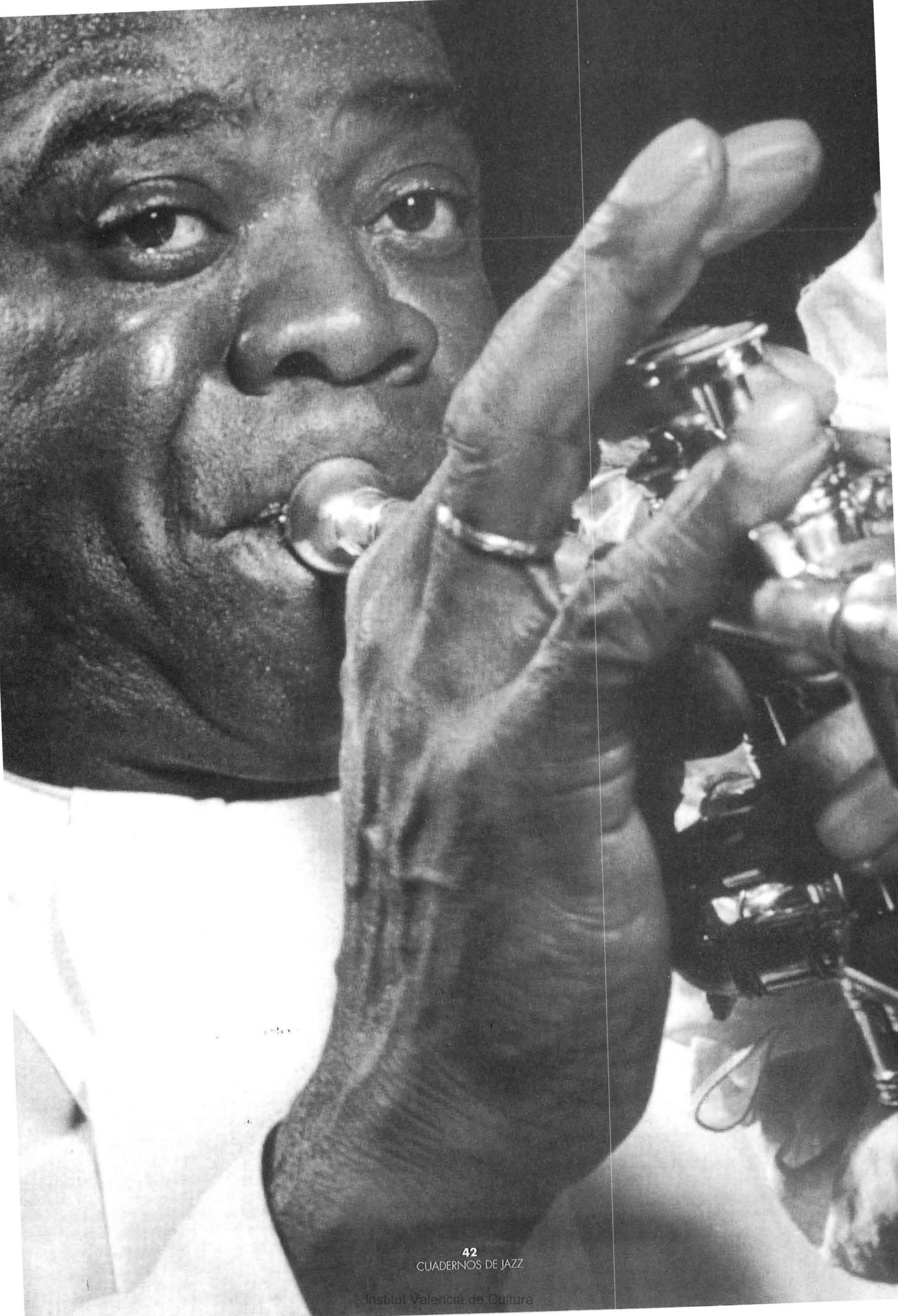
LOS HOT SEVEN: SUMA Y SIGUE

Ya hemos dicho que los primeros Hot Seven eran de hecho unos Hot Five aumentados con dos músicos. Kid Ory deja la banda, le sustituye John Thomas (Louisville, 1902-Chicago, 1971) y el grupo aumenta con la incorporación de Pete Briggs en la tuba y Baby Dodds en la batería. El primer tema grabado por el nuevo grupo, el 7 de mayo de 1927, es

Willie the Weeper (23). Los cambios formales se dejan sentir con fuerza: La presencia de la tuba y la batería dan un aire diferente a la música con una presencia rítmica más explícita. El solo de Louis es formalmente similar al de *Big Butter and Egg Man*, pero con una presencia de la síncopa mucho más acusada. El otro tema de esta sesión, el célebre *Wild Man Blues* (24), está estructurado una vez más sobre la base de los *stop chorus* y denota cierto exhibicionismo por parte de Armstrong que hace uso de un acusado vibrato y de una entonación que suena ligeramente fuera de tono, dicho todo ello de forma subjetiva. Sin embargo, Johnny Dodds firma en este tema la que quizás fuera su aportación más brillante a los Hot Five/Seven.

Y llegamos a otra de las perlas que jalonaron el devenir armstoniano durante estos tres años largos de aportaciones básicas. Se trata de *Potato Head Blues* (25), tema en el que Louis por vez primera lleva la variación más allá de la parafrasis para adentrarse en la improvisación melódica propiamente dicha. Todo, desde el principio, pasando por el *stop chorus* central y hasta la conclusión final, es de una creatividad continua y, permítaseme, de una modernidad absolutamente inesperada. Estas líneas melódicas realizadas por Armstrong a lo largo de *Potato Head Blues* parecen contener todo lo que el tema era capaz de dar de sí.

Ni que decir tiene que el prestigio de Armstrong entre sus colegas y entre los aficionados a la nueva música comenzaba a ser muy notorio, traspasando esos límites y llegando su fama incluso hasta el gran público. A finales de 1927 se publicaron los primeros recopilatorios de transcripciones de sus solos: Melrose Music Company editó dos libretos titulados *125 Jazz Breaks for Cornet* y *50 Hot Choruses for Cornet*, respectivamente.



Los días 13 y 14 de mayo de 1927 los Hot Seven grabaron el mismo tema dos veces con nombres diferentes, *S.O.L. Blues* y *Gully Low Blues* (26), es decir, por primera y única vez dejarían dos versiones del mismo tema. Lo más que se puede decir es que son sorprendentemente idénticas. Tanto en estas dos piezas como en *That's when I'll Come Back to You* (27), grabada igualmente en ese mes de mayo, y en general en los cinco títulos más que registrarían hasta el 10 de diciembre, se ve con claridad una cierta tendencia a volver a formas neorleanesas así como, y dejando de lado el ya sabido e inevitable protagonismo de Louis, una notable relevancia en las intervenciones de Dodds, especialmente brillante cuando utilizaba el registro grave de su instrumento. No en vano, no lo olvidemos, Dodds fue -con Jimmie Noone (Nueva Orleans, 1895-Los Angeles, 1944)- el clarinetista con más prestigio en la década de los años veinte, sin menoscabo de Edmond Hall (Nueva Orleans, 1901-Boston, 1967) o Albert Nicholas (Nueva Orleans, 1900-Basilea, Suiza, 1973).

En la fecha citada, 10 de diciembre, y tres días después, con Kid Ory que había vuelto más el guitarrista Lonnie Johnson (Nueva Orleans, 1889-Toronto, 1970), grabaron dos blues de los pocos auténticos formalmente hablando (o sea, canciones de estructura AAB, sobre doce compases). Otra cosa es que todos ellos fueran inmejorables intérpretes de blues y que su música estuviese siempre impregnada de ese aroma. El caso es que tanto *I'm not Rough* como *Savoy Blues* (28) son dos espléndidos blues en los que todavía prima la "vuelta" parcial a esquemas neorleaneses, es decir, Armstrong hábil conductor de un colectivo melódico en el que Dodds sigue teniendo su protagonismo por ser fundamentalmente un intérprete de blues. Lo mismo sucede con Ory que pasa de su *tail gate* de los comienzos de los Hot Five a encajar solos de una cierta entidad, sobre todo, y como en el caso de Dodds, cuando se trata de blues. Aquí se puede escuchar al sorprendente Lonnie Johnson, guitarrista de inventiva melódica y técnica poco corriente y antecedente claro de Charlie Christian. Entre estos dos blues grabaron *Hotter than That* (29): desarrollada a *tempo* vivo, esta pieza contiene seguramente todo lo que Armstrong era capaz de hacer; un coro introductorio expresado con autoridad desarmante; tras el solo de Dodds encadena un scat modelo de imaginación y swing que acaba en unos *breaks* con Lonnie Johnson; después un solo de Ory y vuelve Armstrong con una línea melódica ascendente, para acabar en otro *break* con Johnson. Cada una de las partes de las que consta este tema está resuelta con una desconcertante facilidad y un swing que ya ha dejado de ser una entelequia para convertirse en parte decisiva de su discurso.

Nuevo cambio de formación en junio de 1928. El grupo lo forman, además de Armstrong, el pianista Earl Hines, el trombonista Fred Robinson, el clarinetista Jimmy Strong, Mancy Carr al banjo y Zutty Singleton, probablemente el baterista con más peso de la época, maestro de maestros, que abriría el paso a Cozy Cole y Chick Webb, entre otros. Lo primero que llama la atención de esta orquesta es una *mis en place* y sonido de calidad muy superior a las conocidas hasta el momento. La presencia de Hines es un poderoso acicate y contrapeso para Armstrong: por vez primera tiene ante sí un músico con el que puede establecer un diálogo entre iguales y esto se deja notar con una evidencia clara en el balance musical de las sesiones que vendrían a continuación. Jimmy Strong y, sobre

todo, Fred Robinson, sin ser grandes solistas se expresan con un lenguaje mucho más moderno, mucho más a la altura de las circunstancias.

Los días 27 y 28 de junio grabaron cuatro piezas que no tienen desperdicio -*Fireworks*, *Skip the Gutter*, *A Monday Date* y *Don't Give Me* (30)- y que representan un paso al frente en la elaboración de un lenguaje musical único. Cualquiera de estos temas confirma lo dicho: De una parte, la solidez del grupo, su profesionalidad fuera de cualquier duda, puesta al servicio del ya líder absoluto del mismo. Con seguridad Armstrong se sintió mucho más arropado por estos hombres, en especial por Hines el cual le daba soporte más allá del mero acompañamiento y ponía las bases de lo que había de ser la función del instrumento, incluso algo más ya que Hines, además de acompañar, establecía un discurso paralelo lleno de hallazgos interesantes.

No se ha hecho referencia hasta este momento al panorama musical durante esos años, los que coinciden con los Hot Five/Seven armstrongianos. Hay que aclarar que Armstrong fue único pero no el único. Una vuelta de horizonte sobre su instrumento nos da trompetistas/cornetistas de calidad bastante singular. El primero de ellos Bix Beiderbecke (Davenport, 1903-Nueva York, 1931): fue en muchos aspectos antítesis de Armstrong por su sonido y sus ideas armónicas avanzadas y/o basadas en compositores europeos contemporáneos. Sorprende escuchar a ambos trompetistas, uno a continuación del otro, y ver la amplitud del lenguaje jazzístico en la segunda mitad de la década: un mismo espíritu musical representado por dos expresiones casi contrapuestas. Joe Smith (Ripley, 1902-Nueva York, 1937), compañero de pupitre de Henderson, exhibía una sonoridad dulce más parecida a la de Beiderbecke que a la de *Satchmo*. Jabbo Smith (Pembroke, 1908-Nueva York, 1991) Henry Allen, discípulo ortodoxo de Armstrong, Tommy Ladnier (Florenceville, 1900-Nueva York, 1939) y, por fin, Bubber Miley (Aiken, 1903-Nueva York, 1932), trompetista extremadamente hábil con las sordinas, buen discípulo de Joe Oliver, que en la orquesta de Duke Ellington tuvo la influencia de todos conocida. Respecto al resto de instrumentos y entre los de viento, destacaban, en el trombón, Jimmy Harrison (Louisville, 1900-Nueva York, 1931), que en la orquesta de Henderson fue el primer virtuoso dotado además de una larga inspiración- y "Tricky" Sam Nanton (Nueva York, 1904-San Francisco, 1946), que con su enorme expresividad con las sordinas formó un dúo inigualado en la orquesta de Ellington. Entre los saxofonistas Don Redman, Benny Carter (Nueva York, 1907) y Johnny Hodges (Cambridge, 1906-Nueva York, 1970) luchaban por dar forma jazzística a un instrumento tan complicado como el saxo alto. Lo mismo puede decirse de Coleman Hawkins (St. Joseph, 1904-Nueva York, 1969) quien sería la gran referencia en el saxo tenor pero bien adentrada la década siguiente. Entre los pianistas el ya citado Earl Hines, Fats Waller (Nueva York, 1904-Kansas City, 1943), que comenzaba a hacerse un nombre, James P. Johnson (New Brunswick, 1894-Nueva York, 1955) y Willie "The Lion" Smith (Nueva York, 1897-Nueva York, 1973), los dos últimos estilísticamente anteriores al dúeto Hines-Waller. En cuanto a las orquestas, nombrar de pasada a algunas de las principales: Duke Ellington desarrolló un lenguaje muy personal a través de sus ideas y de las que le aportaron algunos músicos de Nueva Orleans, como Miley y el trombonista Sam Nanton; Flet-

cher Henderson, además de albergar a algunos de los músicos más creativos de la época, profundizó en el camino de la organización y arreglos gracias a su talento y al de su principal arreglista, Don Redman. Este singular músico desarrolló junto a Henderson y en sus McKinney's Cotton Pickers todo un tratado de organización orquestal que todavía está vigente. En el Medio Oeste, en Kansas City, una orquesta como la de Bennie Moten (Kansas City, 1894-Kansas City, 1935), algo más tosca que las anteriores, basó su música en el blues y dio paso a uno de los grandes personajes de la década siguiente, el pianista William "Count" Basie (Red Bank, NJ, 1904-Hollywood, 1984).

EL CENIT

Volvamos a Armstrong porque todavía quedaba por llegar lo mejor, la conclusión de unos años en los que la creatividad iba día a día ganando terreno a pulso. El momento sucedió entre junio y diciembre de 1928 cuando se produjo la obra más completa de las grabadas por Armstrong en ese período y, probablemente, de toda su carrera, *West End*

Blues (31), registrada el 28 de junio. El grupo estaba formado por Armstrong, Robinson, Strong, Hines, Carr y Singleton. La pieza se abre con una introducción que todo aficionado al jazz debe conocer de memoria y que en palabras de Gunther Schuller (32) "estableció la dirección general que tomaría el jazz desde el punto de vista estilístico durante décadas...". Schuller afirma que "la música de Armstrong cumplía los requisitos para ser considerada como arte, cualquiera que fuera la calificación de arte que eligiéramos, ya fuera abstracto, sofisticado, virtuosístico, emocionalmente expresivo, estructuralmente perfecto..." Concluye diciendo "Al igual que cualquier innovación profundamente creadora, *West End Blues* resumía el pasado y predecía el futuro"

Louis ataca este tema con la célebre introducción que es verdaderamente memorable y que está formada por dos frases de aspecto simétrico, la primera parte ascendente, la segunda descendente y tomada a un *tempo* aproximadamente doble al que, a continuación, enuncia el tema, un blues cadencioso que cuenta con el suave acompañamiento del resto de la banda. Le siguen Robinson y Strong, este en el registro grave de su instrumento con el contracanto vocal (scat) de Louis. Continúa el solo de Hines, con los enérgicos acordes tan característicos del pianista, creando un tenso impás hasta la vuelta de la trompeta con unas frases inicial e insistentemente ascendentes, para acabar con un estático quejido que expresa mejor que nada el dramatismo del blues.

Las piezas grabadas hasta el mes de diciembre son de un nivel inferior y en este breve estudio las pasaremos por alto, aunque conviene aclarar que *West End Blues* no admite comparaciones. De cualquier manera, animo al lector a escucharlas y dejarse llevar por la suavidad del célebre original de Fats Waller *Squeeze Me* (33), grabada el 29 de junio, *scateado* de manera increíble por un inspirado Armstrong; por el marcado balanceo de otro tema no menos célebre, *Basin Street Blues* (34) grabado el 4 de diciembre, en el que empiezan a desvelarse en Armstrong los primeros deseos de

"agradar", o la saltarina (*jump*) melodía de *Beau Joo Jack* (35), registrada el 5 de diciembre, donde se puede escuchar a Don Redman en su última incorporación a la orquesta. Toda esta música muestra los pasos que iba dando el jazz en su liberalización lenta pero continuada, que le harían pasar de ser una música colectiva, rústica y cerrada, a ser una expresión musical abierta y muy rica en matices. Armstrong grabó los días 5, 7 y 12 de diciembre las últimas obras maestras de este período y cerró así un ciclo mágico que se había abierto casi tres años antes con *Cornet Chop Suey*. Los temas registrados en estas fechas fueron *Weather Bird*, *Muggles* y *Tight Like this* (36). *Weather...* es un dúo Armstrong-Hines al cual me he referido con anterioridad al hablar de un dúo similar entre Oliver y Morton en *King Porter*. La variedad en el intercambio de líneas melódicas de ambos músicos explica quizás la falta de un auténtico entente dialogante. En el intercambio cada frase parece mejorar a la anterior y el conjunto es por tanto de una inevitable y deslumbrante brillantez. Son en particular felices los últimos compases y la conclusión, cuando, por vez primera en toda la pieza, parece establecerse un leve diálogo entre ambos músicos, apenas un saludo.

Muggles contiene una de las grandes aportaciones de Armstrong a esta música -uno de sus grandes momentos-, el cambio de *tempo* que propicia después del *stop chorus* con el que comienza su solo, cambio que inicia con una brillante frase que, como dice Schuller "vuela como un pájaro que es repentinamente echado del nido". Con la vuelta al *tempo* inicial, típico *tempo* medio propicio para el blues, hace *gemir* la trompeta como pocas veces le hemos escuchado.

Existe cierta controversia respecto al último tema, *Tight Like this*, por cierto un tema en tono menor, al que André Hodeir considera como punto culminante de la carrera de su autor -más que a *West End Blues*- y sin que sin embargo para Schuller es inferior. Mi opinión es que ambos tienen su parte de razón: Schuller la tiene al considerar que Armstrong cede a la presión comercial y edulcora cada vez más su música. También es cierto que los últimos compases del solo de Louis y su conclusión están entre los pasajes más inspirados de su música.

La continuación es bien conocida: A partir de este momento el desarrollo del jazz fue sobre ruedas. La fama de Armstrong le llevó durante la década siguiente a organizar orquestas que giraban en torno a su trompeta y su voz y la verdad es que las metas alcanzadas habían sido más que suficientes. El jazz devino en música popular y Armstrong en el más popular de entre los populares. El chispazo, el genio armstrongiano, fue muy desigual desde entonces. Nadie podía igualar ni su inspiración, ni su sonido ni su swing. Y ahí se acabó Armstrong. Su genio se ensimismó en una reflexiva, y en ocasiones genial, repetición de sus momentos más felices. Armstrong perdió gas o, todo lo más, lo mantuvo al ralentí.

Pero de lo que no cabe duda es de que el motor, la locomotora que tiró del jazz desde 1925 y hasta finales de la década fue Louis Armstrong ya que cambió una expresión musical folclórica formada por un aluvión de músicas diversas en un lenguaje que hoy conocemos como jazz.

Sólo queda desear que estas líneas sirvan de acicate a muchos de ustedes para escuchar, con frecuencia, la música de aquellos años mágicos de los inicios. Aprenderán a valorar con más profundidad la música que aman. Ahora ya lo saben: en un principio fue Armstrong ¡Escúchenlo!

Earl "Fatha" Hines, fotografiado en Chicago a finales de los años 30



NOTAS

(1) *Louis Armstrong-An American Genius*: Oxford University Press. Nueva York, 1983.

(2) La bandas callejeras que circulaban por Nueva Orleans tenían una estructura similar a las que circulan por las calles de muchas ciudades y pueblos en fiestas de la Comunidad Valenciana, zona en la que existe una gran tradición de este tipo de formaciones. Una sección de base rítmica formada por tambores de diferentes tipos, desde la caja hasta el bombo

y platillos, además de tuba y banjo; una sección de cornetas con y sin pistones y, ocasionalmente, trompetas, trombones, y por último la sección de lengüetas, formada fundamentalmente por toda la gama de clarinetes y con probabilidad algún tipo de saxo primitivo.

(3) Las bandas que tocaban en locales cerrados eran de menor entidad entre otras razones por la falta de espacio. Es probable que hubiera piano, una sección rítmica en esencia muy similar a la descrita y unos cuantos instrumentos de viento. El esquema de banda formada por corneta/trompeta, trombón, clarinete, piano, banjo, tuba y batería, un músico por instrumento, pertenece más bien al mundo de las grabaciones, quizá por cuestiones de tipo económico.

(4) En su primer número de este año la revista *Jazz Magazine* adjunta un interesante disco en el que se pueden escuchar grabaciones de los primeros tiempos. Por ejemplo dos bandas de rag, The Victor Military Band (registrada el 27 de septiembre de 1911), y la Jim Europe's Society Orchestra (el 10 de febrero de 1914), que interpretan una música entre la marcha militar europea y alguna síncopa africana, o sea, puro rag. Mayor interés tiene The Versatil Four, cuarteto con dos banjos, piano y batería, grabado el 3 de febrero de 1914 en Inglaterra, en el que el baterista Charlie Johnson tiene un interesante protagonismo anunciando que la batería sería un instrumento de primer orden en la futura música. También están recogidas las dos primeras grabaciones de la O.D.J.B, la orquesta de Paul Witheman, un blues de Mammie Smith, la orquesta de Billy Arnold, James P. Johnson con su célebre *Carolina Shout...* Todo material de sobras conocido pero reunido en un solo compacto. Una joya.

(5) El 26 de febrero de 1917 la O.D.J.B grabó para RCA una placa que contenía los temas *Livery Stable Blues* y *Dixieland Jazz Band One Step*. Era un quinteto formado por Nick LaRocca (corneta), Eddie Edwards (trombón), Larry Shields (clarinete), Henry Ragas (piano) y Tony Sbarbaro (batería).

(6) *Joe "King" Oliver*. 1923/1929. Jazz Classics in Digital Stereo. RPCD 787.

(7) La primera esposa de Armstrong fue una prostituta de Nueva Orleans llamada Daisy, a la que abandonó hacia 1922.

(8) *Chimes Blues*. Ver nota núm.5

(9) Id anterior. *Dippermouth Blues* era un tema compuesto por Oliver, Armstrong y Walter Melrose, que utilizaba para el título uno de los motes de Louis, "Dippermouth".

(10) Todos los temas referidos a la orquesta de Fletcher Henderson se pueden escuchar en *Fletcher Henderson and His Orchestra 1924 Vol 3* (Classics 647). Este disco recopilatorio es una joya que contiene el primer y mejor Armstrong junto a Henderson.

(11) *Louis Armstrong and The Singers Vol 2* 1924/1930 (King Jazz. KJ 140 FS)

(12) *Louis Armstrong with Clarence Williams. Vol 1* 1924/1925 (King Jazz. KJ 121 FS)

(13) Se cuenta que Lil volvió a Chicago antes que Louis y que le llamó para que se incorporara a los Dreamland fijando una fecha inaplazable. Cuando Louis llegó a Chicago se encontró con un contrato escrito en el que figuraban además de los emolumentos, duración, etc, el título de "Mejor trompetista del mundo"...

(14) Los discos producidos por esta compañía y productor, formaban parte de los Race Records, llamados así al estar destinados al público negro.

(15) *Louis Armstrong and His Hot Fives. Vol 1* (CBS 460821 2). Quizás convenga aclarar que esta referencia y las que siguen se pueden encontrar igualmente en la colección Classics y, casi todas ellas, en un doble recopilatorio publicado por Frèrneaux. Personalmente he elegido los CBS/Sony por ser la compañía que durante muchos años tuvo los derechos, heredados de otras compañías originarias como la Okeh.

(16) Idem anterior.

(17) La letra de esta canción hace referencia al Hebbie Jeebies que en argot era ejecutar una especie de danza próxima al trance siguiendo un ritmo fuertemente sincopado. Según la leyenda, el *scat* -sustituir las palabras por onomatopeyas-, surgió, según las versiones, porque Armstrong olvidó el texto o porque la partitura se le cayó al suelo y no hubo tiempo para recuperarla.

(18) Idem 15

(19) Idem anterior.

(20) Idem anterior.

(21) Louis Armstrong: *The Hot Five & Hot Seven Vol 2* (CBS 463052 2)

(22) Idem anterior.

(23) Idem anterior.

(24) Idem anterior.

(25) Idem anterior.

(26) Louis Armstrong: *The Hot Five & Hot Seven Vol 3* (CBS 465189 2)

(27) Idem anterior.

(28) Idem anterior.

(29) Idem anterior.

(30) Idem anterior.

(31) *Louis Armstrong and Earl Hines Vol 4* (CBS 466308 2).

(32) Gunther Schuller: *El Jazz sus raíces y desarrollo*: Ed. Víctor Lerú SA. Buenos Aires, 1973.

(33) Idem 31.

(34) Idem 31.

(35) Idem 31.

(36) Idem 31.

carmenCDcenter

www.carmenCDcenter.com

los mejores del mes

The Herbie Nichols Project
Dr. Cyclops' Dream (Soul Note)

Bill Dixon with Tony Oxley
Papyrus Volume 1 (Soul Note)

Petruciani/Gadd/Jackson
Trio in Tokyo (Dreyfus Jazz)

Kenny Werner
Beauty Secrets (RCA Victor/BMG)

Abraham Burton-Eric McPherson
Cause and Effect (Enja)

ICP Orchestra
Jubilee Varia (hatology)