

10 RETRATOS

ALL THE CATS JOIN IN...

ART BLAKEY
DON CHERRY
MILES DAVIS
ELLA FITZGERALD
STAN GETZ
DIZZY GILLESPIE
MILT JACKSON
TETE MONTOLIU
GERRY MULLIGAN
SUN RA

ESTOS DIEZ VETERANOS MURIERON CON LAS BOTAS PUESTAS, Y HASTA ÚLTIMA HORA ESTUVIERON DANDO LECCIONES DE CREATIVIDAD Y DESMINTIENDO LA IDEA DE QUE SÓLO LA JUVENTUD PUEDE BRILLAR EN EL MUNDO DEL JAZZ. NOSOTROS TODAVÍA LOS VIMOS ACTUAR, PODREMOS DECIR DENTRO DE ALGUNOS AÑOS. SON LOS ÚLTIMOS GRANDES FICHAJES DE LA BIG BAND CELESTE.

TOCANDO LOS TAMBORES,
PAPEL QUE SE AJUSTA AL
ESTEREOTIPO, ESTE
MÚSICO SIN
COMPLEJIDADES SUPO
INSPIRAR, DIRIGIR,
SOSTENER O CREAR
MÚSICA QUE HA HECHO
FELICES A PERSONAS DE
CULTURAS, CLASES
SOCIALES Y CUALIDADES
INTELECTUALES MUY
DISTINTAS. EN ESTE
SENTIDO,
ART BLAKEY ES UN HÉROE
AFROAMERICANO,
PARADÓJICAMENTE:
ASIMILACIONISTA Y
UNIVERSALISTA.

ART BLAKEY

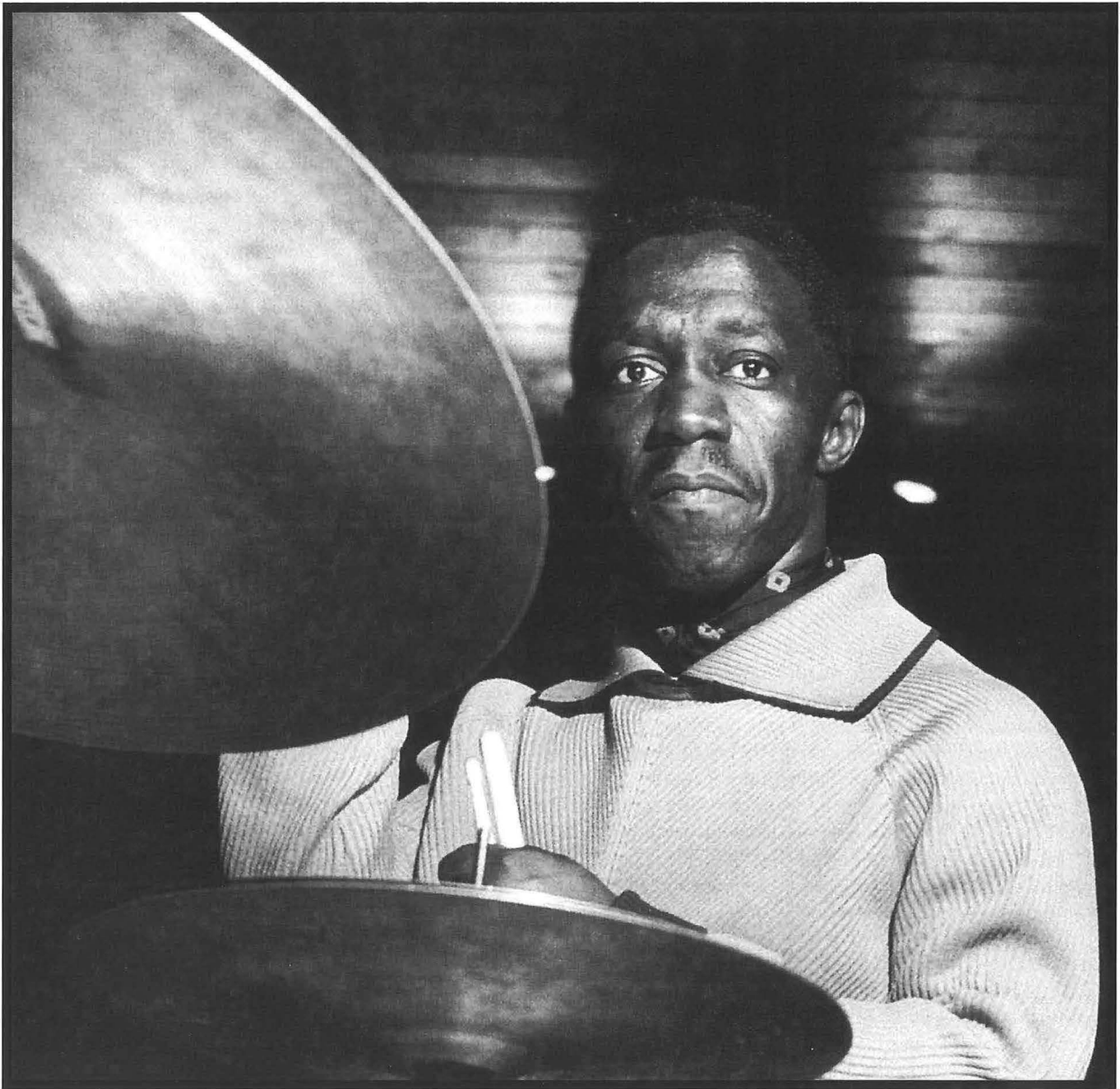
LA MÚSICA ES EL MENSAJE

Soy reacio, como prejuicio derivado de mi orientación universalista, a admitir la expresión afroamericano, aunque no discuto el derecho de cualquiera a denominarse como le plazca ni la conveniencia de que los demás le llamemos de ese modo. Quiero explicarme. La expresión hace referencia a un origen que diferencia a un subconjunto de población, los originarios de África y residentes en América. Y ésta es mi sorpresa: ¿no tiene la especie humana, según parece cada vez más probable, su origen en África? ¿No somos, pues, todos afros por nuestro origen continental? Tanto Irlanda como Polonia, Sicilia, África occidental o Norteamérica son sólo estaciones intermedias en el trayecto entre polvo y polvo cósmicos, nuestra común e ineludible identidad (el polvo, naturalmente).

Dejo por supuesto al margen de este poco glorioso viaje a los pueblos elegidos, sobre cuyo origen y destino me guardo de opinar. Pues bien, creo que Art Blakey es el más afroamericano de los bateristas y músicos de jazz y la suya la más universal de cuantas músicas encajan en esta etiqueta. Creo que esa universalidad se debe a la combinación entre la notoria raíz africana del sonido de su batería y su americanísima concepción de la música, que desarrolló durante más de cincuenta años, que abarcan la edad de oro de los Estados Unidos y la edad de oro del jazz, a su extraordinaria capacidad para tocar con rabia, como en *Free for All*, con sutileza, como en *Somethin' Else*, o con inteligencia, como en sus colaboraciones con Thelonious Monk.

Art Blakey mencionaba un viaje realizado por África durante tres meses de 1947 como una experiencia iniciática y fundamental de su vida: "Buscaba vivir entre gentes y descubrir

sigue en pág. 86



cómo vivían, y sobre los tambores especialmente. Estuvimos en el interior de Nigeria, donde el tambor es el instrumento más importante y donde las experiencias felices del día son relatadas con el tambor por la noche. Este hecho concreto atrapó mi oído...". A su regreso de África, Art Blakey vivió la primera circunstancia de su carrera musical que los aficionados considerarán memorable: grabar con Thelonious Monk para Blue Note. El baterista americanizó su experiencia africana con la mayor naturalidad; en la misma entrevista en la que contaba el descubrimiento de la percusión africana hacía la siguiente declaración de principios: "El hombre medio no quiere tener que usar el cerebro cuando oye música... La música debería limpiarle el polvo de cada día... La música es entretenimiento". Más que una idea parece el eslogan de un concurso televisivo o de una bebida refrescante, pero, en este caso de forma muy especial, no conviene confundir la idea con el logro, ni olvidar que artistas como R.L. Stevenson o W.A. Mozart no tenían miras más altas para sus obras. La fuerza y claridad con que ese optimismo vitalista se reflejó en la música de Art Blakey es la razón de su éxito y de la admiración internacional que los Jazz Messengers despertaban en un público más amplio que el propiamente aficionado al jazz. Una paradoja genuinamente americana: supuestos divulgadores de un Credo nacido en Asia occidental difunden un jazz marchoso que reinterpreta las más populares melodías americanas de gran consumo entre las clases trabajadoras y medias. Quizás por eso la música de los Messengers ha provocado entre algunos aficionados al jazz, que preferían algo menos físico y más intelectual, un cierto distanciamiento o incluso recelo; por eso otros adoramos aquellos grupos, con los que Art Blakey fue más él mismo que en ningún otro contexto. Decir que Art Blakey es más que el líder de esas formaciones es obvio; es uno de los más grandes bateristas, que sin duda sería citado por los aficionados como tal aunque los Messengers nunca hubiesen existido, pero sin éstos no sería más que eso: uno más; con ellos es mucho más.

La vida de Art Blakey responde a la imagen de América como tierra de promisión: de familia muy humilde, padre desde muy joven, con un físico que no le facilitaba el reconocimiento social y hacía fácil el insulto racista, pudo, no obstante, encontrar un camino hacia una admiración más allá del reconocimiento. No creo que fuese especular sobre el sexo de los ángeles cuestionarse el papel que en la promoción social de los afroamericanos jugaron quienes, no siendo americanos de origen y estando menos afectados por la significación que en los EE.UU. tiene el color de la piel, permitieron a aquéllos grabar su música. La música de jazz ha hecho en definitiva que personas de piel negra figuren en la galería de personalidades del siglo XX. Como músico de jazz, Art Blakey ha sido uno de los artífices del aumento de valoración de su *raza*, tanto dentro como fuera de su país. La consideración del jazz como música culta ha modificado la imagen del *negro*, que ya no es sólo capaz de cantar con devoción e inspiración en el coro de la iglesia sino también de aprender y transformar otras músicas, que se interpretaron primero en antros para iniciados y ahora en catedrales, auditorios, estadios deportivos y otros templos. Tocando los tambores, papel que se ajusta al estereotipo, este músico sin complejidades supo inspirar, dirigir, sostener o crear música que ha hecho felices a personas de culturas, cla-

ses sociales y cualidades intelectuales muy distintas. En este sentido, Art Blakey es un héroe afroamericano, paradójicamente: asimilacionista y universalista.

En las notas de *Live Messengers* (BN-LA473-J2), Ira Gitter cuenta una anécdota que forma parte del mito pero describe con realismo la personalidad del protagonista. En el curso de una gira de los Messengers, al tener conocimiento de un funeral que tenía lugar junto a la carretera, Blakey mandó parar el vehículo y bajó a observar la ceremonia. Cuando quien oficiaba llegó al momento en que se invita a los presentes a pronunciarse sobre el fallecido y viendo que nadie hablaba, Blakey tomó la palabra y dijo: "En ese caso, ¿tendría alguien objeción a que dijese unas palabras a favor del jazz?" No importa si la anécdota es real o imaginaria, o si es un préstamo, es creíble y, aún más, proporciona un significado claro de la idea que Art Blakey tenía de su papel como mensajero y del mensaje mismo. Él era músico, y lo suyo, la música.

Con cincuenta años de vida profesional, su biografía musical puede resumirse en unas pocas líneas u ocupar varios volúmenes. Aprendió piano en su infancia y en sus inicios como pianista lideró una banda que actuaba en los clubes de Pittsburgh, donde había nacido el 11 de octubre de 1919. Un buen día, Erroll Garner se presentó en el club donde Blakey trabajaba y, con la ayuda de un revólver del 38, le convenció para que le cediera el piano y tocara la batería. En 1939 dejó su ciudad natal para ir a Nueva York, desde donde le había llamado su paisana Mary Lou Williams. Durante dos años tocó alternativamente con la pianista y con Fletcher Henderson. En 1944 ingresó en la banda de otro nativo de Pittsburgh, Billy Eckstine, sustentada sobre dos jóvenes músicos: Dizzy Gillespie y Charlie Parker. La denominación de Messengers la utilizó por primera vez para un grupo de corta vida compuesto por 17 músicos de la disuelta banda de Eckstine. En 1947, a raíz de las grabaciones con Thelonious Monk para Blue Note, conoce a Alfred Lion y Francis Wolf. En el mismo sello graba con Milt Jackson y Miles Davis. Tras dos años como baterista de Buddy DeFranco, el 21 de febrero de 1954 se graba la memorable actuación que da lugar a los *A Night at Birdland*, con los primeros mensajeros de leyenda: Clifford Brown, Lou Donaldson, Horace Silver y Curly Russell, seis meses después de que Brown y Blakey hubiesen coincidido en otra grabación a nombre del primero y cuatro años después de la del primer disco a nombre del segundo, ambas en Blue Note; que fue su sello, como él uno de sus músicos más representativos, por no decir el que más. La lista de músicos que maduraron y se dieron a conocer a través de los Jazz Messengers es impresionante y sobradamente conocida. Clifford Brown, Lee Morgan, Johnny Griffin, Bobby Timmons, Wayne Shorter, Cedar Walton, Freddie Hubbard, Keith Jarrett, Chuck Mangione, Woody Shaw, Branford y Wynton Marsalis, Wallace Roney y James Williams son algunos de ellos. De entre todas, la permanencia de Wayne Shorter tiene un carácter especial. El saxofonista estuvo en la banda entre 1959 y 1964, entre *Africaine* e *Indestructible!* hasta que acabó atendiendo la insistente demanda de Miles Davis. Su presencia determina el período más brillante y más prolífico en grabaciones del grupo. Con Lee Morgan, Benny Golson, Bobby Timmons y Jymie Merritt se grabaron *At Club St-Germain* y *Moanin'* en diciembre y octubre de 1958, respecti-

vamente. Pero ocurre con los Jazz Messengers que mis gustos coinciden menos de lo habitual con los ajenos. Tras oírlos en una actuación, Ralph Gleason escribió en su columna del *San Francisco Chronicle*: "Es como un hombre en llamas. Cuando toca, cada músculo de su cuerpo está implicado en ello. Puede conseguir una gran variedad de ritmos que no he oído en ninguna otra ocasión ni en ningún otro baterista, tan firmemente enunciados que continúan en tu cabeza mientras él se ocupa ya de otro distinto". Los discos en directo de los Jazz Messengers son algo especial, cualquiera que sea la calidad del registro.

Durante un tiempo, entre 1958 y 1961, parece como si el grupo hubiese fijado residencia en París y en cada actuación tocasen el cielo desde allí, dada la cantidad de grabaciones que hay de este período en la capital francesa y la calidad de las interpretaciones. La citada del Club Saint-Germain (21/12/58) es célebre, pero también la realizada después con Bud Powell (18/12/59) y otras de los mismos años 58, con Benny Golson, y 59, con Wayne Shorter. De todas estas actuaciones parisinas, creo que la celebrada el 13 de mayo de 1961 en el Olympia, de la que hay registro en un doble CD de dos horas y media de duración, es un momento destacable dentro de la historia del grupo y un magnífico ejemplo de la fuerza incendiaria del sonido y la dirección de Art Blakey. La calidad del registro no es óptima, pero en ningún otro se podrá oír un Wayne Shorter más exaltado, plenamente contagiado por la excitación del grupo, ni unas interpretaciones de los temas habituales del repertorio más extendidas y encendidas. Este acontecimiento extraordinario tuvo lugar justo un mes antes de que el mismo grupo, más Curtis Fuller al trombón, grabase para Impulse! *Jazz Messengers!* (13-14/6/61), que supuso el adiós temporal de Lee Morgan y el definitivo de Bobby Timmons, y es un disco con frecuencia minusvalorado. Considero que con la incorporación de Curtis Fuller y Cedar Walton, y sobre todo con la de Freddie Hubbard, el grupo ganó en fuerza y brillantez y vivió, hasta la marcha de Wayne Shorter, sus mejores años. La contundencia de *Caravan*, la explosión de rabia de *Free for All* y la brillantez del directo de los dos volúmenes de *3 Blind Mice* son la mejor prueba.

El vitalismo y el optimismo de la música, la brillante puesta en escena, la personalidad del líder, el hecho de que cinco o seis artistas negros entusiasmasen a un público de otro color, lo que en París podía no extrañar pero en Japón resultaba novedoso, convirtieron a los mensajeros en embajadores. Si durante la segunda mitad de los sesenta el quinteto de Miles Davis fue el referente principal en la escena internacional del jazz, el grupo de Art Blakey lo fue durante la primera, ayudado porque su jazz era más fácil y directo, pero en absoluto más pobre, que el de figuras como John Coltrane u Ornette Coleman, más místico el primero y más intelectual el segundo. Sin duda se han visto mejores juegos de pies pero no pegadas más contundentes. La brillantez de Freddie Hubbard, el talento de Wayne Shorter y la capacidad rítmica de Art Blakey son valores sobrados para satisfacer el gusto más exigente y sólo el prejuicio impediría reconocer que formaron un maravilloso equipo. Cuestión distinta es que su imagen grupal, como la del sonriente *Satchmo*, no diese el testimonio que otros hubiesen querido. Puesto a elegir entre la revolución y su madre, había quien elegía a la madre; puestos a elegir entre el testimonio

la música, Art Blakey eligió la música que él sentía; los aficionados sólo podemos agradecerle su coherencia.

Fuera de los Jazz Messengers, el currículum de Art Blakey es impresionante; con Miles Davis, Thelonious Monk, Cannonball Adderley, Tony Bennett o Milt Jackson, y con miembros de su propio grupo como Lee Morgan o Wayne Shorter, su presencia confiere su propia personalidad a la reunión. Desde mediados de los sesenta hasta finales de los setenta el brillo disminuyó, no porque su arte o su fuerza hubiesen mermado sino porque la segunda mitad de los sesenta fue un período dominado por otros sonidos, más sutiles en unos casos y más airados en otros, y los setenta fue un período de relativa sequía, aunque él continuó propagando su mensaje, y quienes oyeron sus conciertos pueden dar testimonio de que su fuerza y su magisterio seguían activos. En 1977, con la incorporación de Bobby Watson y James Williams, los Messengers resurgieron. En 1980, Wynton Marsalis entró en la banda y la crítica elogió nuevamente el sonido de la misma, pero su mayor mérito no estriba en el acierto de fichajes concretos sino en su constancia en una idea y una práctica: hacer del grupo una experiencia que ayudase a los jóvenes a explorar y desarrollar sus propias ideas musicales, como en un laboratorio donde el director de investigación Art Blakey se ponía cada día su bata blanca, sin galones ni distinciones, y oía, con la atención y el cariño del que está siempre dispuesto a enamorarse y sabe que el amor diferencia la juventud de la vejez, lo que sus jóvenes decían; después de escucharlos, marcaba el ritmo y separaba la luz de las tinieblas. En 1992, dos años después de su muerte, ocurrida el 16 de octubre de 1990, Mosaic editó *The Complete Blue Note Recordings of Art Blakey's 1960 Jazz Messengers*, un título equívoco, porque lo recogido abarca desde el 6 de marzo de 1960 hasta el 14 de marzo de 1961, pero un buen homenaje que es sólo una muestra de lo mucho que hizo por el jazz.

Nunca antes ni después otro baterista ha creado un estilo más allá de su propio instrumento, ni un sentimiento tan compartido más allá de su propia etiqueta. En este sentido, Art Blakey carece hasta el presente de continuadores. Tony Williams, a mediados de los ochenta, tuvo un grupo, pero sin la continuidad precisa. Reunidos para dar testimonio de sus méritos y rememorar los logros del excepcional Art Blakey, algunos de sus admiradores no hemos sabido decir si era bondadoso o perverso, si poseía o carecía de determinadas cualidades como ser humano, pero sin ningún esfuerzo hemos nombrado un buen número de discos memorables, que abarcan cinco décadas, en los que interviene y a los que su presencia confiere un valor esencial. A continuación, le hemos dejado decir algo a favor del jazz: hemos oído su música y su batería. Hay donde elegir, por mucho tiempo.

ERA UN ROMÁNTICO PARA
QUIEN LA EXPRESIÓN DE SUS
EMOCIONES DE LA FORMA
MÁS ESPONTÁNEA ERA LA
MEJOR GARANTÍA DE
AUTENTICIDAD. COMO AL
ACTION PAINTER JACKSON
POLLOCK LE IMPORTABA MÁS
EL PROCESO QUE EL
RESULTADO FINAL -AUNQUE
PARA ÉL EL PROCESO NO
QUERÍA DECIR LA
INTERACCIÓN ENTRE EL
MÚSICO SOLISTA Y EL
MICRÓFONO
(CONTRARIAMENTE A
POLLOCK, PARA QUIEN LA
LUCHA SOLITARIA ENTRE EL
PINTOR Y SU LIENZO
CONSTITUÍA LO HEROICO Y
ESENCIAL DE LA PINTURA)-,
SINO LA INTERACCIÓN ENTRE
DOS O MÁS MÚSICOS. ERA UN
SACRAMENTO COLECTIVO Y
EN ESTE SENTIDO LO MÁS
PRÓXIMO AL JAZZ ORIGINAL
DE NUEVA ORLEANS.

DON CHERRY

CHAMÁN Y WORLD MUSICIAN

Probablemente no conocía la palabra chamán cuando le vi por primera vez en aquella escuela de aldea, perdida en los bosques de Suecia, que había convertido en su base temporal de operaciones. Las cosas para las que no tenemos una palabra sólo podemos comprenderlas de forma intuitiva. Y aunque pocos años después tuve ocasión de investigar el tema del chamanismo por razones profesionales, hasta mi inolvidable última tarde con él en una habitación de hotel en Palma de Mallorca no caí en la cuenta de que esta palabra (que, en un dialecto siberiano primo hermano del lapón nativo de su esposa Moki quiere decir “el que sabe”) pudiera ser la llave de la auténtica identidad de Don Cherry. Una vida de nómada y su participación en grabaciones que cubren un abanico que va desde *Something else!* con el histórico cuarteto de Ornette Coleman a colaboraciones con Jimi Hendrix y Lou Reed -pasando por tradiciones nórdicas, turcas, sudafricanas, senegalesas e hindúes (de hecho, no existe un disco “típico” de Don Cherry)-, podría fácilmente llevar a quien no haya cono-

cido su personalidad honda y dedicada, a la conclusión de que no es más que un músico disperso. Sólo cuando dejamos de considerarle como instrumentista en el sentido estricto de la palabra para admitir su estatura como chamán -sacerdote y curandero social y cultural, maestro y guardián de un antiguo ritual- se entiende con todas sus consecuencias su extraordinaria importancia para el desarrollo de la música contemporánea.

Saco el primer *elepé* que tuve de él: *The Fabulous Paul Bley Quintet*, grabado en el Hillcrest Club de Los Angeles en 1958. Lo compré en 1970 ó 71, poco antes de mi viaje a Suecia, y en la portada hay una foto de Cherry que hubiera podido ser tomada el mismo día de mi llegada. Viste un caftán amarillo con rayas de cebrá negras recogido al cuello con un enorme broche de plata. Atado a los dedos de su mano izquierda lleva un manojo de campanillas y, bajo su brazo derecho, tiene su corneta de bolsillo. Toca una flauta de madera negra. Como fondo hay un cuadro pintado en vivos colores de inspiración primitiva, que me imagino es obra de su mujer y colaboradora, la artista lapona Moki.

Pienso en los años que separan la música de este disco de la



Francis Wolff

imagen de su portada. Entre la efervescencia de la vanguardia del jazz de finales de los años 50: *Saxophone Colossus* (1956), *Kind of Blue* (1959), *Giant Steps* (1959), *Charles Mingus Presents Charles Mingus* (1960), *The Shape of Jazz to Come* (1959-1960) y el destierro o bajada a las catacumbas de los años 70. Políticamente habíamos vivido la crisis de los misiles de Cuba y la amenaza de un cataclismo nuclear, los asesinatos de John F. Kennedy y Martin Luther King, la Revolución Cultural en China, la intervención masiva de EEUU en Vietnam, y la revuelta estudiantil de mayo del 68 (que ayudó a de Gaulle a desactivar en Francia un ex- *vietminh* revolucionario, André Malraux).

Estaba claro para la vanguardia artística estadounidense que Norteamérica se había separado de su *soul* (de su alma). Los primeros en notar el vacío espiritual de la sociedad consumista y neo-imperialista habían sido los artistas plásticos, tal vez porque -siendo predominantemente de raza blanca- la lucha por los derechos civiles de aquellos años no había significado lo mismo para ellos: no había sido una lucha con la misma carga existencialista como lo fue para sus conciudadanos de otro color. Además se encontraban sumidos en una crisis de identi-

dad, ya que -por el contrario a los músicos de jazz que trabajaban en el único lenguaje artístico autóctono americano- todavía no habían conseguido cortar el cordón umbilical que les ataba al "viejo mundo" y desarrollar una expresión formal propia.

Las protestas y las marchas de la década (1955-1965) habían proporcionado a los negros una gran coherencia y sentido de dirección. La ira de los Panteras Negras, de algunos representantes de la NAACP (The National Association for the Advancement of Colored People), y de los que se convertirían al Islam -este radicalismo- encontró también expresión a través del jazz. De hecho, la música norteamericana por antonomasia -el pitido de la *melting pot* de todas las razas- que antes se había caracterizado por su *color-blindness* (su no distinción entre los colores) se volvería -con el bebop- tan intolerante o más que la sociedad que la rodeaba.

Los años en que pintores como Mark Rothko, Jackson Pollock y Clyfford Still habían hecho furor -y creado furia- con sus monumentales cuadros, inspirados en manifestaciones culturales no contaminadas por el pensamiento racional y utilitarista de la civilización moderna, tales como los mitos clásicos

y el arte africano y amerindio, y comercializados como “expresionismo abstracto”, eran ya casi historia cuando Coltrane volvió su mirada hacia el Oriente, Albert Ayler entonaba sus himnos *naifs*, Gato Barbieri y Dollar Brand (luego Abdullah Ibrahim, convertido al islamismo) irrumpieron con sus aires del hemisferio sur, y Ornette Coleman aspiró a definir *the Shape of Jazz to Come*, dando a los ancestrales rituales del jazz una forma radicalmente nueva.

Cuando en 1970 Don Cherry instaló su base de operaciones en la escuela de aldea en Suecia -en parte como protesta contra los bombardeos ordenados por Nixon en Camboya- había tocado con todos los grandes de la vanguardia del jazz y, en muchos casos, también grabado con ellos: aparte de los ya mencionados, la lista incluía a nombres como Sonny Rollins, Steve Lacy, Sun Ra, George Russell, Carla Bley, Sonny Murray, Archie Shepp y John Tchicai, los dos últimos sus sidemen en los New York Contemporary Five. En otro orden de cosas, Cherry ya contaba con significativas colaboraciones en mundos musicales bastante alejados del jazz como demuestran sus grabaciones con Frank Zappa y el compositor de música contemporánea europea Giorgio Gaslini. Sin embargo, su discografía como líder era sorprendentemente corta y sólo dos de sus *elepés*, *Complete Communion* (1965) y *Symphony for Improvisers* (1966) habían tenido alguna repercusión.

El caso es que no parecía importarle mucho ni crear, ni identificarse con un estilo. Diría incluso que no estaba poseído por el deseo que suele caracterizar al genuino músico de jazz: el de buscar su propio sonido. Otra historia es que lo tuviese: su sonido es fácilmente reconocible hasta en sus más tempranas grabaciones. En esto se parecía a Parker y a su maestro Coleman: su sonido y su fraseo estaban *hechos* desde el principio y no cambiarían sustancialmente durante su carrera. Pero, por contra con los dos revolucionarios estilistas, Cherry nunca se detuvo en un estilo determinado.

Es tentador colocar a Don Cherry el calificativo de “ecléctico”: suena bien y parece explicar muchas contradicciones. Ecléctico es el eufemismo al que recurrimos cuando la prudencia nos aconseja no decir “disperso”. Hoy nadie se atreve a dudar de la grandeza de Don Cherry; lo difícil es explicar en qué reside esa grandeza. No ha creado escuela como instrumentista; tiene una discografía extensa y no obstante resulta difícil encontrar más de cinco o seis títulos suyos en las enciclopedias de jazz y a sólo uno o dos de ellos se les otorga la máxima evaluación. Además, son muy diferentes entre sí (“no existe,” escribe un crítico inglés “un disco típico de Don Cherry”); de hecho, hay varios que hubieran encajado mejor en una guía de world music (en las que, por cierto, no siempre se encuentra el nombre del que se considera figura clave en el desarrollo y la difusión de la música étnica o “multikulti” como a Don le gustaba definirla).

O sea, un ecléctico. Efectivamente. Don Cherry no ponía ningún límite a su curiosidad musical, y su excelente oído y sensibilidad humana le permitían identificar y escoger sólo lo verdadero y auténticamente bueno de todas las culturas con las que comulgaba. Su pecado ha sido un error de cálculo: el desinterés en la ortodoxia en un mundo donde lo inclasificable tiene pocas salidas en el mercado.

Pero esta es otra discusión; lo que interesa en este estudio es evaluar a Don Cherry, no por cualidades y logros circunstancialmente relacionados con lo que quiso ser y de verdad era, sino por su auténtica contribución, no sólo a la música en

general sino a la definición -y, por tanto, redefinición- de todas las palabras derivadas de la raíz “civil”.

Ornette Coleman desarrolló una teoría musical *après coup*, tal como yo lo veo, para dar respetabilidad a una música fresca y completamente renovadora; una música que, al parecer, dio al traste con todas las reglas que los músicos de jazz - tradicionalmente autodidactas y no muy versados en la teoría musical europea- se habían esforzado en aprender y obedecer. Nadie sabe a ciencia cierta cómo este “algo diferente” (traducción del título de su primer disco), pero su inmediatez apunta a que fuera el resultado instintivo y espontáneo del feliz encuentro entre cinco músicos con tan fuertes personalidades como Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, Ed Blackwell y Billy Higgins.

Es de todos sabido que las obras maestras del arte casi siempre nacen de una confluencia de circunstancias y no según una receta. A Picasso le hubiera hecho reír que público y crítica le hubieran acusado de pintar *Guernika* sin saber lo que hacía. “No busco; encuentro” decía, y -aunque sin duda tenía una formación académica superior a la del músico de Fort Worth, Tejas, eso no menoscaba su teoría sobre el acto creativo. No sorprende que Ornette Coleman careciera del aplomo del culto y mimado artista andaluz, y que le costara hacer frente a la feroz hostilidad, especialmente de músicos como Miles Davis y Charles Mingus, durante los primeros años. Es cierto que estuvo arropado por otros con una envidiable erudición musical, como John Lewis, Gunther Schuller y Leonard Bernstein, pero dudo que estos apoyos le hicieran sentirse más seguro de sí; más bien todo lo contrario ¿Qué mejor invento, pues, para hacerse respetar como músico y compositor “serio”, que una teoría musical propia y, si hiciera falta, una filosofía análoga para apoyarla?

Irónicamente, no parece que la elaboración de un andamiaje teórico para dar sustancia intelectual a sus extraordinarias hazañas musicales le haya servido a Ornette Coleman para crear obras más originales, bellas, frescas o emocionantes que las que creó con Cherry, Blackwell y compañía. Una razón puede ser que sus armolódicos son una teoría que intenta explicar y establecer pautas para la improvisación colectiva entre músicos libres e iguales, es decir, la forma de creación que desde luego distinguía -o por lo menos era un elemento importante en la música que Coleman y sus hombres hicieron en principio- pero que en el fondo tenía poco que ver con las auténticas inquietudes de un gran compositor y un solitario tallado según el arquetipo de ganador norteamericano cuyos logros, incluso los que consiguió para la colectividad, siempre fueron motivados por el sueño del éxito individual.

Si admitimos que la teoría armolódica, más que un método musical, es una teoría sobre organización social -o, como mucho, una filosofía lingüística para una tribu-, y creo que la posterior evolución tanto de Ornette Coleman como de Don Cherry avalan mi punto de vista, no puede sorprender que haya demostrado ser infinitamente más fértil para éste que para aquél. Como compositor, Coleman es sobre todo de tradición oral, quiero decir que utiliza su instrumento para hilvanar sus melodías, y en este proceso de libre asociación su teoría parece más un freno que una liberación: donde antes una gran vehemencia e imaginación temática compensaban su limitada paleta expresiva, ahora da la impresión de que Coleman queda atrapado en su propia idiosincrasia. Ni su diversificación instrumental, ni los diferentes contextos en los que ha actuado

sigue en pág. 91

desde la fundación de su banda eléctrica Prime Time le han ayudado a decir algo nuevo ni han contribuido significativamente al desarrollo de la nueva música improvisada.

Para el mestizo Don Cherry (negro por parte de padre e indio choctaw por parte de madre) la música no era un medio para la conquista estelar del mundo (no tenía la obsesión de su mentor por cumplir con el *American Dream*), ni debería el jazz convertirse en un arma en la mano del Black Power, aunque muchos de sus compañeros del free pensaban lo contrario. Lo que él quería era devolverle al jazz su función ritual, y es en este sentido –el de la tradición– que Cherry sacó una lección más radical que Ornette de su experiencia compartida. Donde Ornette vio un potencial musical en la liberación de los músicos de sus funciones convencionales dentro del formato de su cuarteto, Don vio un potencial de comunión colectiva a través de la música. Él era el chamán, él conocía la fórmula de los antepasados, él iba a dirigir la ceremonia durante el destierro y devolver al jazz su imprescindible magia.

Tomando como guía para su misión el precepto armolódico “tienes la libertad de ser como quieras mientras escuches a los demás y trabajes con ellos para desarrollar tu propia armonía personal”, y dándole una interpretación espiritual, casi religiosa, decidió quedarse en Europa después de que sus cada vez más frecuentes giras por este continente con Sonny Rollins y Albert Ayler le hubieran convencido de que, por el momento, la pluralidad y diversidad de las culturas europeas, y la vitalidad de sus tradiciones musicales populares, le ofrecían una mejor base para juntar a gente de diferente origen alrededor de un proyecto musical que su país natal donde –después del primer impacto del cuarteto–, los nuevos predicadores del *New Thing* se habían olvidado rápidamente de sus aspectos colectivos y riqueza melódica para quedarse únicamente con lo free. No obstante, para Don Cherry la palabra free no tenía ningún sentido si no significaba a la vez libertad de prejuicios y plenitud de gracia. A juzgar por la ubicuidad y la frecuencia con la que se empleaba terminología bíblica durante los primeros años de la década de los sesenta en títulos de discos y composiciones del jazz de vanguardia estadounidense, debía de haber un gran vacío espiritual en *God's own Country*. El desierto estaba lleno de gente predicando, pero sólo Coltrane, Albert Ayler y Archie Shepp lograban juntar una congregación. Por lo general, la *New Thing* ahuyentaba al público normalmente fiel al jazz y los jóvenes que no tenían la perspectiva histórica para entender lo que estaba pasando se volvían hacia el rock o la música psicodélica. (Miles, en los años setenta, con su habilidad cameleónica y capacidad de nadar y guardar la ropa, se había disfrazado como el *hip king of the underworld*. A pesar de la manera descaradamente oportunista en la que las cubiertas de Abdul Mati Klarwein –*Live Evil* es un ejemplo especialmente grotesco– explotaba la oposición: negra/pura y bella *versus* blanca/corrupta y degenerada, no cabe duda de que el faro y *Sorcerer* de la década 1955-1965 se había convertido en un auténtico Rey Midas; un *superstar* egoísta que ya no servía como punto de referencia para los amantes del jazz. Es significativo que hubiese que esperar a la aparición de la generación *dance* finisecular y desmemoriada para que se recuperase su producción de aquellos años.)

Don Cherry era una persona que aunaba la paz y tranquilidad interior del sabio con el sentido lúdico del niño. De hecho se identificaba con los niños, los adoraba y le divertía dejarse sorprender por lo nuevo e inesperado junto a ellos. Era previ-

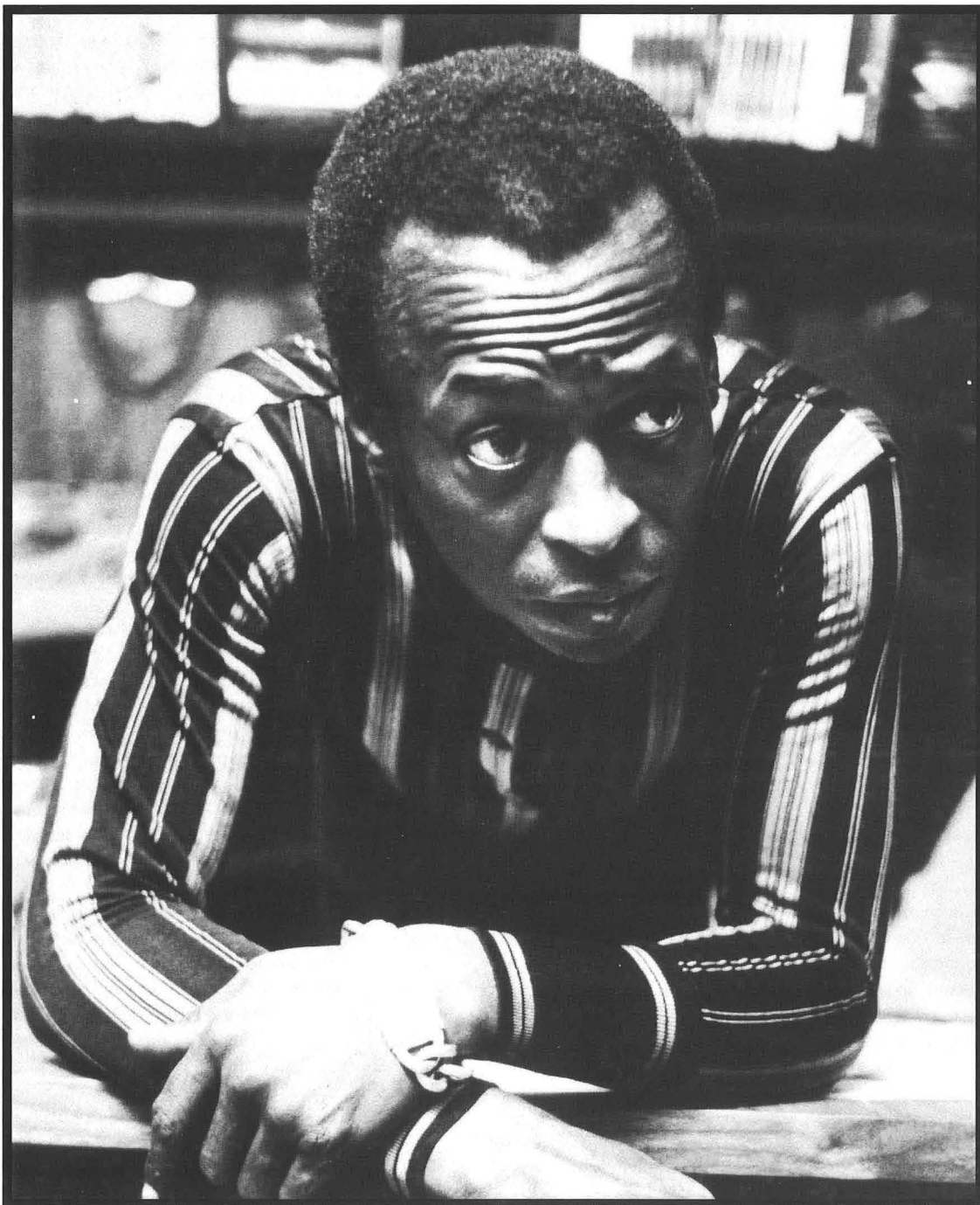
sible, pues, que nada más instalarse en Suecia empezara una incesante actividad de animador cultural y creativo: funda el Organic Music Theatre junto con su mujer, impulsa una escuela musical comunitaria y da conciertos de “música orgánica” rodeado de decorados, obra de Moki, en los que participan niños de la comunidad y espectadores. Es esta labor, alimentada por sus sentimientos universalistas y místicos y su visión ecumenista, lo que me hace verle como un chamán. En otra ocasión, su vida nómada ha llevado a alguien a caracterizarle como una suerte de griot musical –una comparación igualmente justificada, ya que los griots son hechiceros y trovadores-historiadores de las tribus del oeste de África. (La novela *Roots* de Alex Haley se basaba en el relato de sus antepasados que le hiciera un griot.) Pues, ¿no era Don Cherry un hechicero y trovador que cada vez que se llevaba la corneta de bolsillo a los labios contaba toda la historia de su música? El mismo insistió en varias ocasiones que se consideraba un cantante que por casualidad tocaba la trompeta, y cuando escuchamos su frágil timbre y fraseo entrecortado, lleno de cambios abruptos –ora lírico, ora vacilante, ora afirmativo y con un swing tremendo–, casi tenemos ganas de contestarle, tanto nos parece haber entendido lo que nos contaba.

Era un romántico para quien la expresión de sus emociones de la forma más espontánea era la mejor garantía de autenticidad. Como al *action painter* Jackson Pollock le importaba más el proceso que el resultado final –aunque para él el proceso no quería decir la interacción entre el músico solista y el micrófono (contrariamente a Pollock, para quien la lucha solitaria entre el pintor y su lienzo constituía lo heroico y esencial de la pintura)–, sino la interacción entre dos o más músicos. Era un sacramento colectivo y en este sentido lo más próximo al jazz original de Nueva Orleans.

Tal vez no era un instrumentista técnicamente virtuoso como Wynton Marsalis, otro músico preocupado por recuperar el espíritu popular y la función ritual del jazz –y, significativamente, uno de los seguidores más devotos de Don Cherry–, pero nadie puede dudar que era un virtuoso del sentimiento, que supo extraer de cualquier instrumento que tocaba el espíritu que su creador había encerrado en él. Por esta razón prefería tocar instrumentos que, si no estaban hechos a mano, por lo menos daban esta impresión, y todos tenían una historia. Músicos jóvenes encontraban en él ánimo y apoyo, y su entusiasmo y encanto personal –su carisma– iba a involucrar cada vez más culturas en la creación de una comunidad musical. “Soy un músico del mundo,” decía, e indudablemente era el catalizador y fermento para lo que se ha dado a conocer como World Music.

La última vez que tuve ocasión de charlar con él estaba terminando la grabación de su maravilloso disco *Multikulti*. Estaba feliz y, como casi siempre, entusiasta. Lo que más le alegraba era la participación en el disco de su viejo amigo Ed Blackwell, que estaba muy enfermo y a punto de morir. Si Don admiraba a alguien más que a Ornette, su gurú, del que me enseñaba la foto que siempre llevaba encima, éste era Ed Blackwell, el batería de la vanguardia que mejor había entendido el lenguaje de los tambores de Nueva Orleans. El también tenía sangre de chamán.

Cortesia Sony Music



■ 10 RETRATOS

MILES DAVIS (1926-1991)

■ Por **Vicente Ménsua**

SU SONORIDAD DEVIENE PRINCIPAL RASGO DE UN CARÁCTER EMINENTEMENTE INTROSPECTIVO. SU FRASEO LINEAL SABE ACENTUAR DE MANERA NATURAL, NO EXENTA DE CIERTA VIOLENCIA, LA TRAMA EMOCIONAL DE LA IMPROVISACIÓN SIN PERDER NUNCA EL CONTROL DE LA SITUACIÓN, COMO OCURRE HABITUALMENTE CON OTROS TROMPETISTAS MÁS DOTADOS. SU SOLO EN *SO WHAT* ES UN MODELO EN ESTE SENTIDO, COMO LO ES, EN UN SENTIDO ERICTAMENTE DAVISIANO, EL DE *FLAMENCO SKETCHES*.

MILES DAVIS

UNA APORTACIÓN POLIMÓRFICA

Cuando el 28 de septiembre de 1991 murió Miles Davis, uno de los músicos más singulares del siglo ¿pasó a la historia uno de los grandes creadores de esta música? Para los menos, entre los que me encuentro, Davis fue, sin duda, un extraordinario músico dotado de una sensibilidad fuera de lo común, más que creador en un sentido estricto -que traspasara los límites de su propio mundo a la manera de Armstrong, Ellington, Young, Parker o Coltrane-, un catalizador en el proceso evolutivo del jazz a lo largo de un período no menor de veinte años. La habilidad (¿suerte?) de Davis durante ese período fue estar donde

había de estar y, sobre todo, con quien había de estar. Es por ello que el análisis del davisismo tiene por fuerza un carácter cronológico para poder llegar a fondo a un estilo, a una aportación polimórfica coincidente plenamente con la tesis esgrimida en esta pequeña introducción.

Cuando Miles no era mas que un adolescente y su profesor de música, trompetista ocasional, le dijo: "Toca sin vibrato, ya temblarás cuando seas viejo", seguramente no tenía ni idea de las consecuencias que esa frase tendría en la historia de la música. Miles llegó a Nueva York, llegó a la música, al jazz, con esa idea en la cabeza y con una técnica tan rudimentaria que bien podríamos calificar de incipiente. Los tiempos que corrían, mediados los años cuarenta, no estaban para andar por el mun-

do del jazz sin mover los dedos y la cabeza a la velocidad del relámpago. Sin embargo Miles, con 20 años justitos, supo desenvolverse con una proverbial habilidad en un mundo que le era objetivamente adverso. Codearse con “pistoleros” que desenfundaban a la velocidad de los Gillespie, Navarro o McGhee, no debía ser cosa fácil. Aún así, algo debería tener aquel joven e inexperto trompetista para que al poco de llegar a Nueva York entrara a formar parte del quinteto del músico más influyente del momento: Charlie Parker. Se me ocurre pensar que, probablemente, el único que lo vio claro fue el propio *Bird*. Son las ventajas de ser genio (los inconvenientes pasarían factura enseguida, antes de diez años). Poca cosa podía aportar Miles a aquel grupo en el que el patrón no sólo debía ser el más listo sino que lo era. En realidad Davis, que era también un tipo listo, se debió dar cuenta que tocaba con un genio como no ha habido otro. Imagino que para él debía ser humillante si se comparaba con lo incomparable, pero también sumamente reconfortante haber sido elegido para cobiarse bajo la sombra de *Bird*.

En los años transcurridos con Parker, Miles no aportó nada al grupo realmente, y si lo hizo yo no lo he sabido encontrar. Se podría decir que al lado de la soberbia sonoridad parkeriana, seca dura, lisa, Miles contraponía una cierta dosis de algodón que, a veces, en un buen día, podía incluso llegar a ser de terciopelo. Pero uno puede preguntarse si aquella sonoridad, buscada, no era en cierta manera consecuencia de una inseguridad manifiesta. Y esto último no es una apreciación subjetiva: recuérdese que para la célebre sesión *Ko-Ko* (1945), Parker dejó fuera a Miles y pluriempleó a Dizzy como trompetista y pianista, seguramente consciente de la incapacidad de aquel para asumir el *tempo* y demás complicaciones del tema. ¿Qué fue lo que encandiló a *Bird* de Miles? A parte de una probable cuestión de relación basada en el “dominio fácil”, habitual entre patronos y empleados músicos, pienso que pudo ser el modo en el que Miles construía los solos, con una coherencia poco común para un músico que utilizaba la técnica de manera tan rudimentaria. Esta contraposición entre la gran claridad de ideas y la poca capacidad para expresarlas, debió hacer pensar a Parker que aquel chico, en cuanto se soltara, podría dar bastante de sí.

Pero eso aún tardaría en llegar. Cuando dejó a *Bird*, algo diferente se estaba cocinando en el mundo musical en Nueva York. Y, cosas de la vida, allí fue a parar Miles. Tan importante lugar era un pequeño apartamento de un tal Gil Evans, ubicado en un semisótano. Allí Evans, John Lewis y Gerry Mulligan, entre otros, se reunían a hablar sobre todo lo humano y parte de lo divino. En lo que se refería a la parte musical, nuevas ideas volaban por entre sus cabezas. Algunas derivadas de las de la orquesta de Claude Thornhill, de la que Evans había sido arreglista. La aparición de Miles, en palabras de Mulligan, actuó de precipitador, de catalizador del proceso: “pasamos la mayor parte de aquel invierno ideando la instrumentación para una orquesta de nueve músicos, pero inmediatamente Miles dominó la cuestión y es a él a quien se debe la verdadera naturaleza de esas interpretaciones” Las razones de este dominio parecen hoy día bastante claras. La música ideada por ese trío de compositores y arreglistas que con los años llegaría a tener un prestigio enorme, se amoldaba como anillo al dedo a las ca-

racterísticas del trompetista. El juego reposado y legato de sonoridad introvertida sin altibajos, tan alejada del pasado bopper, encajaba perfectamente con unos arreglos en los que la orquestación tenía un papel decisivo. Los timbres conseguidos nos transportaban a una imagen sonora nueva enraizada tanto en los parámetros Thornhill como en la música europea del siglo XX. Desde el principio Miles se sintió mucho más cómodo en este medio que con los cambios bruscos que exigía la estética bebop. Si bien es cierto que su técnica instrumental mejoraba día a día, también es cierto que la nueva estética le requería una técnica mucho más acorde con su manera de tocar introspectiva, de cálida sonoridad lineal, orientada hacia una estética marcadamente impresionista.

Cabe plantearse si esta corriente jazzística hubiera sido posible sin Miles ¿Y sin Evans, Carisi, Mulligan, Lewis y compañía? ¿Hubiera sido posible *The Birth of the Cool* exclusivamente con otros solistas aunque estos fueran de la talla de Lee Konitz o Gerry Mulligan? Pienso que en parte sí, aunque probablemente no hubieran tenido la fama y, sobre todo, la difusión que les dio la participación de Miles. Otro factor a tener en cuenta es que esa difusión y fama llegó con efectos retardados ya que las sesiones Capitol fueron conocidas y valoradas en su justo término años después de ser grabadas, alentadas por la fama que con posterioridad adquiriría el trompetista. Una prueba que históricamente avala esta teoría es que la estética Capitol moriría prácticamente con las citadas sesiones más alguna grabación en directo en el Royal Roost neoyorquino.

Unos cinco años después de los hechos respaldados por ese segundo “encuentro”, el primero plenamente fructífero ya que el episodio bop no tuvo una trascendencia objetivamente valorable en el devenir creativo davisiano, encontramos elementos que nos permiten analizar otra cara de ese poliedro que fue Miles Davis. A principios de la década de los cincuenta el desarrollo de su estilo se encontraría con dificultades ajenas a la música que, piadosamente, se califican en estos casos como “problemas personales” Pero así y todo, Miles continua una evolución imparable marcada por diversos hitos, encuentros, una vez más, que van preparando y afirmando una personalidad definida. Tal es el caso de la tensa, tormentosa sesión con Monk, en la que Miles, contagiado por el magnético universo del pianista, se adapta perfectamente a él introduciendo un valor nuevo que no es otro que el de la valoración del silencio y el de un creciente dramatismo en la expresión. Sin perder un ápice de su linealidad, el estilo Miles acentuaba con inusitada facilidad los aspectos más difícilmente expresables en la música: los del sentimiento.

La formación de un grupo estable a partir de mediados los cincuenta colabora de manera decisiva en el desarrollo del estilo propio y, lógicamente, en la difusión de su música. Los encuentros, en primer lugar con el saxofonista John Coltrane e, inmediatamente, con el pianista Bill Evans, aceleraron una evolución imprevisible sólo ocho años atrás. El caso de Coltrane -y por extensión el conjunto del quinteto, su sección rítmica-, es muy significativo. Inmerso *Trane* en una búsqueda instrumental de gran radicalidad y en un no menos radical buceo armónico, así como en la improvisación modal, “tira” de Miles mucho más que lo que pueda parecer a primera vista.

Tener cada día al inquieto *Trane* tocando a dos metros debió suponer para Miles un acicate de primer orden. Pero si el efecto Coltrane tuvo su importancia, el efecto Evans todavía fue superior. El pianista, que experimentaba en la improvisación modal, recibió el encargo de Miles para dirigir un álbum que marcaría un antes y un después en la carrera del trompetista. Si el entonces sexteto ya había experimentado la cuestión modal en algunos temas del álbum *Milestones*, el inmediatamente posterior, *Kind of Blue*, está planteado en su totalidad como una experimentación modal. En palabras del propio Miles casi toda la responsabilidad del álbum recaería en Evans que incluso escribió las notas al dorso de la versión original de esta obra. En este clima, Miles acentúa su natural evanescencia. Su ya marcada personalidad daría un tono único a esta sesión. Su sonoridad deviene principal rasgo de un carácter eminentemente introspectivo. Su fraseo lineal sabe acentuar de manera natural, no exenta de cierta violencia, la trama emocional de la improvisación sin perder nunca el control de la situación, como ocurre habitualmente con otros trompetistas más dotados. Su solo en *So What* es un modelo en este sentido, como lo es, en un sentido estrictamente davisiano, el de *Flamenco Sketches*. Lo que es muy claro es que a finales de los cincuenta la complejidad del discurso de Miles sólo puede apoyarse, además de en una inspiración fuera de toda duda, en un no menos virtuosismo, perfectamente adaptado a sus especiales características. Como acertadamente definiría Philippe Carles, Miles sería “un virtuoso del no virtuosismo”. Otro encuentro nada desdeñable, aunque en este caso se trata de un reencuentro, es el que tuvo durante esos mismo años con Gil Evans, que darán como fruto una serie de conciertos-álbumes para trompeta y orquesta en los que la interacción de ambos talentos redundará de manera equilibrada y positiva en el resultado de los mismos.

El final de la década de los cincuenta coincide con el del célebre quinteto/sexteto. Miles no volvería a formar un grupo creativo estable hasta no encontrar los músicos adecuados. En el interín, unos tres años, dejó la vía modal para volver a unos parámetros más propios de años anteriores, temática repetitiva incluida. Esta es otra de las características de Miles, su persistencia en el standard como modo de expresión habitual. Miles populariza temas como nadie más que él podría hacerlo.

El encuentro con Shorter, Hancock, Carter y Williams, con todos y cada uno de ellos, daría al jazz uno de los grupos más creativos de su historia y, probablemente, al mejor Miles. Una vez más la confluencia del trompetista con músicos de enorme talento da resultados óptimos. La temática varía con la incorporación al grupo de Wayne Shorter y Herbie Hancock. Un aire de modernidad recorre las estructuras davisianas, que se van despojando de ataduras de años. El Miles de este quinteto, impulsado por sus jóvenes sidemen, es de una desenvoltura próxima a la de los mejores músicos free. El ejemplo de las grabaciones realizadas en vivo en el *Plugged Nickel* de Chicago (1965), es de aplastante evidencia. Miles tritura sus frases, insinúa caminos sin recorrerlos, deforma su bella sonoridad hasta la caricatura, en fin, se asoma al abismo de la mano de sus inquietos acompañantes.

La transición del quinteto a los grupos de finales de los sesentas y primeros meses de los setentas, fue muy evolutiva. Los úl-

timos discos ya denotaban otras inquietudes diferentes a las vividas hasta el momento. Una obra como *Nefertiti*, sin apenas solos, abría el camino hacia un formalismo de gran radicalidad. Nada que ver con las grabaciones de este mismo grupo en Chicago, anteriormente aludidas. La introducción de instrumentos eléctricos, piano y guitarra, el progresivo cambio de personal y, probablemente, el afán de notoriedad universal de Miles, abocó directamente en *In a Silent Way* y en *Bitches Brew*. Miles, seguramente influido por el cambio en los gustos de sus acompañantes, especialmente Hancock y Williams, y con la aportación de los nuevos llegados, como Zawinul o McLaughlin, ve su música abocada hacia una fusión de tendencias pop, eso sí, de altísimos vuelos. Miles seguía siendo Miles, en un entorno diferente del que formaban parte los mejores músicos del momento (los mas creativos en ese círculo ya que no hay que olvidar que el final de los sesentas coincidió con el apogeo formal del free, con músicos de similar categoría aunque con otros fines, nada populistas, por cierto). Su proverbial inteligencia improvisadora continuaba vigente, su sonoridad aterciopelada era, si cabe, aún más bella. La diferencia radicaba en dos puntos: en unos parámetros rítmicos binarios y en las interacciones de sus acompañantes, tendentes a formar una única voz con la suya. La música de estos grupos se fue acercando cada vez más (como el free, curiosamente) a determinadas raíces de la música negra. Miles dijo admirar a músicos populares negros como James Brown o Sly, e intentó, sin dejar de ser él mismo, incorporar esos parámetros a su música. En ese sentido, sin dejar de valorar las dos obras capitales del período aludidas anteriormente (capitales por su trascendencia estética, pero también por la económica), me parece especialmente notable el Miles, su música, de un álbum como *In the Corner*. Esta obra, probablemente la peor conocida y la menos popular de este período, contiene elementos muy originales y nada desdeñables. En primer lugar, nos presenta al auténtico Miles *eléctrico* en sentido estricto y, todo hay que decirlo, no es el mejor de los posibles. En segundo lugar, es una aproximación, a pesar suyo, a un cierto free pretendidamente popular. En tercer lugar, no deja de ser una experimentación con gran orquesta, once músicos, del desarrollo natural del Miles de los dos últimos años.

Otras obras posteriores, incidiendo en lugares ya comunes de su música, denotan en el trompetista una pérdida de facultades alarmante que deviene teclista para aliviar sus evidentes limitaciones. Miles pasó los cinco años siguientes encerrado y enfermo. Hacia 1981 reapareció con nuevos bríos, dando la oportunidad a que jóvenes valores influyeran en su música, adentrándose progresivamente en una espiral pretendidamente popular, de la mano de Mike Stern, John Scofield o Marcus Miller, alma mater este último de algunas de las postreras obras davisianas. En cuanto a Miles, o lo que quedaba de él, tuvo como mayor virtud durante estos años la de continuar siendo él mismo a pesar de las adversas condiciones que encontraba en su camino.

■ 10 RETRATOS

ELLA FITZGERALD (1918-1996)

■ Por Don Hillegas

LA VOZ DE ELLA HABÍA SIDO SIEMPRE UN PURO INSTRUMENTO. SIEMPRE SE ESFORZÓ PARA SER UNO DE ELLOS. NUNCA POSEYÓ LA VELADA EMOCIÓN DE BILLIE HOLIDAY O CARMEN McRAE. SU TALENTO ERA DIFERENTE, PODRÍA INTERPRETAR LAS PALABRAS DE UNA CANCIÓN CON UNA CLARIDAD Y PUREZA QUE AÚN HOY CONTINÚAN INSUPERADAS. AL CONTRARIO QUE BETTY CARTER, ELLA SIEMPRE RESPETÓ LA MELODÍA ORIGINAL AL TIEMPO QUE LA RECREABA CON UN SWING MAGISTRAL.

ELLA FITZGERALD

LOS SONG BOOKS DE ELLA



Herman Leonard

La película era *But not for Me*. Los actores, Clark Gable, Carroll Baker y Lilli Palmer. Era 1959 y yo tenía 15 años. Se trataba de una comedia romántica. De hecho, Gable era mi ídolo, un tipo duro, sin dobleces, un icono *macho* con corazón de osito de peluche que se enamoraba de Baker en el anochecer de Manhattan. Pensé que el *rey* no tenía buen gusto para las mujeres porque yo habría preferido a Lilli Palmer quien, además de preciosa, era agradable, inteligente, brillante y, desde luego, mucho más interesante.

Y en medio de aquel romance, creando el ambiente apropiado para el escenario, había una voz, una voz que me pareció escucharla por primera vez. Yo sabía que, en realidad, ya la había oído anteriormente en aquella América musical y reprimida de los años 50 pero, de pronto, la sentí como si jamás la hubiera escuchado.

La voz era Ella. Ella Fitzgerald interpretando la canción de George e Ira Gershwin *But not for Me* con la que acompañaba aquella historia de amor que parecía no tener fin. Busqué aquella canción, quería volverla a escuchar, pero no se había editado la grabación de la banda sonora de la película. Convencido de que tenía que estar en alguna parte, seguí buscándola, cada vez con mayor entusiasmo hasta que, por fin, la encontré en el Volumen 1 del álbum titulado *Ella Fitzgerald Sings the George & Ira Gershwin Song Book*. Después, poco a poco, me fui haciendo con el resto de los volúmenes. Decididamente me había enganchado.

Partiendo del álbum *Ella Fitzgerald Sings the Cole Porter Song Book*, editado en 1956, se había iniciado una serie de excelentes grabaciones en las que se había recogido la música de algunos de los mejores compositores norteamericanos de la primera mitad del siglo XX. Allí estaban Johnny Mercer, Rogers y Hart, Irving Berlin, George & Ira Gershwin, Jerome Kern, Harold Allen y Duke Ellington. Todas ellas eran, y son, grabaciones extraordinarias. Muy pocos recuerdan hoy que cuando Ella y el productor y manager Norman Granz pusieron manos a la obra con este proyecto nadie hasta entonces había dedicado un álbum monográfico completo a la exploración de la música de un compositor popular. Esto sí se había dado en el mundo de la música clásica pero no en el pop o en el jazz. En efecto, el dedicado a Cole Porter fue el primero de estos álbumes. En el momento exacto que Ella Fitzgerald entraba en el estudio para grabar este primer *song book* (el 7 de febrero de 1956), Elvis Presley irrumpía en el mundo de la música con su arrollador rock&roll, lo que para muchos se entendió como el fin de la música 'de compositor' popular americana. Esta irrupción duraría una década entera, hasta la aparición de los cantautores y antes de que el pueblo americano volviera la vista a los compositores populares en su calidad de artistas y no como simples autores de música para orquesta.

Poco a poco se inició un extraordinario cambio del panorama, elitista, inteligente y elegante de esta música, de tal forma que, cuando había empezado a desaparecer del mundo de la escena popular, surgió Ella Fitzgerald creando nuevas versiones que avalaban su excepcionalidad y demostrando que cada una de las composiciones se podían trabajar como partes de un todo. Eran los inicios de las grabaciones en Lp lo cual permitía a los cantantes y músicos salir de la estricta barrera de los discos de 78 r.p.m. con su máxima duración de tres minutos por cada cara. Y así, desde los cinco minutos de duración de *Let's Do It* en el álbum dedicado a Cole Porter a los siete y medio de *Do Nothing till You Hear from Me* del de Duke Ellington, Ella se explayó siguiendo su propio estilo. El productor de estas grabaciones Norman Granz opinaba al respecto: "... la aparición del Lp fue enormemente ventajosa para poder recrear un buen número de cosas a la hora de grabar. Y para una cantante como Ella —que puede cantar con diferentes coros porque puede cambiar de registro, puede hacer scat— supone que puede reinterpretar las canciones de una manera que los discos de 78 nunca le habían permitido" (*)

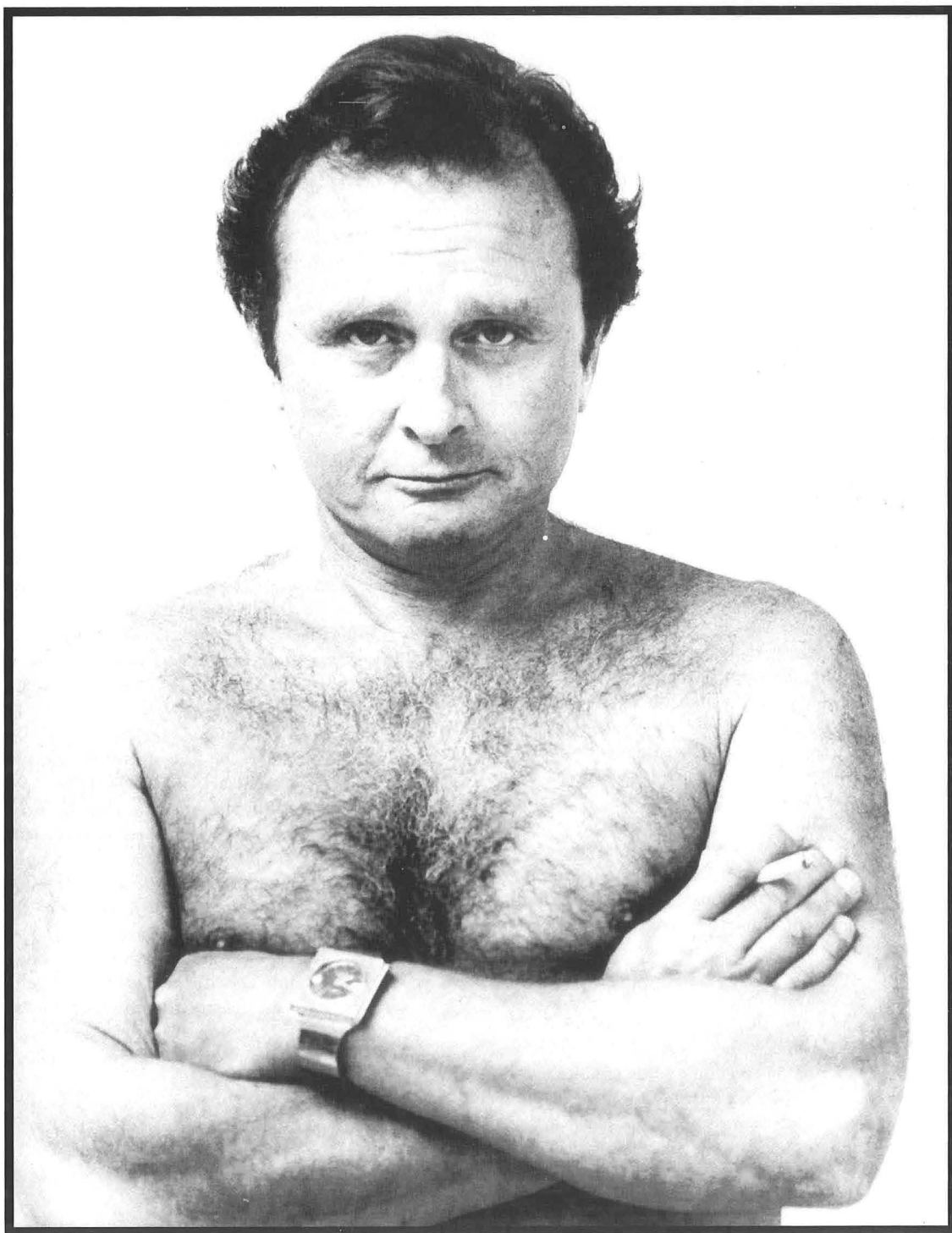
Y así lo hizo. La voz de Ella había sido siempre un puro instrumento. Siempre se esforzó para ser uno de ellos. Nunca poseyó la velada emoción de Billie Holiday o Carmen McRae. Su talento era diferente, podría interpretar las palabras de una canción con una claridad y pureza que aún hoy continúan insuperadas. Al contrario que Betty Carter, Ella siempre respetó la melodía original al tiempo que la recreaba con un swing magistral. Fue dueña del *tempo*, no su esclava. Si quería hacer un scat lo hacía sobre la música y con su propia fuerza compositiva, nunca lo hacía sobre las letras, las respetaba demasiado para eso.

Estos *song books* se encuentra sin duda entre la mejor música grabada. Los arreglos de Nelson Riddle [para los discos de Gershwin, Kern & Mercer], Buddy Bergman [para Porter y Rogers & Hart], Billy May [para Harold Arlen] y Duke Ellington, son superlativos y a la medida de su voz y su estilo. Ella Fitzgerald podía interpretar una balada con perfecta claridad y belleza, manteniendo *tempo* y swing y haciendo scat con un carácter y personalidad que nadie ha igualado. Por supuesto, todavía hoy mi álbum favorito de Ella es el dedicado a Gershwin pero todos son memorables. Esta música es una parte muy especial de la cultura de mi país: es reflejo de nuestras alegrías, temores, frustraciones, aspiraciones y desencuentros. Estas canciones cuentan la historia de la vida americana y nadie contó y cantó esta historia mejor que Ella. *Aah wee ah doo-aah, dee-bee-bah-doo-wah*.

(*) *Jazziz*, noviembre de 1996 (Vol.13, número 11)

Traducción: Antonio San Martín

Carol Friedman



DECÍA ANDRÉ HODEIR QUE UN JAZZMAN REALIZA LAS ADQUISICIONES MÁS SIGNIFICATIVAS DE SU ESTILO ANTES DE LOS TREINTA AÑOS, DEDICÁNDOSE POSTERIORMENTE A EXPLOTARLAS. PUEDE SER CIERTO EN EL CASO DE UN ARMSTRONG, UN POWELL, UN MONK, RELATIVAMENTE EN PARKER. PERO NO EN EL CASO DE COLTRANE. O DE STAN GETZ QUE, SIN DEJAR DE SER ÉL MISMO, NO CESÓ DE ENRIQUECER Y ACTUALIZAR SU ESTILO.

STAN GETZ

UNA CUESTIÓN DE SONIDO Y MELODÍA

Un 6 de junio de 1991 se extinguía la vida de Stanley Alexander Cecil Getz, más conocido entre sus colegas como "The Sound" o "Stanley The Steamer". Solamente tres meses antes había tocado durante tres días consecutivos en dúo con el pianista Kenny Barron en el Café Montmartre de Copenhague. Al año siguiente Verve-Gitanes (la división francesa de PolyGram) publicaba una amplia selección de estas actuaciones en un doble compacto, *People Time*, que bien puede ser considerado su testamento musical y que, si la memoria no me falla, fue elegido por esta revista –y por las más importantes de jazz– como uno de los discos del año. Desde entonces, como suele ser inevitable cuando un músico pasa de la leyenda al mito, ha surgido material inédito, que en muchos casos rectifica favorablemente encuentros no precisamente logrados. Sin duda uno de ellos fue *Stan Meets Chet* (febrero 1958, Verve), tanto por una sección rítmica inadecuada como por la mala forma del trompetista. Ahora ha aparecido material previo

con Baker, cuando sustituyó en el cuarteto sin piano a un Gerry Mulligan encarcelado por causa de los narcóticos. Y si la compatibilidad alcanzada no llega a ser tan perfecta como con el saxo barítono, no deja de ser interesante. Asimismo, de la gira europea de Getz y Baker de febrero de 1983 también se ha editado material adicional.

Otro encuentro que, a pesar de las expectativas, no resultó plenamente satisfactorio aconteció con Bill Evans en mayo de 1964. El pianista se sintió infinitamente más a gusto con su trío que con Richard Davis y Elvin Jones, cuando Stan Getz se les unió en la gira de agosto de 1974 por Bélgica, recogida en el disco Milestone *But Beautiful*. El abrumador éxito que el saxo tenor obtuvo con sus registros de bossa nova en los sesenta hizo que los ejecutivos del sello Verve no abrigaran el deseo de que vieran la luz durante varios decenios otras sesiones suyas inequívocamente jazzísticas. Afectó gravemente a uno de los cuartetos más apasionantes que tuvo. Me estoy refiriendo al que formó con el joven vibrafonista Gary Burton, cuyas sesiones de marzo de 1964 por fin han sido conocidas como *Nobody else but Me*. En menor grado, la casa Concord

está exhumando diversos conciertos en cuarteto de los ochenta (especialmente con el pianista Jim McNeely). Y esto no acaba aquí. Como suele ser habitual con los grandes jazzmen, en los próximos años el goteo de *unreleased* y demás legados, ora de metales preciosos, ora de plomo -que también los hay, generalmente por una toma de sonido vergonzosa, cuando probablemente jamás hubieran sido editados en vida con el consentimiento del artista-, previsiblemente continuará. Pero, vayamos a examinar el significado de su vasta obra.

¿Bopper o cooler? Solamente Getz.

Getz siempre reconoció las deudas contraídas con el trombonista Jack Teagarden, el primer líder importante que lo contrató, en 1943, cuando apenas contaba dieciséis años. Posiblemente tomó buena nota de la relajación y el gusto por la melodía con que se expresaba. Aunque de forma diferente, en eso coincidía con el que tempranamente fue su ídolo, Lester Young. Esa pasión por el *Presidente* llegó a tal punto que al parecer estuvo en la base de su partida de la orquesta de Stan Kenton en 1945. Apócrifa o no la anécdota, lo cierto es que su devoción por Young es muy perceptible en los solos que realizó con la orquesta de su siguiente jefe, Benny Goodman. Lo mismo se puede decir de la sesión para la casa independiente Savoy bajo el liderazgo del trombonista Kai Winding. Todo ello sucedía a finales de 1945, justamente en el momento de eclosión del bebop, cuando Charlie Parker, Dizzy Gillespie y sus compañeros daban a conocer el nuevo estilo que sería la base del jazz moderno. Hasta tal grado fue su impacto que músicos de la Era Swing como Goodman, Krupa, Artie Shaw y otros intentaron superficialmente coquetear con el bop durante varias temporadas, antes de volver a su forma natural de expresión. En ese ambiente, aún era más lógica la atracción despertada por algunos de los jóvenes miembros de la formación de Goodman hacia este jazz novedoso y revolucionario. Así, la primera sesión como líder de Getz, para Savoy el 31 de julio de 1946, se produce en compañías tan inequívocas como el pianista Hank Jones, el contrabajista Curly Russell y el batería Max Roach. El primer tema que graban, *Opus de Bop*, es toda una declaración de principios que no admite dudas. Sin embargo, la adscripción lesteriana está lejos de ser olvidada. Máxime cuando nuestro saxofonista entra a formar parte del octeto que dirige el trompetista Tommy DiCarlo en el Pontrelli's, un cabaret en el barrio mexicano de Los Angeles. La originalidad reside en el empleo de toda una sección de saxos con arreglos de Gene Roland y formada por cuatro tenores: Herbie Stewart (cuya influencia sobre nuestro protagonista no es nada desdeñable), Zoot Sims, Jimmy Giuffre y Getz. Los cuatro tienen a Prez como modelo. El pianista y arreglista Ralph Burns los oye y convence a su jefe Woody Herman para que incorpore a tres de ellos a la nueva orquesta que estaba montando y contrate al otro, Giuffre, para los arreglos, pues ya contaba con el saxo barítono Serge Chaloff. Precisamente aquel proporciona *Four Brothers*, emblemática composición que sirve para definir la importancia adquirida y la personalidad de este sonido de saxos en el Segundo Rebaño de Herman. Paradójicamente, en una orquesta abiertamente expuesta a los aires del bop, Getz ejecuta un solo memorable, que se convertirá en uno de los polos de referencia para los llamados músicos cool. Se trata de *Early Autumn* (diciembre

1948, Capitol), una composición que Burns escribe y arregla especialmente para él. Allí un sonido lunar, casi onírico, flota sobre el acompañamiento orquestal. Jamás el radicalismo lesteriano en cuanto a la pureza del timbre ha llegado tan lejos. Pero, a pesar de su tremenda significación, permanecerá como un hito aislado. Cuando, posteriormente, se plantee repetirlo, ya no existirá esa magia. Era un momento único y poco después el saxofonista se encaminaba por otras vías.

Canta una canción.

Cuando deja a Herman en 1949 ya ha adquirido una pública notoriedad que se traduce al encabezar las votaciones anuales de revistas especializadas como *Metronome* y *Down Beat* en cuanto a su instrumento (una situación que encadenará a lo largo de la década de los cincuenta). Abundan las sesiones de grabación en compañías especialmente compatibles, como Terry Gibbs, Al Haig, los diferentes Brothers (entre ellos, también figuran Al Cohn, Allen Eager, Brew Moore), ... incluso al frente de una orquesta con Gerry Mulligan, una experiencia demasiado breve y que no visitará los estudios. Y si el formato más habitual y en el que se siente más cómodo a lo largo de su carrera será el cuarteto (casi siempre escogerá a pianistas muy sobresalientes para acompañarle: de Al Haig, Horace Silver -del que fue su descubridor-, Duke Jordan o Lou Levy a Chick Corea, Albert Dailey, Jimmy Rowles o Kenny Barron...), conviene detenerse en varias asociaciones inolvidables. Una de ellas es el quinteto que montó con Jimmy Raney, con el que ya se había encontrado en la big band de Herman. Era el más importante discípulo de Charlie Christian y uno de los guitarristas más líricos que ha dado el jazz. Además, había incorporado convincentemente el léxico parkeriano a su instrumento. Su juego por notas sueltas encajaba a las mil maravillas con el sonido aterciopelado y envolvente de Getz. De 1949 a 1952 dejaron abundantes muestras de lo excitante de su relación (para New Jazz / Prestige, Roost, Clef / Verve), pero quizá son las actuaciones del club Storyville de Boston las que nos permiten apreciar más extensamente la brillantez de los diálogos que entablaron, con Al Haig -que es, sin duda, uno de los grandes acompañantes que ha dado el jazz-, el seguro contrabajista Teddy Kotick y el tempranamente desaparecido Tiny Khan, que no solamente era un baterista preciso y melodioso, también un destacado compositor.

Otra asociación igualmente fructífera, a pesar de su brevedad (poco más de un año), fue el quinteto con Bob Brookmeyer. El trombón de pistones estableció con el saxofonista (sobre el acompañamiento del pianista Johnny Williams) verdaderos contrapuntos y composiciones espontáneas, que no dejaban de guardar ciertas similitudes con los que establecían Gerry Mulligan y Chet Baker y que, tras dejar a Getz, emprenderá el mismo Brookmeyer junto al saxo barítono. Nos queda la exultante alegría de sus improvisaciones en el Shrine Auditorium de Los Angeles, un día de noviembre de 1954. En el fondo de lo que se trata, como le respondió Lester Young a Sonny Stitt, cuando tras elaborar una compleja improvisación, solicitó su opinión: "Todo eso está muy bien, Lady Stitt, ahora cántame una canción". Stan Getz siempre supo "cantar una canción" con su tenor.

Asimismo, hubo de demostrar su valía junto a grandes jazzmen afroamericanos. Según parece, Dizzy Gillespie y Sonny

Stitt decidieron comprobar si no era un *bluff*. Los *tempos* infernales con que abordaron varias piezas de *For Musicians only* (octubre de 1956, Verve) hubieran desanimado a muchos, pero Getz salió airoso y supo darles la réplica. Durante ese período, estuvo enrolado en las giras de Jazz at the Philharmonic del empresario Norman Granz. Su costumbre de enfrentar a músicos más o menos dispares en extenuantes jam sessions no siempre daba los resultados apetecidos. Algunas veces, esa aparente disparidad cristalizaba en una entente de excepcional nivel. Tal aconteció en los conciertos de Stan Getz con el trombonista Jay Jay Johnson en Chicago y Los Angeles en el inicio del otoño de 1957. El intercambio de ideas, la fluidez de las improvisaciones y el dinamismo con que se complementan refleja un momento dulce de inspiración, tanto en clásicos del bop como en las baladas.

Una ininterrumpida madurez.

Decía André Hodeir que un jazzman realiza las adquisiciones más significativas de su estilo antes de los treinta años, dedicándose posteriormente a explotarlas. Puede ser cierto en el caso de un Armstrong, un Powell, un Monk, relativamente en Parker. Pero no en el caso de Coltrane. O de Stan Getz que, sin dejar de ser él mismo, no cesó de enriquecer y actualizar su estilo. Es muy palpable durante los años sesenta, setenta y aún ochenta. Y no siempre fue fácil. Cuando volvió a Estados Unidos en 1961, tras haber estado casi tres años en Europa, comprobó que la escena del jazz había cambiado considerablemente. *Trane* y Ornette Coleman eran los portaestandartes de la renovación del saxofón y, por extensión, del jazz. Él había sido olvidado. No remedió la situación que ese mismo año diara muestras irrefutables de su incontrovertible calidad con dos registros: *Focus*, en donde el compositor y arreglista Eddie Sauter confronta su tenor con un refinado tapiz sonoro a base de una orquesta de cuerdas, que se revela un acicate idóneo para que construya improvisaciones de alto nivel, repletas de frescura. El otro, *Fall 1961*, es un reencuentro puesto al día con su viejo cómplice Bob Brookmeyer. La rítmica incluye a un joven pianista que ha trabajado con Coltrane, Steve Kuhn. El accidente mortal de Scott LaFaro impidió que estuviera en esta sesión y su lugar lo ocupa el contrabajista John Neves. En los tambores está uno de sus más asiduos colaboradores desde más de una década, Roy Haynes, que al igual que el tenor jamás ha cejado en perfeccionarse. Casi tres años más tarde –en mayo de 1964– volverán a entrar en un estudio, esta vez bajo el liderazgo del trombonista, con una rítmica de palpitante actualidad: el pianista Herbie Hancock, el contrabajista Ron Carter y el baterista Elvin Jones.

Sabido es que el descomunal *boom* de la bossa nova encumbró de nuevo a Getz y hasta unas proporciones inimaginables, que desbordaron totalmente el público habitual del jazz. A partir de entonces se produce una dualidad tipo Jeckyll y Hyde en su carrera. En determinados momentos se pliega a las exigencias de la modas y del mercado. Y no sólo con la música brasileña. Cuando, desde el otoño de 1979, sus visitas se hicieron frecuentes, muchas veces le escuchamos rodeado de ineptos adscritos a la fusión rockera en boga y hacia los que él mismo no se molestaba en ocultar su desprecio sobre el escenario. No se recataba en prestar el ocasional concurso de su inapreciable saxo a execrables vulgaridades como Barry Ma-

nilow, Diane Schuur e, incluso, ... Julio Iglesias. Pero, al final de su vida, su saxo se fundió con voces de tan acrisolada sensibilidad jazzística como las de Helen Merrill y Abbey Lincoln. No obstante, el jazzman de pura cepa jamás se vio enteramente ahogado. Al mismo tiempo nos dejaba ejemplos infundibles de su depurado arte. Le gustaba aceptar el reto que constituían los novedosos aires que traían los jóvenes talentos que incorporaba a sus grupos. Ya hemos hablado del estimulante cuarteto con Gary Burton, Steve Swallow y Roy Haynes. La curiosidad y amplitud de horizontes le llevó a incorporar a Chick Corea. El pianista aporta al logrado *Sweet Rain* (con Ron Carter y Grady Tate, marzo de 1967) dos composiciones de delicado impresionismo y Getz, manteniendo su consustancial relajación, se expresa con una libertad inaudita, sin temor a adentrarse por el modo frígido. A su vez, en 1972, iluminará con pertinencia la música de Corea. Lamentablemente, del cuarteto europeo que forma en 1971 con el organista Eddy Louiss, el guitarrista René Thomas y el batería Bernard Lubat, prácticamente nos queda sólo *Dinasty*, un doble disco que recoge las actuaciones en el Ronnie Scott londinense. A pesar de la defectuosa reproducción sonora, se aprecia el potencial del grupo. Ese mismo año es el solista invitado de la Kenny Clarke-Francy Boland Orchestra.

De alguno de sus cuartetos tampoco ha quedado más que algún parco testimonio fonográfico. Recuerdo específicamente la sugestiva rítmica con que se presentó en el Palau de la Música Catalana durante el Festival de 1974: el pianista Albert Dailey, el contrabajista George Mraz y el baterista Billy Hart. Salvo el bajista, al año siguiente grabarían para Columbia *The Master*. Siempre ha buscado establecer intercambios enriquecedores con pianistas deslumbrantes tanto en la vertiente del apoyo más idóneo como en un solismo de particular empatía. Esa ansia constante de perfeccionismo y de depuración contemporánea de su voz instrumental se verá satisfecha al contacto con ese melodista y enciclopédico conocedor de standards que es Jimmy Rowles (*The Peacocks*, octubre de 1975, Columbia), con la modernidad de Joanne Brackeen (en el Café Montmartre de Copenhague, enero 1977, SteepleChase); actualizando su asociación con Lou Levy desde los tiempos de *West Coast Jazz* y *Stanley The Steamer*, ahora en el Keystone Corner de San Francisco (*The Dolphin*, mayo 1981); en un dúo de provocadora ironía con Albert Dailey (*Poetry*, enero 1983), que preludia los cuartetos con Kenny Barron, impregnados por una sabiduría y un lirismo contagiosos. Jalones excepcionales son *Voyage* (marzo 1986, para Blackhawk) y *Anniversary* y *Serenity*, ambos de nuevo en el marco propicio del Montmartre en julio de 1987. El epílogo magistral es el dúo de *People Time*. Allí, el itinerario de autoexigencia emprendido por Stan Getz desde su juventud culmina en una obra esencial por su belleza descarnada y por la sinceridad del sentimiento. La inmortalidad de la memoria permanente estaba asegurada, pues siempre volveremos sobre las huellas dejadas por este buscador de la perfección absoluta cuyo saxo tenor adquirió progresivamente una mayestática semblanza con la voz humana.

DE TODAS LAS DECISIONES QUE
DIZZY TUVO QUE TOMAR EN SU
VIDA, DOS FUERON CAPITALES.
UNA: DESOBEDECER A WOODY
HERMAN CUANDO EN 1944
ESTE LE ACONSEJÓ QUE
ABANDONARA LA TROMPETA
PARA CONSAGRARSE AL ARREGLO
(Y CONSTE QUE NO FUE UN
CONSEJO PROMOVIDO POR LA
ENVIDIA: EL CONSEJO DABA A
ENTENDER QUÉ BUEN
ARREGLISTA ERA ESE MUCHACHO
DE 27 AÑOS). Y DOS: VIVIR DE
CARCAJADA EN CARCAJADA, EN
LA LÍNEA DE ARMSTRONG Y
WALLER, CORROBORANDO ASÍ
EL DICHO POPULAR SEGÚN EL
CUAL LA RISA ABUNDANTE Y
REITERADA GARANTIZA UNA
VIDA SALUDABLE, SI BIEN NO LA
ETERNIDAD. DOS DECISIONES
ACERTADAS, SIN DUDA.

DIZZY GILLESPIE

LA CARCAJADA MUSICAL DEL BEBOP

Lo recuerdan? La muerte de Dizzy Gillespie fue una noticia sorprendente, a pesar de los datos objetivos. Tenía 75 años, un cáncer de páncreas y una internación complicada. Hacía casi un año que estaba alejado de la música, y en una de sus últimas presentaciones junto a Max Roach se lo había visto bastante desmejorado, incluso desde el punto de vista musical, algo raro en él. Desde el día de la internación, los médicos habían mantenido la típica reserva profesional, sin alentar vanas esperanzas. Su mujer de toda la vida, Lorraine, repetía el parte oficial a los amigos (James Moody, Paquito D'Rivera) que se acercaban a la clínica de Englewood, en Nueva Jersey, a visitar al trompetista de los mofletes hiperbólicos: "obstrucción abdominal".

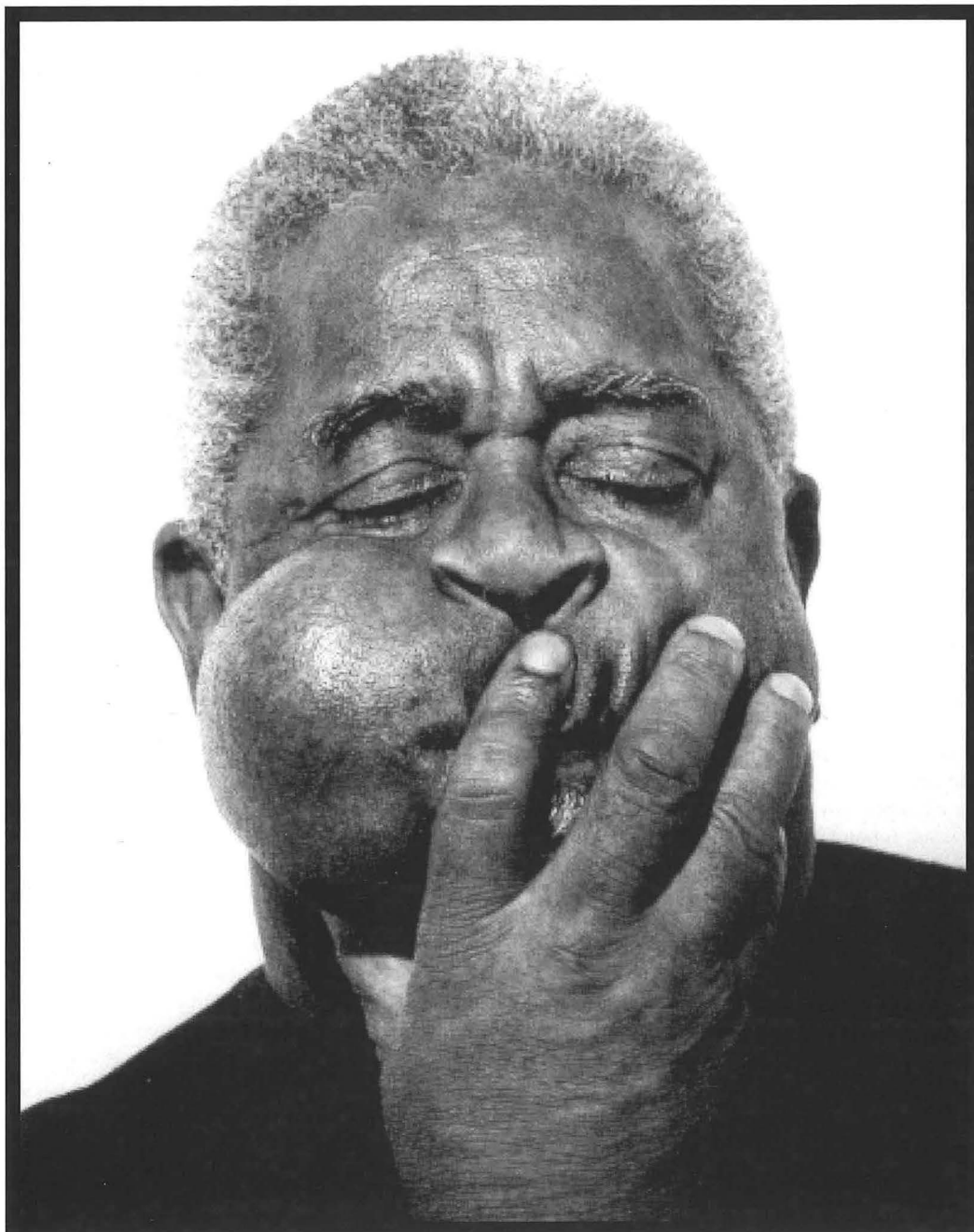
La verdad es que nadie podía llamarse a engaños sobre la salud de Dizzy. Y sin embargo, aquel 7 de enero de 1993 el pe-

riodismo musical transmitió la noticia con una mezcla muy especial de tristeza y sorpresa. Sin ser violenta, ni prematura, ni accidental, aquella muerte resultó anómala. ¿Final para Gillespie? No era una muerte anunciada. ¿Por qué? ¿Acaso no había un Minton's celestial esperándolo, con sus viejos camaradas de boinas negras y quintas disminuidas?

A lo largo de casi medio siglo, su nombre fue la clave de acceso a un mundo sonoro proteico y desbordante. Tal vez por eso, era difícil imaginar que algo pudiera sucederle al *deux ex machina* de esa incesante festividad musical. Después de todo, Dizzy había sobrevivido a la era de la heroína y a otras hecatombes modernas. "Cuando tocaba en la orquesta de Cab Calloway, toda la sección de saxofones estaba drogada. ¡Los cinco eran yonkies, sin excepción!", recordó una vez. Él se había salvado, sin por ello restarle espesor emocional a su música.

Gillespie se ganó un lugar central en el canon del jazz, pero su vida no fue objeto de hagiografías. Sabemos que no existen vidas totalmente apacibles, y ser un niño negro en los años vein-

sigue en pág. 104



Herb Ritts

te de Cheraw, Carolina del Sur, no debe haber sido nada fácil. Familia numerosa de clase media baja en los dominios del tenebroso Klan: el pequeño John no fue la excepción de toda una generación de chicos que debieron padecer el doble castigo de la marginalidad económica y la discriminación racial. Sin embargo, él tuvo más suerte que otros. Indudablemente, más suerte que Lester o *Bird* o *Lady Day*. Pudo acceder a unos breves cursos musicales en el Instituto Laurinburg y en Filadelfia consiguió trabajo, antes de trasladarse a Nueva York. Una vez allí, se convirtió en trompetista de orquesta y, simultáneamente, en el rey de las jam sessions, esos fantásticos talleres del bebop.

Gracias a su talento estelar, Dizzy se hizo de una coraza para protegerse de un mundo hostil, y en cierto modo su humor desopilante, sardónico, lo salvó de la caída o la depresión. Iba por la calle sacándole la lengua a mujeres blancas (¡en la década del 40!) y en escena curvaba su cuerpo sin vergüenza, se deslizaba patinando de una punta a otra de la banda y gritaba frases incomprensibles: Oop-Pop-A-dah... y cosas por el estilo. Tal vez su apodo –tan musical, tan rítmico– haya sido un eficaz talismán contra las penurias de la vida: velocidad, vértigo, viveza... ¡Dizzy!

Ni santo ni mártir. Difícilmente un personaje de novela, aunque su vida tuvo ribetes novelescos, desde su divertida candidatura a la presidencia de los Estados Unidos en 1964 hasta sus viajes por un mundo encantado que él supo celebrar como nadie (en Buenos Aires anduvo a caballo y tomó mate, y en Pakistán encantó serpientes a trompetazo limpio). Pero no tuvo un Francis Paudras que lo siguiera a sol y sombra. También es cierto que no faltaron críticos fieles y algún que otro biógrafo, y él mismo se encargó de volcar en el libro *To Be or not to Bop: Memories* su propia versión de cómo habían sido las cosas. Sin embargo, no fue lo que llamaríamos un músico de culto, ni se le reconoció un aura especial. No despertó devoción ni fundó sectas, aunque para muchos el bebop lo fuera. Hollywood no se preocupó por él (salvo aquella pobre referencia en *Bird*, la película de Clint Eastwood) y sobre su vida no circularon versiones escandalosas. Simplemente fue amado y admirado durante muchos años.

Amado y admirado por la gente que compraba y sigue comprando discos de jazz, pero sobre todo por los músicos, sus colegas, que generalmente terminaban siendo sus amigos. Gillespie fue generoso con los que venían detrás suyo en el orden biológico de la música negra, así como no ahorró elogios para sus mayores. Vale recordar que compartió escenario con Ornette Coleman cuando el free jazz era la bestia negra de la mayoría de los boppers. Impulsó el regreso de Chet Baker cuando nadie se acordaba de él. Se confesó admirador de Armstrong (aunque este fue reticente las veces que se le preguntó por el bebop) y no dudó en compartir varias sesiones con Roy Eldridge, generalmente patrocinadas por Norman Granz y promovidas como batallas campales entre sopladores incansables.

Siempre atento al porvenir, Gillespie supo captar el talento de músicos muy jóvenes que se estaban iniciando en el mundo del jazz cuando él ya era poco menos que un prócer (para ese título le faltó solemnidad, es cierto). De Quincy Jones en adelante, podría decirse que decenas de solistas fueron prácticamente descubiertos por el inquieto John Birks. Y eso sin contar que The Modern Jazz Quartet nació como desprendimiento de la gran orquesta de fines de los cuarenta. Kenny Ba-

rton, por ejemplo, tenía 19 años cuando Dizzy lo contrató. A Junior Mance pocos lo conocían antes de su etapa gillespiana y el argentino Lalo Schiffrin ingresó a uno de los mejores combos del mundo sólo porque su director, en gira por América Latina en 1956, lo había escuchado con sumo interés en una *boite* de Buenos Aires. Sin embargo, el Gillespie trompetista (¿acaso hubo otro, realmente?) no tuvo grandes discípulos; el único que podría mencionarse con toda seguridad es Jon Fad-dis. También Arturo Sandoval adoptó algo de su impronta, pero el cubano ya era un músico formado cuando se hizo amigo de Dizzy. La verdad es que siempre fue más fácil –en apariencia, al menos– imitar a Miles Davis que tratar de tocar como el inventor del bebop.

De todas las decisiones que Dizzy tuvo que tomar en su vida, dos fueron capitales. Una: desobedecer a Woody Herman cuando en 1944 este le aconsejó que abandonara la trompeta para consagrarse al arreglo (y conste que no fue un consejo promovido por la envidia: el consejo daba a entender qué buen arreglista era ese muchacho de 27 años). Y dos: vivir de carcajada en carcajada, en la línea de Armstrong y Waller, corroborando así el dicho popular según el cual la risa abundante y reiterada garantiza una vida saludable, si bien no la eternidad. Dos decisiones acertadas, sin duda.

Esa imagen de jazzman indestructible, siempre ocurrente y ágil a pesar de su sobrepeso, condecía con su música. No es que esta fuese exhibicionista o puramente chispeante. Quienes así piensan, deberían reparar en los tonos ronc y suspendidos de sus mejores solos, cuando la destreza y la gracia del fraseo apenas vestían momentos de verdadera introspección. Pero el énfasis rítmico de su música, ese *crescendo* vigorizante de sus secciones rítmicas latinizadas, empujaba todo y a todos hacia adelante, y entonces el dolor quedaba atrás. Por un rato, al menos. Solía empezar con un motivo breve de dos o tres notas, para luego desplegar, como quien abre un abanico fastuoso, una serie inagotable de recursos: tresillos de acentuaciones irregulares, arpeggios imposibles, disonancias prohibidas que sólo la fluidez de su voz instrumental hacía coherentes.

En sus labios y dedos, la trompeta –que desde mediados de los 50 tuvo el pabellón doblado hacia arriba, más cerca del oído de su Hacedor– creció a la par del piano y los saxos, alcanzando una plasticidad impensable en otros tiempos. Si se escuchan con atención sus discos, se percibe con claridad cada nota sucesiva, cada señal particular en esas cascadas veloces. En la microfísica de la música, la claridad imperaba sobre la confusión, y los efectos más ríspidos del bebop se hacían claros, revelando así su lógica secreta. En ese sentido, el modernismo de Dizzy estaba más cerca de los estilos “clásicos” de Armstrong y Eldridge (este último fue un eslabón esencial hacia la renovación) de lo que en su momento se creyó.

Respecto a su conocimiento de la armonía moderna, este ya es un tópico en la historia del jazz. De esa sapiencia, tan franca y abierta a todos, abrevaron Miles (que empezó copiando los solos de Dizzy nota por nota), Monk, Coltrane y hasta el propio Parker, que se instaló en Nueva York cuando el bebop ya había empezado, con Dizzy a la cabeza. Miles recordaría varias charlas reveladoras con su ídolo de la juventud. Una de ellas fue decisiva en su carrera: “Un día le pregunté a Dizzy por qué no podía tocar como él. Me contestó: ‘Tocas como yo, pero una octava más abajo. Tú tocas los acordes’. Dizzy es autodidacta, pero sobre música lo sabe todo. Por lo tanto cuando me dijo que yo lo oía todo más grave, en los registros

medios, sus palabras tuvieron para mí un sentido claro, porque ciertamente no oía nada en los agudos...”

No es un punto menor el interés de Gillespie por la música cubana. Fue un amor duradero, de toda la vida. La historia es más o menos así. En 1939, estando en la orquesta de Cab Calloway, el joven trompetista se hizo amigo de Mario Bauzá. Este le habló de su Cuba natal, de los negros cubanos, de los secretos de una rítmica sin duda más rica, al menos en los ritmos de base, que la del jazz de aquellos años. Dizzy escuchó y aprendió. Viajó mentalmente por el Caribe y conoció, a través de Bauzá, al percusionista Chano Pozo, también cubano, destinado a ser una pieza fundamental en la aventura musical más audaz e influyente en la vida de Gillespie: la gran orquesta de 1946, exitosa transcripción a formato grande de los experimentos de un estilo fundado y practicado dentro de los confines del combo.

Aquí hay que hacer un breve descanso para recordar que Dizzy nunca abandonó su pasión por las big bands. Se lo veía radiante al frente de elencos numerosos. Con grandes bandas (Hill, Hines, Calloway y finalmente Eckstine) se había formado, en ellas fue feliz (a diferencia de Parker, que sólo rozó la libertad cuando rompió las cadenas del atril y la línea de vientos) y en sus brazos se despidió de este mundo, si consideramos sus últimas grabaciones en el Royal Festival con la ecuménica United Nation Orchestra. Podrá argumentarse que en sus discos más famosos Dizzy sopla entre un puñado de amigos (más de una vez en dúo, como aquel encuentro con Oscar Peterson en el 74), pero no se puede negar que la increíble potencia de su sonido y la afirmación de cada frase son propias de un músico que supo entrenarse en las tramas orquestales. En ese sentido, su arte siempre fue más orquestal que camarístico, más allá del contexto que lo rodeara y por más clima de jam que tuvieran sus participaciones.

Aquella recuperación, en plena efervescencia del bebop, de la voluminosa big band por parte de un vanguardista del jazz terminaría siendo el embrión del jazz latino y, para algunos historiadores, de la salsa también. En realidad, todo ello ya estaba en la cabeza del músico desde unos años antes. Sólo faltaba la ocasión de llevarlo a una práctica colectiva. No debe olvidarse que al promediar la década del 40, mientras la revista *Esquire* lo proclamaba *New Star* de la trompeta, Dizzy Gillespie estaba componiendo el núcleo central de su obra. Y en él brillarían las síncopas latinas. A los bateristas, Dizzy les indicaría cómo marcar los temas en 6/8. ¿Acaso no es eso lo que sucedió en *Manteca* y *A Night in Tunisia*, y más tarde en *Cubana Be/ Cubana Bop*?

Pero a diferencia de lo más conocido del jazz latino, Gillespie desarrolló, tanto en términos formales como expresivos, una concepción muy rica del asunto. No era cuestión de marcar un pie “latino” y seguirlo hasta el final. En su música, polirrítmica por naturaleza y por estética, siempre hubo una parte latina y una sección “en cuatro”, como si cada tema reprodujera el complejo microcosmos de aquellos clubes de la calle 52. En la partitura original de *A Night in Tunisia*, se lee con toda claridad las indicaciones “latin” para los primeros ocho compases, que se juegan entre los acordes de mi bemol novena y re menor, y “swing” para la sección del medio, especie de puente que modula por terceras. Luego viene un interludio lleno de tensión y finalmente el break de trompeta que nos lleva nuevamente al tema. ¡Y todo en 32 compases! Esa tensión multicultural, que también aplicó a otras influencias latinas y no la-

tinias, es la gran proeza gillespiana. A propósito: no es casual que así, *Gillespiana*, se llame la mejor obra escrita por Schiffrin para el gran solista: una vieja idea de mezcla, o mejor aun de yuxtaposición de diversos materiales africanos en América.

Con su figura rabelesiana, el creador de *Salt Peanuts* y *Dizzy Atmosphere* hizo del bebop una música con continuación, capaz de trascender las circunstancias históricas de su realización. No tuvo el genio improvisador de Parker ni fue un compositor tan interesante como Monk, y sin embargo a él le debemos, más que a ningún otro músico de su generación, la vitalidad del jazz moderno más allá de la neurosis de posguerra. Aun en sus últimas presentaciones, a comienzos del 92, su presencia encendía a la platea y era un parámetro inalcanzable para los jóvenes músicos que lo secundaban. Siempre estaban -siempre estarán- los viejos y queridos discos del bebop (una buena antología es el doble *Complete RCA Victor Recordings 1937-1949* y también son interesantes las grabaciones de *Dizzy Gillespie in Paris*), pero él era un cuerpo en escena, la presencia actoral de todo un estilo. Porque -hay que repetirlo- Gillespie estaba vivo, envejecía de modo bonachón mientras lo mejor de su época ya no estaba, había entrado en el estado zombie de las grabaciones.

Aún en sus experimentos más osados, Dizzy siempre conservó un cierto sabor popular que evocaba, sutilmente, una relación ya perdida del jazz con las pistas de baile. No es que su música fuera bailable -en rigor nunca lo fue -, pero había en ella una palpación atávica, acaso un *deja vu* de fiestas pasadas. Por cierto que compartió con los músicos de su tiempo la fascinación por los recursos “cultos” (fragmentación y multiplicación de acordes, exploración de intervalos no convencionales, atracción por las formas expandidas). Pero la maquinación rítmica, así como su permanente apelación al blues y materiales populares exóticos, significaban un cable a tierra y una manera muy directa y vital de conexión con la gente.

La irreverencia musical fue un buen antídoto contra la seriedad de cierto jazz moderno. Dizzy no fue el único en tenerla (él mismo afirmaba, erróneamente, que el recurso de la cita culta en el contexto de una improvisación había sido un invento de Parker), pero nadie llegó tan lejos en este punto. De alguna manera, su música se postuló, graciosamente, como un feliz intento de introducir toda la música en un solo estilo, y este en una sola trompeta. Valgan como ejemplo las citas de *Carmen* y *Laura* en la versión grabada en el Massey Hall del tema *Hot House*.

La pianista Mary Lou Williams recordaba que, en sus presentaciones en el Minton's de Harlem, Gillespie daba la impresión de estar tocando dos mil notas en un solo compás, efecto que lograba con un control magistral de la respiración, el labio y un afilado gusto para las acentuaciones. Finalmente, el secreto estaba en la sorpresa. Para Gillespie, la música era una corriente purificadora que emergía en medio de la incertidumbre. Dos mil notas por compás, para conjurar a los malos espíritus que trabajan para arruinarnos la vida.

ERAN LOS CUATRO (THE MODERN JAZZ QUARTET), Y MILT JACKSON EN PARTICULAR, LA CARA PRESENTABLE Y MUNDANA DEL JAZZ EN UNOS TIEMPOS DE REVUELTAS RACIALES EN LOS ESTADOS UNIDOS EN LOS QUE TENER UNA CARA PRESENTABLE Y MUNDANA DE LO QUE FUERA ESTABA MUY BIEN. AQUÉL ERA UN JAZZ QUE GUSTABA A LA MAYORÍA, QUE SE PODÍA ESCUCHAR Y DEL QUE SE PODÍA HABLAR EN PÚBLICO, UN JAZZ CON CHARMÉ; ERA EL JAZZ IMPOLUTO TOCADO POR LA GRACIA DE LA TRADICIÓN EUROPEA QUE LOS DE ARRIBA PODÍAN TOLERAR Y LOS INTELECTUALES ESCUCHAR.

MILT JACKSON

UN LUJO
A SU ALCANCE

Milt Jackson nació en 1923 y murió el año pasado. Era, empleando el tópico, uno de los nuestros, como Dexter, Miles o Dizzy. Y, como ellos, nos dejó huérfanos de un sonido que nos ha acompañado desde el inicio de los tiempos, el sonido único, inconfundible y veraz de su vibráfono, que algu-

nos identifican con el “golpe vivo que se endulza por el uso característico del vibrato, motor regulado para hacer girar las aletas a ralentí en sus resonadores”. (*)

Los manuales al uso le sitúan en un punto intermedio entre Lionel Hampton, Red Norvo, Bobby Hutcherson y Gary Burton (los que hacen los manuales al uso suelen olvidarse del enorme cronopio Henry Grimes, ¡por favor!), como el redentor de un clasicismo que en él tuvo a su máximo exponente.

sigue en pág. 108



Roy De Carava

“Todo el arte de Milt Jackson consiste en arriesgarse con perfecta tranquilidad y con una relajación aparentemente total a las peores dificultades armónicas”. A lo mejor, su arrojo se debía a su condición no siempre reconocida de compositor (*Bags' Groove, Bluesology...*) Como el compositor que fue, supo arrimarse a los maestros del oficio, Thelonious Monk, John Lewis, Count Basie.

Por edad, o porque quiso, no estuvo en la primera ola del bop pero sí en las siguientes, las que siguieron al *big bang*, lo que le permitió tocar con Dios, o sea, con Charlie Parker. Dicho acontecimiento sirvió a Joachim Berendt para, sagazmente, bautizarle como “el vibrafonista del bebop” (no había otro), lo que equivalía a decir “el revolucionario del instrumento” o “aquel que asumió en su instrumento el papel renovador de Charlie Christian”, como hicieron J.J. Johnson, Kenny Clarke y Bud Powell con el trombón, la batería y el piano, respectivamente. Y añadió Berendt que con Jackson hay un “antes” y un “después” en el vibráfono de jazz. Y dicho esto último, descansó.

“Es maestro de cambios de tono y de acordes de paso. Todo parece fluir en este improvisador que no se separa jamás de un swing inspirado y su riqueza interior no se expresa nunca mejor que en las baladas, en las que se complace en revelar, en una abundancia de variaciones rítmicas y melódicas, las bellezas latentes”.

Así que el bebop avanzaba, Jackson se unió a algunos de sus cultores según estos se apartaban de la vía suicida abierta por Parker y sus discípulos. Se lió con el pianista John Lewis, el contrabajista Ray Brown y el baterista Kenny “Klook” Clarke, que eran la sección rítmica de la primera orquesta de Gillespie y que, una vez independizada, se convirtió en The Modern Jazz Quartet, o M.J.Q., como preferimos escribirlo los *connoisseurs*. El resto es leyenda, cuatro décadas de leyenda para ser más exactos, durante las cuales el grupo permaneció estable (salvo los cambios iniciales de Clarke y Brown por Percy Heath y Connie Kay, y el de éste último por su fallecimiento), realizó giras de cuatro y cinco meses sin un mal día de descanso y grabando discos casi todos ellos memorables.

No es este el lugar para entrar en detalles acerca del papel que Jackson representaba dentro del MJQ. No terciaré en la polémica que tanto ha entretenido a generaciones de aficionados y críticos sin nada mejor que hacer. Se discutía si el Modern era John Lewis y tres más, o Jackson y Lewis y dos más, o sólo los dos, o los cuatro, o ninguno. Hablando con los protagonistas, las respuestas eran siempre las mismas: “en el MJQ somos todos para uno y uno para todos”, “aquí todo el mundo tiene voz y voto”, “no hay votos de calidad”.

Fuera quien fuera el líder, caso de haberlo, lo cierto es que estos cuatro señores hicieron algo que se aproximaba mucho a la unión más feliz jamás lograda entre el jazz y el contrapunto, Johann Sebastian Bach y la fuga barroca. En otro sentido, lo mismo que buscaban Gunther Schuller y George Russell, pero con más swing. Y ahí estaba Jackson, en medio de todo aquello, de americana y pajarita, con ese gesto suyo de pasaba-por-aquí; como que la cosa no fuera con él, asumiendo su

papel de chico de pueblo a quien le han puesto a tocar una música —la de Bach, la de John Lewis— que no era la suya. Que la suya era el blues, la música de raíz: “todo el mundo quiere saber de dónde saco mi estilo. Pues bien, viene de la iglesia”. ¿Realmente se sintió fuera de lugar con sus compañeros de aventura?; ¿cuál fue el verdadero Milt Jackson? La pregunta, planteada repetidamente en estas mismas páginas, queda sin respuesta: “no hay un solo Milt Jackson verdadero, los dos son verdaderos Milt Jackson”. El gesto ausente, la mirada extraviada... ¿acaso hubo un Milt Jackson verdadero?

Eran los cuatro, y Milt Jackson en particular, la cara presentable y mundana del jazz en unos tiempos de revueltas raciales en los Estados Unidos en los que tener una cara presentable y mundana de lo que fuera estaba muy bien. Aquel era un jazz que gustaba a la mayoría, que se podía escuchar y del que se podía hablar en público, un jazz con *charmé*; era el jazz impoluto tocado por la gracia de la tradición europea que los de arriba podían tolerar y los intelectuales escuchar. Un jazz arreglado, sin estridencias, tocado por cuatro señores que se duchaban todos los días y gastaban ropa *prêt à porter*.

Así que, cuando nadie venía a este país —porque a ver qué tripa se le había roto a nadie para venir por aquí— vino el MJQ, y no solo a Barcelona que, al fin y al cabo, era ciudad casi europea por aquel entonces, pero incluso a Madrid, con el aval de la embajada norteamericana y todo (más tarde se supo que entre quienes se quedaron sin entradas para escucharles estaba el propio embajador). Tras el concierto, Jackson, asumiendo su condición de cabeza visible del cuarteto, se dejó caer por el Whisky Jazz de Marqués de Villamagna, el local cuya dirección artística corría a cargo de Pedro Iturralde y que constituía el centro de la “movida jazzística”. El vibrafonista, junto con otros músicos y un puñado de aficionados y críticos, se fotografió para las cámaras de *Aria Jazz*. Milt sonríe, todos sonríen. Milt siempre sonreía aún en sus últimos años, con la enfermedad carcomiéndole por dentro. Como cuando hablamos con él —el director de esta revista, Raúl Mao, y yo mismo— una tarde grisácea, en San Sebastián, en la que posiblemente fue su última visita a nuestro país. Jackson sonreía, siempre lo hacía, y nos habló en tiempo futuro aún sabiendo que él no estaría para contarlos.

Milt Jackson participó en muchas grabaciones memorables; de hecho en su discografía hay muy pocos, sí alguno, discos malos pues aún en los más comerciales, aquellos que grabó para el sello CTI de Creed Taylor, siempre hay algo que llevarse al oído, un rasgo, un apunte. No todo el mundo opina lo mismo: hay quien dice que en muchas sesiones bajaba la guardia y tocaba con el “piloto automático”, sin vida, por inercia. Para mí, que malamente puedo vanagloriarme de conocer su discografía al cien por cien en cuanto que me ha sido dado escuchar, vislumbra el orgullo de jazzman que le llevó a no rebajarse a los niveles de degradación en los que sí cayeron otros compañeros de profesión.

De entre sus grabaciones —como digo muchas y muy buenas casi todas ellas—, recuerdo algunas. Las primeras proceden del año 1946 y en todas ellas acompaña a Dizzy Gillespie: *Slam*

Slam Blues y *Congo Blues* con Lucky Thompson (no en su mejor forma), Al Haig, Ray Brown y Stan Levey (febrero); *Hot House* -en versión considerablemente más relajada que la original- y un *Salt Peanuts* bastante formalito, si se compara con versiones posteriores, con Haig, Brown, Clarke y Sonny Stitt, en el papel de Charlie Parker (mayo).

La presencia de Jackson, la del guitarrista Bill de Arango y la de un baterista como era J.C. Heard, que difícilmente podría ser calificado como un bopper, alteraron la esencia bop de las grabaciones que llevó a cabo el trompetista el 22 de febrero de ese año: *52nd Street Theme*, *Night in Tunisia*, *Ol Man Rebop*. La fluidez y la excelente planificación de los solos de Jackson, no obstante su obvio retraimiento, anunciaban futuros esplendores.

Y hablando de trompetistas: dos años más tarde, Jackson participó en una memorable sesión junto a Fats Navarro y Howard McGhee, tocando el vibráfono y el piano; y con Monk, para Blue Note, en diversas tandas. La sesión que tuvo lugar en el mes de julio presenta al vibrafonista como el primer hombre que fue capaz de añadir algo nuevo y constructivo a la música de Monk, en lugar de limitarse a seguir más o menos atropelladamente los pasos del pianista. La tendencia de uno y otro a enfatizar los aspectos rítmicos de sus respectivos instrumentos, hizo que ambos músicos congeniaran, lo que se tradujo en una relación cómplice y duradera.

El 23 de julio de 1951, Monk volvió a los estudios y volvió a llamar a Jackson, y llamó también a Art Blakey, que se convertiría en su *alter ego* y, con Jackson, en su colaborador predilecto. Además estaban Al McKibbin al contrabajo, y Sahib Shihab. La presencia del saxofonista, músico excelente y no demasiado valorado por la crítica, resultó un inconveniente al propugnar la estética del combo bop de solista y sección rítmica, a la que debieron supeditarse tanto Jackson como Monk. Una alianza "contra natura" que no ayudaba a resaltar los valores propios de ambos músicos.

Tres años más tarde, Monk y Jackson volvieron a unirse para acompañar a Miles Davis en algunos cortes de su mítico *Bags' Groove*. Tampoco ésta resultó ser la situación ideal: el tema homónimo pasó a la historia por los nueve gloriosos coros del solo del trompetista, mientras que el solo subsiguiente del vibrafonista, una auténtica joya, pasó, por comparación, desapercibido o poco más.

El álbum *Milt Jackson* recopiló los temas de diferentes sesiones del vibrafonista para Blue Note entre los años 1948 y 1952. Un crítico dijo: "Jackson asocia la densidad del bop con el lirismo del cool", que es como decir que su música era el anverso y el reverso de una moneda a un mismo tiempo. La presencia de Monk y John Lewis, alternándose en persona y música, proporcionó el marco perfecto para que el vibrafonista desarrollara todas sus cualidades como improvisador. En *Misterioso*, el contraste entre el estilo fluido de Jackson y el fraseo entrecortado de Monk resulta acaso demasiado violento. No hay tregua: uno y otro van a lo suyo, encontrándose a veces y chocando otras muchas. En *Evidence* el asunto se resuelve de una forma civilizada, en una especie de contrapunto

que sienta bien al vibrafonista, y no tan bien al pianista; mientras que *Eronel* queda en un punto intermedio, en una especie de limbo en el que cada cual expresa sus ideas sobre un fondo neutro.

What's New demuestra que la pareja ideal de Jackson no era Thelonious Monk sino John Lewis. Este cede el protagonismo al vibrafonista que se convierte en el centro de la reunión y en blanco de todas las miradas. Lewis organiza el cotarro, viste sus solos y puntúa aquí y allá cuando lo cree conveniente. Lou Donaldson hace, como casi siempre, de mosca cojonera, tan parkeriano como es posible serlo. El tema constituyó una especie de ensayo general para lo que habría de venir.

Lo que queda lo conoce el lector: el mejor Jackson, el de *All of You* (en el elepé Concorde), el de *Yadbird Suite* (*The Modern Jazz Quartet at Music Inn*), el de *Pulcinella* y *Spanish Steps* (*The Comedy*), todos ellos discos registrados a nombre de The Modern Jazz Quartet; también el de sus grabaciones para Pablo y Original Jazz Classics con Count Basie, Oscar Peterson y, nuevamente, Dizzy Gillespie -magníficas para algunos, rutinarias para otros- y el de su *live* incendiario en el Shelly Manne's, con Ray Brown y Teddy Edwards.

Una constatación final: oída su discografía con una cierta perspectiva, resulta que sus solos en las baladas lentas encajan aún mejor con su estilo y personalidad que los blues a medio tiempo que le dieron fama. Una segunda: Jackson fue un clásico prematuro. Su encuentro con John Coltrane (*Bags meets Trane*, editado por Atlantic), un músico de su generación (sólo tres años menor), demuestra que ambos hablaban lenguajes diferentes, tanto más avanzado el del saxofonista que, aquí, debió adaptarse y rebajar contenidos. Y una tercera: repasando, nos encontramos con que Jackson tuvo muchos grupos de acompañamiento, pero ninguno que destacara sobre los demás.

Nota

(*) Todas las citas pertenecen a François-René Simon, en *Diccionario del Jazz* (Milhojas-Anaya & Mario Muchnik. Madrid, 1995). Nótese la pedantería del texto, de un estilo que hoy gusta mucho, comparable sólo a la esperpéntica traducción.

¿EL LEGADO DE TETE MONTOLIU? MUCHAS HORAS DE UN JAZZ DE PRIMER ORDEN Y UNA PERSONALIDAD QUE, POR ENCIMA DE SUS PECULIARIDADES, EJEMPLARIZA UNA ACTITUD POSITIVA FRENTE A LA ADVERSIDAD. EL MAESTRO, HAY QUE SEÑALARLO, NO TIENE DISCÍPULOS. ÉL LOS HUBIERA DESEADO.

TETE MONTOLIU

EL JAZZ
DISSIPARÀ
LA BOIRA

A menudo, o no tan a menudo, se apuntan circunstancias concretas para explicar claves de comportamiento. Hay dos acontecimientos que se relacionan con la personalidad de Tete Montoliu: haber nacido ciego y haberlo hecho en una Cataluña que se sentía marginada. Con ella el músico se mostrará siempre solidario; no así con las instituciones que acogen en esos momentos su minusvalía. Tete acabaría atrincherán-

dose en su propio ideario, desde el que se defiende de lo que no le gusta, haciendo bueno el proverbio de que no hay mejor defensa que el ataque. Por ello, sus opiniones tienen a veces la contundencia de zarpazos. Aporta la sinceridad como principio existencial, una actitud que le acerca a unos y le distancia de otros. Todos han de rendirse finalmente a un personaje brillante aunque contradictorio; pero, sobre todo, a un ser lúdico, nada autocomplaciente, al que le gusta sorprender y sorprenderse, y festejar sus ocurrencias con expresivas piruetas verbales y musicales.

sigue en pág.112



Javier Nombela

Contrariamente a muchos intérpretes, que defraudan como personas, en el sentido de que existe un abismo entre la exquisitez de la música que pueden ser capaces de crear y su vulgaridad (digámoslo sin rodeos) fuera de los escenarios, Tete es un personaje de espíritu cultivado. Elige una voz, la del piano, y un lenguaje, el jazz, para contar "cosas" (él las llama así). Pero también puede hacerlo a través de la palabra. Conversar con él es una experiencia tan apasionante, y enriquecedora, como escucharlo tocar.

Las coordenadas personales de Montoliu aportan datos reveladores de su posterior trayectoria. Nacido en Barcelona el 28 de marzo de 1933, ya desde temprana edad Tete manifiesta saber lo que quiere, o al menos parece tener algunas cosas claras. Por ejemplo, que su ceguera le obliga a elegir un camino concreto: la música. El entorno familiar le es favorable, porque su padre es músico, y en la discoteca familiar hay discos que despiertan su interés por un género en esa época poco menos que una rareza: el jazz. Dos pianistas, Fats Waller y Duke Ellington, son responsables principales de ese interés. La actividad paterna le permitirá frecuentar un mundo con el que se identifica pronto. Desde niño comenzaría asimismo a aficionarse al fútbol, convirtiéndose en un apasionado seguidor del Barça.

La formación musical de Tete (pero igualmente la humanística) tropieza con dos inconvenientes: su ceguera (faltan partituras en braille) y el lenguaje musical elegido. El jazz es un género poco menos que proscrito en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, escuela donde comienza sus estudios para convertirse en músico profesional. Afortunadamente, la situación acomodada de la familia Montoliu le permite completar una formación clásica con profesores particulares. Audiciones de radio y los discos de jazz que puede conseguir van ampliando sus conocimientos. Sin embargo, será la escuela de la vida la que le permita ascender por la pirámide del jazz. La primera lección magistral la recibe en 1947 del saxofonista Don Byas, que llega a Barcelona formando parte de la orquesta de Bernard Hilda. Entre el veterano músico y el aprendiz de jazzman se establecerá una intensa relación personal, que ayudará a Tete a reafirmarse en el camino elegido. A pesar de tocar muchas veces juntos, tardarán varios años en compartir una grabación (no lo harían hasta 1968).

Los primeros discos de Montoliu dan la medida de lo que es su actividad musical hasta la segunda mitad de los años cincuenta: un repertorio basado en temas latinos, jazzeados hasta donde le resulta posible. El jazz, el lenguaje del bebop al que se ha vinculado el pianista, debe quedar relegado a las ocasionales jam sessions a que concurre. El oyente de la época ni conoce ni valora esa forma de expresión jazzística, que ni siquiera puede bailarse. Por ello el intérprete debe dulcificar su música, en espera de tiempos mejores. Eso ocurriría a partir de 1959, cuando el Whisky Jazz Club de Madrid y el Jamboree de Barcelona inauguran locales en los que, por vez primera en España, se ofrece un jazz de última hornada.

El año 1956 aporta a Tete un encuentro, en Barcelona, con Lionel Hampton, con el que comparte una jam session. El resultado es una invitación para unirse a su orquesta en una gi-

ra por España y Francia. La consecuencia más perdurable es el poco menos que mítico *Jazz Flamenco*, un disco que funciona mejor en la leyenda que en la realidad. ¿Quién podría reconocer a Montoliu en el pianista del pequeño grupo segregado de la orquesta de Hampton? Dos años después, Tete participaría en el Festival de Jazz de Cannes, y ya en la siguiente década frecuentaría Berlín y Copenhague. Es en el Montmartre danés en el que cuajaría como gran pianista de jazz. Y ello gracias a la succulenta lista de jazzmen americanos que se van sucediendo en el local: Dexter Gordon, Roland Kirk, Kenny Dorham, Chet Baker,... Montoliu lo ha confesado: para estar a la altura de esos músicos hubo de aprender todo sobre el lenguaje jazzístico; fue tratado mal hasta conseguirlo. Todavía hay otro importante momento de aprendizaje: un viaje a Nueva York en 1967, invitado, junto a la cantante Núrria Feliu, para una campaña de promoción comercial. El pianista permanece en esta ciudad el tiempo suficiente para conocer, y valorar, la situación real del jazz, con sus luces y sus sombras.

A lo largo de las siguientes dos décadas, Tete permanecerá fiel a sus primeros escenarios, que compaginará con otros nuevos. Importantes jazzmen le acompañarán en su aventura musical. Montoliu tiene ya las ideas claras; ha encontrado su propio lenguaje. En la conformación de su estilo pueden reconocerse huellas de Art Tatum, Al Haig, Lennie Tristano, Bud Powell, Oscar Peterson, Bill Evans, Wynton Kelly y McCoy Tyner. Finalmente, sería Thelonious Monk el pianista que ocupará el lugar de privilegio en la valoración musical de Tete. Esta suma de referencias conformará un estilo personal de un acentuado barroquismo expresivo. El pianista vuelca su capacidad técnica en una pulsación precisa y *swingante*, ligada con la suficiente claridad de ideas como para permitirse rupturas bruscas de la exposición sin que ésta pierda coherencia. Sus frases percusivas con la mano derecha, que a veces suenan como latigazos y que otras fluyen como cascadas, y las audacias armónicas con las que en ocasiones sorprende, son características del "toque" Montoliu. Con el personal uso de frases de blues consigue que casi cualquier tema se impregne de este aroma (como, por ejemplo, la sintonía de Radio Nacional de España, que durante años iniciara *Jazz Internacional*, el programa de Paco Montes). Pero Tete es, ante todo, un melodista, y por ello busca un repertorio que le permita redibujar líneas melódicas. Ese gusto por lo melódico, por un lenguaje jazzístico basado en las cualidades expresivas que potencien este contenido, ha hecho que Tete rehuyera compromisos con intérpretes surgidos del free jazz. Al mismo tiempo, el pianista se muestra muy exigente con aquellos otros de su misma cuerda jazzística. No son muchos los músicos con los que confiesa sentirse bien. Como compañeros solistas, prefiere saxofonistas. Son numerosos los que han compartido disco con Tete: Don Byas, Ben Webster, Dexter Gordon, Roland Kirk, Booker Erwin, Lucky Thompson, Anthony Braxton, George Coleman, Eddie Harris, Charlie Mariano, Perico Sambeat,... Como acompañantes, es especialmente crítico con los bateristas, de los que le molesta el que lleguen a convertirse en protagonistas. Entre aquellos con mejor recuerdo están Tootie Heath, Billy Higgins y Peer Wyboris; entre los bajistas, Orsted Pedersen, Buster Williams

y Eric Peter. Ser crítico con uno mismo legitima poder serlo con los demás: Tete manifiesta sin ruborizarse sus opiniones. No se considera acompañante de cantantes, y sorprende la dureza con la que conceptúa a algunas de ellas. Ha grabado con Núria Feliu, Elia Fleta y, mucho más recientemente, con Mayte Martín.

El repertorio elegido por Montoliu (siempre ha defendido su libertad para hacerlo) es coherente con su idiosincrasia, musical y humana. Se basa en temas standards del bebop (o convincentemente adaptables a este lenguaje). Sin embargo, también ha recurrido al repertorio latinoamericano y al catalán, canción tradicional o compuesta por su amigo Joan Manuel Serrat. La temática latinoamericana la ha utilizado, sin pretender transformarla en material jazzístico, para grabar algunos discos. La canción catalana tiene otras connotaciones para Tete, que siempre ha reivindicado sus sentimientos catalanistas, siendo la música una forma magnífica de pasearlos por el mundo. También lo ha hecho de palabra. Lástima que pareciera que ser catalán excluyera ser español (o europeo: ¿por qué no ser catalán, español y europeo?).

Tete Montoliu ha sido un pertinaz enemigo de las fusiones musicales (del jazz con el flamenco, del jazz con el tango o del jazz con cualquier cosa), y no se ha recatado nunca de pregonar que todo eso son mentiras (por ejemplo: "Tete, ¿qué ha supuesto para ti compartir escenario con la cantante Elba Picó en el 6º Festival Internacional de Tango de Granada?". Respuesta: "Un talón de 2.500 dólares").

Existen numerosos discos que permiten valorar la carrera musical del pianista durante los años sesentas y setentas. Retendremos algunos (es una cuestión de gusto personal que no pretende ser objetiva): *Kirk in Copenhagen* (Roland Kirk Quintet), *Meets Don Byas in Black Forest* (con Ben Webster), *That's all* (piano solo), *Tete!* (en trío, con una fulgurante versión de *Giant Steps*, "más que un tema, una forma de entender la música", en palabras de Montoliu), *Catalonian Folksongs* (piano solo), *Live at Keystone Corner* (con Herbie Lewis y Billy Higgins, una explosión controlada), *Lunch in L.A.* (piano solo), *Put Your Little Foot Right out* compartido con Chick Corea).

La serie de grabaciones *The Music I Like to Play*, iniciada en 1986, y cuyo cuarto volumen se graba en 1990, acoge al mejor Tete de la década. Aquí están presentes las virtudes de un intérprete que se siente libre para ofrecer lo mejor de sí mismo. Paralelamente, el concierto dado en 1988 en el Teatro Real de Madrid (recogido en disco) presenta a un pianista en la cumbre. Si la suite *Monkiana* (en la que Montoliu hace patente su infinita admiración por Monk) tiene momentos de rabiosa intensidad, las composiciones propias que le siguen (*Don't Smoke anymore*, *Please*, *Jo Vull Que M'Acariciïs*, *Apartment 512*) son un prodigio de delicadeza. En este recital convergen dos facetas extremas de la personalidad de Tete: visceralidad y ternura. Dada la calidad de los temas por él compuestos, sorprende que éstos no tuvieran un papel más relevante en su carrera.

La década de los noventa había de ser la última para Montoliu, pero también fue un reinicio de muchas cosas.

Comenzando por el amor, primordial en la vida del pianista. En lo musical, Tete decide ser más conciso, comprendiendo que para decir las cosas no son precisas demasiadas palabras. Se multiplican los recitales, muchos de ellos convertidos en homenajes. Felizmente, algunos se conservan en disco. Hacia el final, cuando el músico se encontraba ya enfermo, su presencia se ralentiza. Se despidió de su público barcelonés desde el Palau de la Música; del madrileño, desde el Centro Cultural de la Villa, en un extraordinario concierto compartido con Ørsted Pedersen (su adiós fue un trallazo de la mano derecha como rúbrica de *Salt Peanuts*). El pianista haría mutis por el foro el 24 de agosto de 1997.

¿El legado de Tete Montoliu? Muchas horas de un jazz de primer orden y una personalidad que, por encima de sus peculiaridades, ejemplariza una actitud positiva frente a la adversidad. El maestro, hay que señalarlo, no tiene discípulos. Él los hubiera deseado: "Me duele no tener seguidores" (entrevista en *Cuadernos de Jazz* nº 27). Fuera de España consiguió ser un intérprete conocido y valorado, pero lejano. Scott Yanow, crítico de la prestigiosa *All Music Guide to Jazz*, resume la situación: "Tete Montoliu has long been one of the most talented pianists in jazz but, because he lives in Spain, he tends to be overlooked".

Café Latino

Mes de julio

Al Di Meola

World Sinfonia

Con Gumbi Ortiz, Gilad (percusiones),
Mario Parmisano (piano) y
Hernán Romero (guitarra)

concierto único 16 de julio

Lonnie Smith

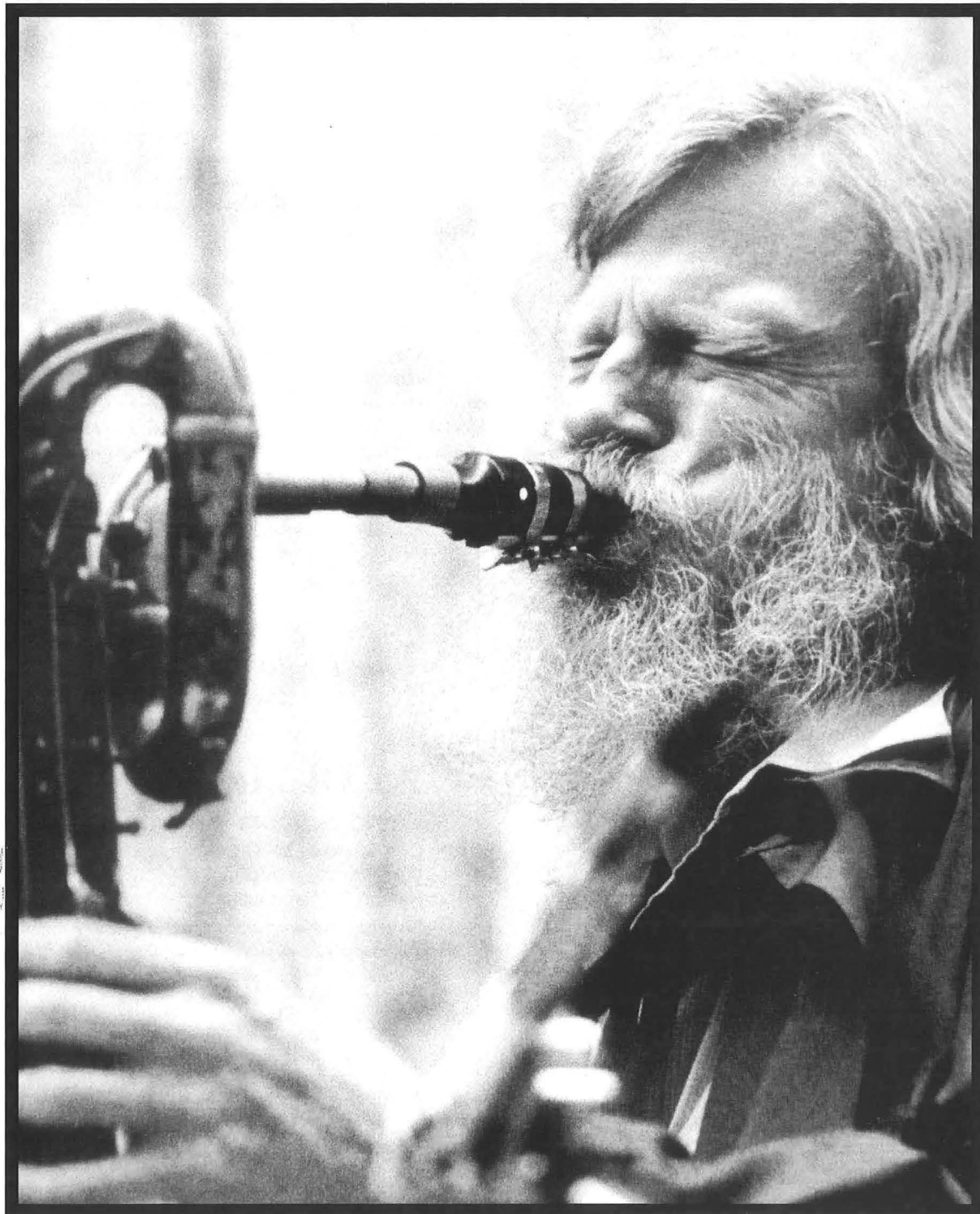
con Ximo Tébar e Idris Muhammad

27 de julio

Café Latino

Coronel Ceano, 7
Ourense
Tel.: 988 22 67 21
www.cafelatino.com

David D. Spitzer



UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS
MÁS INMEDIATAMENTE
PERCEPTIBLES DE MULLIGAN
HA SIDO SU AFÁN
DESMESURADO POR MEDIRSE
CON TODO TIPO DE JAZZMEN
EN EL CURSO DE
EXTENUANTES JAM SESSIONS,
CON UN ESPÍRITU DE
CONFRONTACIÓN
ESTIMULANTE Y DIVERTIDO.
EN SU COPIOSA DISCOGRAFÍA
HAY MUCHOS EJEMPLOS DE
REUNIONES DE LO MÁS
VARIOPINTO
ESTILÍSTICAMENTE, DESDE
CONSPICUOS REPRESENTANTES
DEL JAZZ CLÁSICO DE TODAS
LAS EDADES A LOS MÁS
MODERNOS.

GERRY MULLIGAN

EL ÚLTIMO GRAN BARÍTONO

El saxo barítono (también tocaba el clarinete, el saxo alto y el soprano, además del piano), compositor y arreglista Gerry Mulligan falleció un 21 de enero de 1996, a los 68 años, en su casa de Darien (Connecticut), tras una larga enfermedad. Si recojo este hecho necrológico al principio es por las graves consecuencias que conlleva. La primordial es que el saxo barítono se queda definitivamente huérfano de las personalidades más significativas que han marcado su evolución: Harry Carney, Serge Chaloff, Pepper Adams y, por último, Mulligan. Otros, de menor envergadura, tampoco están ya en el mundo del jazz: desde el tempranamente desaparecido Bob Gordon –cuyos registros auguraban un papel trascendental dentro de este instrumento- a boppers de primera hornada como Leo Parker y Sahib Shihab –que lo alternaban con otros saxos- o el medio retirado Cecil Payne, por no hablar del sueco Lars Gullin. El relevo es incierto, pues Charles Davis –el más interesante de los surgidos con los nuevos aires del jazz a partir de 1960- lo abandonó, Hamiet Bluiett es desigual y John Surman adolece de una endémi-

ca carencia de swing. Aunque la simiente de Adams se encuentra en el veterano Nick Brignola, en parte en Ronnie Cuber y en Gary Smulyan –por cierto, los tres juntos han efectuado un reciente tributo discográfico a Mulligan- es improbable que alcancen equivalente dimensión. Y no deja de resultar descorazonador que un puntal de orquestas como las de Kenton o Woody Herman, como es Jack Nimitz, haya tenido que esperar al fin de su existencia para que un sello sensible como Fresh Sound le brindase la oportunidad de aparecer por primera vez como líder.

En el principio era el Cool.

Mulligan no solamente ha sido, desde Harry Carney (se les puede oír juntos en *Prima Bara Dubla*, con la orquesta de Ellington en el Festival de Newport de 1958; disco Columbia), uno de los solistas más completos del saxo barítono, asimismo es muy notable como arreglista, compositor y jefe de orquesta. Justamente, los primeros trabajos del joven pelirrojo de ori-

gen irlandés (había nacido en Nueva York, el 6 de abril de 1927) acontecieron dentro de esta órbita. Fue contratado por las orquestas de baile de Tommy Tucker y Elliot Lawrence. Poco después contactó con el baterista Gene Krupa y suministró a su orquesta diversas composiciones y arreglos de 1946 a 1949. Destacan *Birdhouse*, *Disc Jockey Jump* y *Mulligan Stew*, que traslucen el deslumbramiento por el naciente bop y el interés de Krupa por modernizar su formación. El prestigio de su escritura se acrecienta y es solicitado para trabajar para la orquesta de Claude Thornhill. Era una big band atípica, pues incluía trompas y la tuba en funciones melódicas y una paleta tímbrica de colores y matices muy diversos, con el clarinete en exposiciones temáticas y el frecuente empleo de los cobres (trompetas y trombones) con sordina y las lengüetas y metales casi ausentes de vibrato. Allí encontró al principal artífice de este sonido, el arreglista y pianista Gil Evans, y al saxo alto Lee Konitz.

Entre los que se sintieron atraídos por este planteamiento orquestal figuraba el trompetista Miles Davis. Probablemente buscaba salirse del estrecho círculo parkeriano y encontrar otras vías expresivas. Lo cierto es que incorporó esta propuesta sonora reduciéndola a un noneto de trompeta, trombón, trompa, tuba, saxo alto y barítono más trío rítmico y llamó a Konitz, a Evans como arreglista y a Mulligan en ese papel y en el de instrumentista. Johnny Carisi, John Lewis y el mismo Miles también aportaron material. Tocaron durante dos semanas en el Royal Roost en septiembre de 1948, pero no conseguirán que la casa Capitol lo registre enteramente hasta el 21 de enero de 1949, el 22 de abril de ese mismo año y el 9 de marzo de 1950. En las tres sesiones hay variación de personal y los únicos miembros que permanecen fijos son Konitz, Mulligan, el tuba Bill Barber y el propio Miles. Nuestro barítono proporcionó *Jeru* (su sobrenombre), *Venus de Milo* y *Rocker* como originales y arregló *Godchild*, una composición del pianista George Wallington. La importancia de estas piezas, interpretadas por una curiosa amalgama de jazzmen blancos y negros unidos circunstancialmente por un objetivo estético común y agrupadas posteriormente en un álbum titulado *The Birth of the Cool*, se sustenta en la sonoridad refinada y controlada y en la novedosa alianza de timbres junto al papel que cobra la escritura y el arreglo. Cuando vayan publicándose a partir de 1950, su influencia será enorme entre los músicos blancos de la Costa Oeste y estarán en la base del movimiento Cool.

Sin piano suena mejor.

Durante 1949 Mulligan estuvo muy solicitado dentro de la escena neoyorquina y trabajó y visitó los estudios en compañía de Gene Roland, el trombonista Kai Winding y los saxo tenores Stan Getz, Zoot Sims, Al Cohn, Brew Moore y Allen Eager (para los que escribe *Five Brothers* y *Four and One More*) y Wallington o con un All-Stars bajo la dirección del contrabajista Chubby Jackson ya en 1950. Sin embargo, la situación se había vuelto difícil debido a su adicción a la heroína y, tras sus primeras grabaciones para el sello Prestige, en agosto de 1951, con la versión inicial de *Bweebida Bobbida*, decidió alejarse de Nueva York e instalarse en la Costa Oeste.

Tras un largo viaje en auto-stop con su compañera Gail Maden, cuyas peripecias guardan cierta similitud con las descrip-

ciones de Jack Kerouac en *En el Camino*, llegan a California sin un dólar. Su reputación le permite trabajar los fines de semana en el Lighthouse de Hermosa Beach y hacer arreglos para la orquesta de Stan Kenton, para la que adapta sus composiciones *Young Blood*, *Swinghouse* y *Walking Shoes*. En la primavera de 1952 obtiene un contrato los lunes (a raíz de su éxito se ampliaría a seis meses y a diario) en The Haig, un pequeño club de Los Ángeles con cabida para 85 personas. Aunque no se sabe bien si accidentalmente (el pianista Jimmy Rowles no pudo presentarse en alguna ocasión) o premeditadamente, el caso es que Mulligan ponía en marcha su cuarteto sin piano en compañía del trompetista Chet Baker e iniciaba sus grabaciones para la pequeña marca independiente Pacific Jazz el 9 de julio, inmediatamente seguida –a mediados de agosto– por la presentación de *Bernie's Tune* y *Utter Chaos*. Quizá ese formato no era nuevo, pues Sidney Bechet con Mugsy Spanier había renunciado al piano y Lester Young con los Kansas City Six / Seven de 1938-39 también, pero la aproximación tenía una enorme frescura: se optaba por un jazz de ritmo distendido, contrapuntístico, de largas líneas, suministrándose respuestas adecuadas durante los solos ligeros y aéreos de cada uno de los vientos. Añádase la especial empatía entre el tono redondo y cálido del saxo de Mulligan y el lirismo velado y púdico, de raigambre davisiana, de la trompeta de Baker. Un contrato, a principios de septiembre en el Blackhawk de San Francisco y la recomendación de Dave Brubeck, les permitió entrar en los estudios de Fantasy para dar a conocer composiciones del barítono que pronto adquirirán fama como *Line for Lyons*, *Limelight*, *Turnstile*, *Bark for Barksdale* e inolvidables versiones de *My Funny Valentine*, *The Lady is a Tramp* o *Moonlight in Vermont*.

Fue un año prodigioso. En enero de 1953 Mulligan había grabado varios temas con un Tentette sin piano, de instrumentación parecida a las sesiones Capitol con Miles. En junio de 1953 se añade al cuarteto un Lee Konitz en estado de gracia. Preservadas por Pacific, la profundidad armónica de las improvisaciones del saxo alto se complementa con el fraseo eminentemente melódico del trompetista y el barítono. Pero, el cuento de hadas acabó mal: en septiembre, Mulligan era arrestado por posesión de estupefacientes y condenado a varios meses de prisión. A su salida, a principios de 1954, se encontró con que Chet Baker había montado su propio cuarteto con el pianista Russ Freeman. Se volverían a reunir en 1957 para un posterior disco *-Reunion-* y en noviembre de 1974 para un concierto en el Carnegie Hall neoyorquino, reproducido por CTI. Pero la química entre Mulligan y Baker ya no era la misma.

Volvió a reconstituir el cuarteto sin piano, esta vez con el trombón de válvulas de Bob Brookmeyer como interlocutor. A despecho de su aparente redundancia tímbrica y de registro, ambos instrumentistas empastaron a la perfección. Lo que se ha perdido de la poesía anterior se ha ganado en solvencia técnica y en una puesta a punto de mayor fogosidad y sabiduría. Así lo entendió el entusiasmado público parisino que abarrotó la Sala Pleyel durante los conciertos del cuarteto (con el contrabajista Red Mitchell y el batería Frank Isola) a principios de junio de 1954, felizmente restituidos por Vogue en dos compactos. En ocasiones posteriores se volvería a reproducir la compatibilidad de esta entente de la pareja Brookmeyer-Mulligan, como en el club Storyville de Boston en diciembre de 1956 o en giras de 1962 y 1964, aunque ahora ambos algunas veces utilizaban ocasionalmente el piano para acompa-

ñar y exponer. Anteriormente, la fugaz colaboración con el trompetista Jon Eardley en cuarteto dio paso a su inclusión en un sexteto sin piano con Brookmeyer y con la incorporación del saxo tenor Zoot Sims en 1954 y 1955, que ofrecía mayores posibilidades para los arreglos.

El entusiasmo como virtud.

Una de las características más inmediatamente perceptibles de Mulligan ha sido su afán desmesurado por medirse con todo tipo de jazzmen en el curso de extenuantes jam sessions, con un espíritu de confrontación estimulante y divertido. En su copiosa discografía hay muchos ejemplos de reuniones de lo más variopinto estilísticamente, desde conspicuos representantes del jazz clásico de todas las edades a los más modernos. Desde el trío del pianista Teddy Wilson en el Festival de Newport de 1957 a la reconstrucción de la orquesta de Fletcher Henderson, la visita a los estudios de Verve en compañía del trompetista Harry "Sweets" Edison, el saxo tenor Stan Getz (con él también hará *Gerry Mulligan meets Stan Getz*, intercambiándose en alguna pieza el barítono y el tenor) y el pianista Oscar Peterson, el encuentro logrado –a pesar de no ser 'suficientemente comprendido en su momento– con el personalísimo pianista Thelonious Monk y su obra (a la que aporta su composición *Decidedly*), recogido por Riverside, más el inicio de una intensa afinidad con el saxo alto Paul Desmond (para Verve –posteriormente, en 1962, RCA nos brindará otro provechoso reencuentro–). Todo ello, en ese febril verano de 1957. En diciembre, el programa de televisión *The Sound of Jazz*, cuyo responsable es el crítico Nat Hentoff, nos lo permite escuchar y ver insertado en una orquesta de Count Basie reforzada por grandes solistas, que también acompaña al cantante Jimmy Rushing. Y en una memorable versión del blues *Fine and Mellow* por Billie Holiday, con intervenciones de alto nivel de Roy Eldridge, Vic Dickenson, Coleman Hawkins, Ben Webster, Lester Young y un Mulligan repleto de dinamismo. Otras citas ulteriores igualmente excelentes serán con Ben Webster (1958, Verve), con el cantante de blues Jimmy Witherspoon (1959, HiFi Jazz) y con Johnny Hodges (1960, Verve).

El siguiente año –1958– continúa este incesante trasiego musical con los All-Stars de Louis Armstrong en televisión, con la orquesta de Ellington y con el cantante y pianista de boogie woogie Pete Johnson en el Festival de Newport, con la orquesta de Krupa para Verve, con la cantante Annie Ross en un delicioso disco en el que se alternan en el cuarteto los trompetistas Baker y Art Farmer. Con este último, una voz de extraordinario lirismo (que posteriormente adoptó el fiscorno), trabajó asiduamente en esos años y durante la primera mitad de los sesenta, dejando un puñado de estupendos registros. Interventían y tocaban, junto a un selecto elenco de jazzmen de la Costa Oeste (Rosolino, Shank, Mitchell y Manne), en la película de Robert Wise *I Want to Live!*. No fue su única experiencia cinematográfica. En 1960, tuvo un pequeño papel en *Bells Are Ringing* (de Vicente Minnelli) y otro en *The Subterraneans* (de Ranall McDougall), una adaptación de la obra de Kerouac que cuenta con su colaboración musical y la de Art Pepper, Carmen McRae, Art Farmer, Bob Enevoldsen y Shelly Manne.

Una orquesta diferente.

Aunque en 1957 ya había hecho un intento, grabando *Mulle-nium* para Columbia con Konitz, Hal McKusick, Charlie Rouse, Sims y otros, fue en 1960 cuando consiguió realizar su sueño: poner en pie su propia big band. La Concert Jazz Band constituyó una de las más interesantes orquestas de la década y la perspectiva histórica no ha hecho sino agrandar su valía. Los arreglos suministrados por Bob Brookmeyer, Bill Holman, Johnny Mandel, Al Cohn, George Russell, Johnny Carisi, Gary McFarland y el propio Mulligan huían de la tradicional oposición de secciones y proponían una escritura que explotaba los medios tonos y las variaciones tímbricas, con un colorido muy amplio y un uso frecuente de riffs. Buscaba transferir la movilidad que ya había experimentado con el sexteto a la gran formación. Asimismo, quería evitar la habitual sucesión de solos. Las intervenciones se concentraban en los trompetistas Clark Terry y Don Ferrara, los trombones de Brookmeyer y Willie Dennis, el saxo tenor de Zoot Sims y el batería Mel Lewis, además del propio Mulligan, que también utilizaba el clarinete y el piano. Con dificultades e intermitentemente, merced a las giras por Europa y Japón, pudo mantener la orquesta durante cuatro años. En 1963 se veía obligado a disolverla definitivamente, dejando un legado de cinco discos para Verve, junto a otras grabaciones de sus giras. No fue un esfuerzo vano. Cuando Thad Jones y Mel Lewis monten su orquesta, en parte se inspirarán en ella, lo mismo que Brookmeyer en fechas más recientes.

Crepúsculo.

No llenó fácilmente ese vacío. Retornó a la pequeña formación con Brookmeyer, Farmer y el guitarrista Jim Hall. Son satisfactorias las incisiones de 1963 para Mercury y Limelight. Pero su maestría se movía en un entorno ya explotado. En adelante, los cambios serán escasos: se junta en diversas ocasiones con el pianista Dave Brubeck, sustituyendo a un Paul Desmond enfermo. Durante los setenta participó en conciertos y registros del contrabajista Charles Mingus, en calidad de artista invitado. También, con Lionel Hampton. Se siente atraído por el bandoneón de Astor Piazzolla, con quien interpreta y graba tangos. En 1971 había montado una formación, *The Age of Steam* (disco A&M), que rebrotará episódicamente. A mediados de ese decenio incorpora a su grupo al vibrafonista Dave Samuels. Sus nuevas composiciones más interesantes, como *Song for Strayhorn* y *Song for an Unfinished Woman* (en el disco *Walk on the Water*, DRG, 1980), adquieren un tono melancólico y crepuscular, predominante en el periodo final de su obra. Hay cierto intento de pseudo actualización en *Little Big Horn* (GRP, 1983). Recientemente, había dirigido, grabado y realizado giras con un homenaje al Miles de las sesiones Capitol y a su propio Tentette, una orquesta que tituló *Re-Birth of the Cool* y que contaba con Farmer, Konitz y Mike Mossman. Pero los resultados eran sensiblemente inferiores a los originales. También dirigía orquestas universitarias y se expresaba en cuarteto con pianistas como Bill Mays (con quien visitó España en el otoño de 1993) y Bill Charlap. Casi hasta el final siguió tocando con su inconfundible estilo, con esa exquisita sabiduría armónica e inventiva melódica que –como en todos los grandes– es patrimonio exclusivo suyo.

LA MÚSICA DE SUN RA ES
GRANDIOSA, ESOTÉRICA Y
PROFUNDAMENTE TERRENAL,
CASI FÍSICA; HERMOSA Y MUY
JAZZÍSTICA EN CUANTO QUE
INCONTROLABLE, UNA
PESADILLA SOÑADA POR
GIGANTES. SUN RA INTENTÓ
EXPLICARLA CON VERBO
INCONTINENTE PERO
PROFUNDAMENTE
COHERENTE, LOS HECHOS Y
SUS FUNDAMENTOS LOS
DESGRANABA SIN APARENTE
EMOCIÓN: ÉL ERA EL
MEDIUM, ERAN OTROS
QUIENES LE DICTABAN.

SUN RA

LA MÚSICA DEL OTRO MAÑANA *

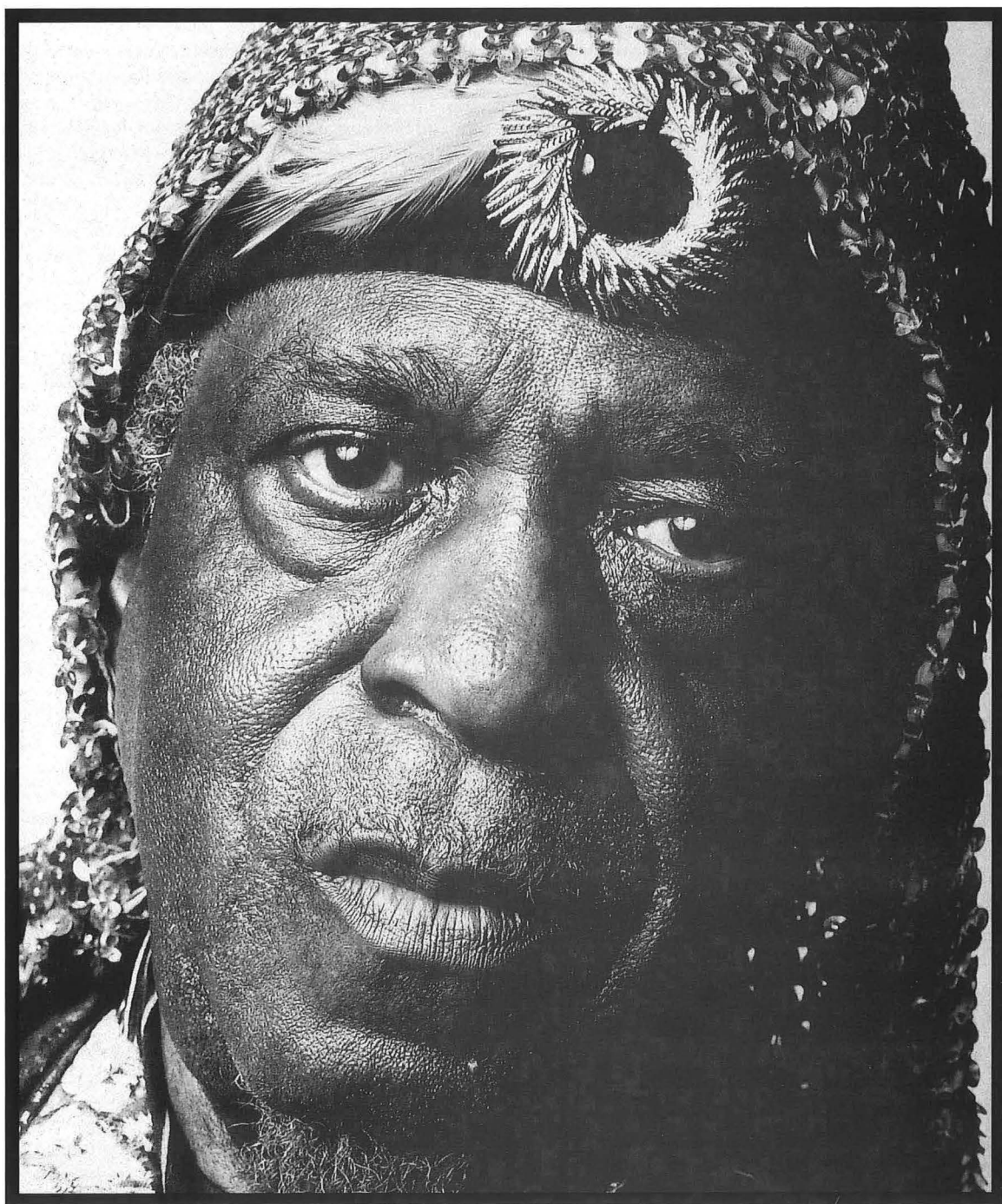
Lo suponía, lo venía sospechando: la historia del jazz, está por escribir. Sun Ra me habló de músicos de los que nunca había oído hablar, ni volví a oír hablar; gente íntegra que nunca se rebajó a tocar en público, menos a grabar su música. Otra cosa hubiera sido considerada una traición imperdonable.

Ahora pienso que Sun Ra es también otra historia del jazz, la que nunca volverá y acaso nunca fue. La que no será, la que muchos esperamos: el otro mañana del jazz. Ahora que se ha muerto es el turno de los buitres, sus discos se editan en *compact*, que no es igual pero es lo mismo, porque él, perdón, Él (el enviado de la galaxia) no está aquí para decirnos que todo ésto es una mierda, que el jazz es otra cosa y que el disco es la tumba del jazz, aunque de algo hay que vivir. Nacimos tarde, amigo: nos conformamos con la mierda.

Cuando estos discos se grabaron, quiero decir los *Saturn*, los vendía un sujeto más bien patibulario en el *foyer* de los teatros donde actuaba la Arkestra; la portada en negro sobre negro, sin créditos, ni información, ni dibujos, un puro *trip interga-*

laktico. Sólo el depósito legal, el nombre de las piezas, el anagrama de la Arkestra y las señas de la misma: 5626 Morton Street, Philadelphia Pa. 19144. Ahora, los mismos, en versión *cedé*, tienen dibujitos, y bonitas portadas y textos en los que se dice quienes tocan, y cuando tocaron lo que están tocando, y donde también. Entonces, los buitres estos, la crítica, digo, descubren trompetistas y saxofonistas donde no los había, pero todo eso estaba ya allí de antes, cuando la Arkestra era un ser vivo y su director también, y los críticos, y muchos músicos, decían aquello de “a Sun Ra, le quitas el ‘teatro’ y se queda en nada”. Y uno contestaba que a lo mejor era verdad y este señor nos había tomado el pelo. Venía el otro diciendo que lo que ocurrió en sus años de retiro, la década de los cuarenta, es que el buen señor estuvo escondido porque no tenía arrestos para tocar con los boppers y por eso pasó de Fletcher Henderson a Ornette Coleman saltándose las etapas intermedias. A mayor abundamiento, llegó *St. Louis Blues* (Improvising Artists Inc) que es uno de los discos más espantosos de la historia, quiere decirse que el buen señor sin su orquesta y con un Wofendorfer, como que no tenía demasiadas cosas que decir, o no sabía cómo decirlas, o no podía, que es lo más pro-

sigue en pág. 120



Jan Putfarken

bable (ahora resulta que el disco es estupendo, este y los dos que le precedieron *Monoralis and Atellites* [Evidence] y *Solo Piano* [Improvising Artists Inc], ambos en piano solo). De otro se decía que, si de Henderson/Lunceford/Ellington se condujo hasta el free jazz /Stravinsky/Varèse, es porque nunca fue capaz de cuadrar su música y cerrar las armonías según las normas y convenciones al uso (el free como refugio de los ineptos, el free auténtico y el free-tomadura de pelo y todas esas zalandajas que se decían entonces). Entonces, que Sun Ra fue un payaso y un mal músico. La belleza ocasional de su música era el fruto del tropiezo fortuito al que llegaba por medios torpes. Pero a mí me han puesto a hablar de Sun Ra, que ya no es un caradura sino un músico estupendo y, cómo explicar a Sun Ra a quien nunca vio a Sun Ra puesto que Sun Ra fue su música, fue su presencia –su ausencia– y su doctrina, las tres cosas por separado y juntas. Sin una de las tres, lo que se tiene es la imagen de Sun Ra, pero no a Sun Ra. Están sus videos, algunos magníficos (recientemente se emitió un concierto de la Arkestra grabado en el New Morning de París, una gloria), y sus discos, que no lo explican pero ayudan. Lo dicho: habrá que conformarse con estos.

Está, y es un ejemplo, pues no pretendo ser exhaustivo ni me da la gana serlo, *Sound of Joy*, que fue su segundo *elepé*, editado por Delmark en su momento, noviembre de 1957. Por aquel entonces quedaban, Coltrane a un lado, Rollins al otro y, en medio, Cecil Taylor, y Ornette, y Coleman Hawkins, y Ellington y Basie, que estaban vivos, también Miles y Horace Silver. Y llega Sun Ra ¿de dónde ha salido este tipo? Y sus músicos, que ya entonces se llamaban Art Hoyle (trompeta), Pat Patrick (saxo barítono), John Gilmore (saxo tenor), Victor Sproles (bajo)... solo faltaba Marshall Allen al alto para completar el meollo de la Arkestra que entonces todavía no se llamaba así, o no siempre, y sus componentes vestían de corbata y chaqueta, también Sun Ra. Y llega Sun Ra, digo, con una música orquestal que puentea a Gil Evans, dios, padre y espíritu santo, para acudir a las fuentes remotas de la *swing era*.

Sound of Joy era, ya lo he dicho, un disco de puentes: de Ellington a Stravinsky, de Tadd Dameron (un gran director de orquesta al que la crítica se empeña en ignorar) a la exótica hollywoodense de Carmen Miranda y King Kong. *Sound of Joy* era el ritmo yoruba, el blues de Chicago, y la alucinación saturnina. A partir de este disco, la música de Sun Ra iluminó el imaginario afroamericano intuido por Ellington en la época del Cotton Club y le dio la apariencia de una película de *science fiction* de serie B.

Sun Ra, y este es el secreto que se esconde en *Sound of Joy*, es la contradicción.

Sound of Joy se situó muy por encima de su tiempo o, quizá, muy por detrás del mismo. Piezas como *Saturn*, que Sun Ra volvió a grabar numerosas veces, o *Paradise*, anunciaban muchas de las cosas que habrían de venir.

Sun Ra: The Singles: con esto no contábamos. Un doble *cedé* con grabaciones de 1954 a 1982 que son un puro delirio, *doowoop* al estilo interestelar, con Los Rayos Cósmicos y Yochanan, el vocalista de la era espacial, canela pura. Se habla de canciones editadas en discos de 45 r.p.m. aunque uno no se imagina quién pudo comprarlas en su momento, con vocalistas de medio pelo –se explica por qué no llegaron a más– y *backgrounds* que hubieran vuelto el tupé del revés a Elvis Presley. Son pesadillas de *teen-ager*, verdaderos atentados al

buen gusto expuestos en la forma más satisfactoria para los seguidores del *pop-kistch*. Una maravilla, digo.

Y es que los años cincuenta fueron, en muchos sentidos, los años dorados de la orquesta: en ellos tomó cuerpo el repertorio, la mayor parte del mismo, y en la música prendía la llama de la experimentación pura y dura. Recién Sun Ra había abierto las puertas de su comuna: para ser miembro de la arkestra se exigía un compromiso cierto, y una convivencia continuada. Si los mismos que daban saltitos de planeta en planeta (*We Travel the Spaceways*) eran algo más que colegas de atril, eso es algo que nunca me quedó claro, o sí. Y llegaron los grandes éxitos: *Rocket Number Nine Take off for the Planet Venus* (¡glup!).

De *Jazz in Silhouette* (Evidence), alguien –no recuerdo quien– escribió que es el disco de jazz más importante de la posguerra, ahí queda eso. Dice Francis Davis, en los textos del mismo, que la música que contiene carece de época, que lo mismo podría haberse grabado en los cuarenta como en los ochenta, que no hay cosa mejor para un *blindfold test* que este disco. Disco de contrastes, de bajo eléctrico y tambores y el solo del fantástico Hobart Dotson en *Ancient Aiethopia*, que si hay un músico *underrated*, ese es Dotson. El solo de barítono de Pat Patrick en *Blues at Midnight* es de los que no se olvidan. Curioso tipo este Pat Patrick: cinco años más tarde grabó, junto a Mongo Santamaría, la simpática Lupe (la del *puro teatro* de Almodovar) y el trompetista “Chocolate” Armenteros, uno de los mayores y más entretenidos dislates del mundo, *Mongo Introduces La Lupe* (Milestone). Si no me cree el lector, cosa que no le reprocho, le recomiendo una escucha a *Uncle Calypso*: latitudinal sideral con el marchamo distintivo de la música de la Arkestra, ¿cómo se come esto? Alguien, hablando de este y otros discos del estilo, se refirió al “cabaret galáctico”, lo que me parece una definición preciosa para la música que contiene. En sus grabaciones fuera de la Arkestra, los miembros de la misma demostraron un sentido corporativo no muy distinto al de los ellingtonianos, y totalmente diferente al eclecticismo de los cien mil hijos de Count Basie. Todos, menos John Gilmore, que ya tenía su curriculum de antes: maestro (uno de ellos) de Coltrane, nada menos.

Permítame el lector algunas palabras acerca de John Gilmore y del misterio que envolvió su relación con Sun Ra, cuyos secretos se llevaron ambos a la tumba (para buscar una analogía se me ocurre pensar en Paul Gonsalves y Ellington o en Lester Young y Basie). Visto desde fuera, alguien como Gilmore difícilmente encajaba con el espíritu lúdico/desmadrado que imperaba (al menos aparentemente) en la Arkestra. Lo que tenía Sun Ra de exhibicionista y excesivo, que era absolutamente todo, era en Gilmore contención, esmero, misterio; parecía alguien con un mundo propio. De no haberse cruzado Sun Ra en su camino (y en el de sus antiguos compañeros de escuela Pat Patrick y Ronnie Boykins), hubiera pasado por un (excelentísimo) hard bopper con inclinaciones metafísicas al estilo de Sam Rivers (quien, como él, tocó con Miles en los cincuenta). Era Gilmore un tipo poco dado a las bromas –o lo parecía– y al cortejo del crítico y, sin embargo, se calzaba su capote de espejuelos y su gorrito de terciopelo astral y Sun Ra le ponía a cantar *East of the Sun* –que él entonaba con fingida desgana–, y a tocar un tambor de dimensiones colosales que atizaba con gesto solemne, o a bailotear entre un atril/planeta y el siguiente junto con los demás. Y él lo hacía, que es lo bueno. Y no sólo Gilmore: por la Arkestra –y esto es algo que se sue-

le olvidar- pasaron igualmente Julian Priestler, Clifford Jordan y Richard Evans. Otro dato que se tiende a no recordar: el mismo Sun Ra fue maestro de, entre otros, Ahmad Jamal, el mejor pianista en la historia del jazz.

Vuelvo a Sun Ra. En 1961 grabó para Savoy *The Futuristic Sounds of Sun Ra*, lo que no dejaba de ser un contrasentido (más tarde, grabó *Outer Space Ways Incorporated* para la todavía más conservadora Black Lion). La mayor diferencia entre este y sus discos reeditados por Evidence era que éste se oía y los otros más bien se intuían. *The Futuristic...* tiene su historia: aquí lo editó Byg-Movieplay en su serie Actuel, con una portada más bien abracadante consistente en una foto de material de desguace automovilístico (¿dónde estaba la ironía?). En el interior, Philippe Carles desbarra como sólo desbarran los críticos de jazz franceses y los comentaristas de los folletos de mano de las exposiciones de pintura. La edición de Denon en formato *cedé* del año 1993 nos devolvió la portada y el texto original más ponderado, de Tom Wilson. Le llevé la edición española a Sun Ra para que me lo dedicara, cosa que hizo. Ahora advierto que, además de la firma, se molestó en corregir una errata -la palabra *wounds* por *sounds* en el tema *Of Sounds and Something Else*- la cual, según compruebo, viene dada desde la primera edición, atención discófilos.

Para cuando grabó *The Heliocentric Worlds of Sun Ra* (ESP 1965), su mundo, la Arkestra, estaba ya plenamente conformada, era lo que se dice un cuerpo maduro, con sus curvas donde debían estar y su columna vertebral bien asentada; y Marshal Allen (o Allan) poniendo orden. Siempre me ha intrigado este hombre, Allen (o Allan), un ser espectral cuya verdadera identidad nunca fue desvelada. De su trabajo fuera de la Arkestra -con James Moody, el percusionista nigeriano Olaturunji y Bill Dixon- no tengo noticia y dudo que exista registro (caso muy distinto al de Gilmore). Allen/Allan se dedicó -en cuerpo, corazón y vida- a su función como jefe de sección en la Arkestra, asumió su papel reclamando para sí un lugar entre los herederos al trono de Johnny Hodges/Willie Smith/Benny Carter/Charlie Parker. Sobre todo el primero: pocos discípulos tuvo *Rabbit* tan fieles como Allen/Allan. Si con todo ello se truncó lo que podría haber sido una brillante carrera en solitario, es algo que nunca sabremos, pero que intuimos. Allen/Allan era el sucesor natural de Sun Ra y, de hecho, dirigió la Arkestra a la muerte del líder -en 1993-, y hasta la suya propia, unos años más tarde. Poco antes de morir participó en el estupendo *Terrible* del pianista Terry Adams. Con él están Tyrone Hill y Dave Gordon. Una vez más, el espíritu de la Arkestra, que es el de su líder y mentor, acompaña a los músicos de la misma allá donde estos aparecen.

Desde *Sound of Joy*, Sun Ra se mantuvo fiel a un ideario que algunos juzgaron como innovador y otros como reaccionario, conservador como poco. Por esta época, los años de *The Heliocentric World of Sun Ra*, se comenzó a hablar de los *space chords* como la base del mismo. Milagrosamente, Sun Ra se las arreglaba para mantener el control sobre materiales dispersos y diversos. *The Helocentric...* es importante también porque fue el primer disco de Sun Ra que llamó la atención entre la *intelligentsia* europea, donde el músico halló un nuevo público a su medida. Se aplaudía su determinación a alejarse de los desarrollos presabidos utilizando la misma instrumentación de las orquestas primitivas. Su indumentaria y su verborrea fascinaron en la Rive Gauche. En su música, escribió un crítico en un día inspirado, "pasan cosas" (que es lo mejor

que se puede decir de un creador, salvo que éste sea alemán). *The Heliocentric...* era un disco puntillista con numerosos contrastes tímbricos. Del mismo se editó una segunda parte, peor que la primera. Esta ha sido señalada como uno de los mejores ejemplos del Sun Ra orquestal.

Después volvió Sun Ra a grabar, *The Magic City* (1965) y *Atlantis* (1967-69), discos que muchos consideran los mejores de la Arkestra hasta ese momento, cuya edición marcó el final de una época y el comienzo de otra. Para algunos, la de la repetición y la decadencia; para otros, esta nueva época estuvo marcada por la afirmación en los principios motrices de su música, que ya habían quedado establecidos. La propia Arkestra tomó protagonismo sobre los músicos que la componían, incluso sobre el propio Sun Ra (eran los tiempos del colectivismo, el *Free Jazz* de Ornette y el *Ascension* coltraniano). Piezas como *Paradise Lost* pueden considerarse obras colectivas antes que ninguna otra cosa. También fue un período de renovación en lo instrumental: aumentó la importancia de las percusiones mientras que el arsenal de teclados pasó a incluir, además del piano y el órgano convencionales, la celesta, el clavioline (un precursor remoto del sintetizador), el órgano Gibson Kalamazoo (el mismo que tocaba Ray Manzarek de los Doors), el mini-moog, el insustituible Farfisa, el tímpano, más modernamente el roc-si-chord y el spacemaster, además de la marimba-bajo, en cuya ejecución, Sun Ra fue maestro. El estilo interpretativo se depuró y se comprimió hasta detraer del mismo todo lo que no era considerado esencial. Un ejemplo: el solo del trombonista Ali Hassan en *In Media Res*, de *Atlantis*, puro dadá.

Para el año 1971 de *The Solar Myth Approach* (Affinity), todo Sun Ra estaba inventado. *Space Is the Place*, en dos versiones, la banda sonora del film *underground* homónimo y el disco dos veces homónimo, que editó Evidence primero e Impulse! después, ambos en 1972, son algo así como el testamento adelantado de Sun Ra. A partir de este momento, la Arkestra pasó a reinterpretar una y otra vez el mismo repertorio (a veces cambiando los títulos) y a agrandar su discografía con nuevos registros, casi siempre en directo.

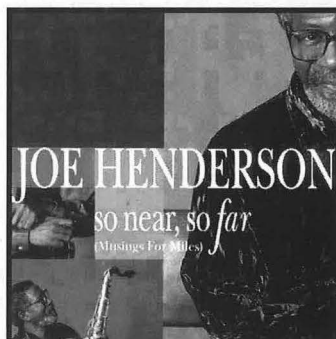
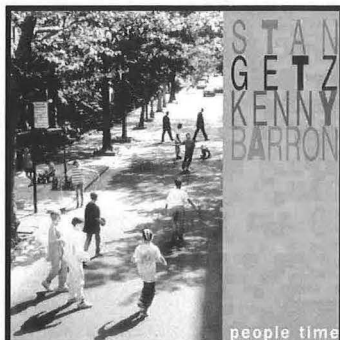
Una conclusión entre las muchas posibles: la música de Sun Ra es grandiosa, esotérica y profundamente terrenal, casi física; hermosa y muy jazzística en cuanto que incontrolable, una pesadilla soñada por gigantes. Sun Ra intentó explicarla con verbo incontinente pero profundamente coherente, los hechos y sus fundamentos los desgranaba sin aparente emoción: él era el *medium*, eran *otros* quienes le dictaban. Su secreto, vuelvo a decirlo, estribó en su capacidad para compaginar lo incompaginable, su grandeza era su fragilidad, su fortaleza era su debilidad, el absurdo quíntaesencial volcado a una consistencia carnal, el grito cósmico hecho voz e imagen, la de Screamin' Jay Hawkins, George Chilton y Tomás de Antequera, de los que Sun Ra se diferenciaba porque era mucho mejor músico que ellos. Quien quiera buscar el secreto debería ir más allá del destello y el neón y fijarse en el remiendo oculto tras de la capa y en la camiseta de saldo asomando bajo lo que se quiere, el uniforme de gala de un enviado de las estrellas. Ahí, y no en otro sitio, estaba la mano que mece la cuna, de allí quizá surja, quién sabe si algún día, el otro mañana.

* *Of the other Tomorrow*, en *Sun Ra & his Arkestra Live in Montreux* (Inner City, 1976)

CARMENCDCENTER

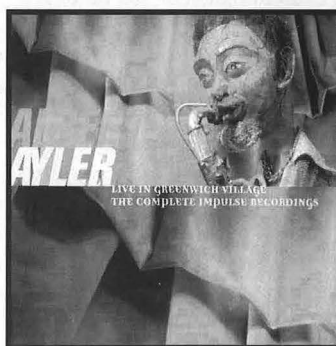
Te ofrece los mejores precios
para conseguir las ediciones
imprescindibles de la última década

People Time
(Stan Getz-
Kenny Barron)
2 CDs
Antes 5.000
Ahora 3.895 pts



So Near, So Far
[Musings for Miles]
(Joe Henderson)
Antes 2.750
Ahora 2.475 pts

**Jazz in the
Space Age**
(George Russell
and his Orchestra)
Antes 1.750
Ahora 1.495 pts



**Live in
Greenwich Village:**
**The Complete Impulse
Recordings**
(Albert Ayler)
2 CD's
Antes 3.200
Ahora 2.795 pts

También las últimas grabaciones de

Diana Krall

Michael Brecker

Nicholas Payton

Guy Barker

Regina Carter

Russell Malone

Roy Haynes

Claudia Acuña

Al Jarreau

George Benson

...

y todas las referencias -novedades y reediciones-
de los sellos

Verve

Impulse!

GRP

EmArcy

A&M

Novedades 2.475 pts

Serie Media 1.495 pts

Importantes descuentos en colecciones y estuches
Los encontrarás en las páginas de

CDTIENDA

y en

www.carmencdcenter.com

(Precios vigentes hasta el 31 de agosto de 2000)

FESTIVAL INTERNACIONAL

del 7 al 23 de julio

HERBIE HANCOCK SEXTET

TAKE 6

THE CARIBBEAN JAZZ
PROJECT

CHUCK LOEB BAND

BELA FLECK & THE
FLECKTONES

THE RUSSELL MALONE
QUARTET

CLAUDIA ACUÑA

POLO ORTÍ GROUP

LARRY MARTIN BAND

MARCELO GUEBLÓN QUARTET

JOSÉ CARLOS MACHADO

CARLOS SÁNCHEZ

FERNANDO BARRIOS QUARTET

SANTI ROQUE TRIO

ATCHERÉ

JAVIER INFANTE QUARTET

BRONWYN EVANS SEXTET

CLASSIC & JAZZ BAND

BACTERIA TRIO

ALEXANDER SPUTH
QUARTET

Puerto del Rosario

Los Llanos de Aridane

Santa Cruz de Tenerife

San Bartolomé de Tirajana

Las Palmas de Gran Canaria

La Orotava

Puerto de la Cruz

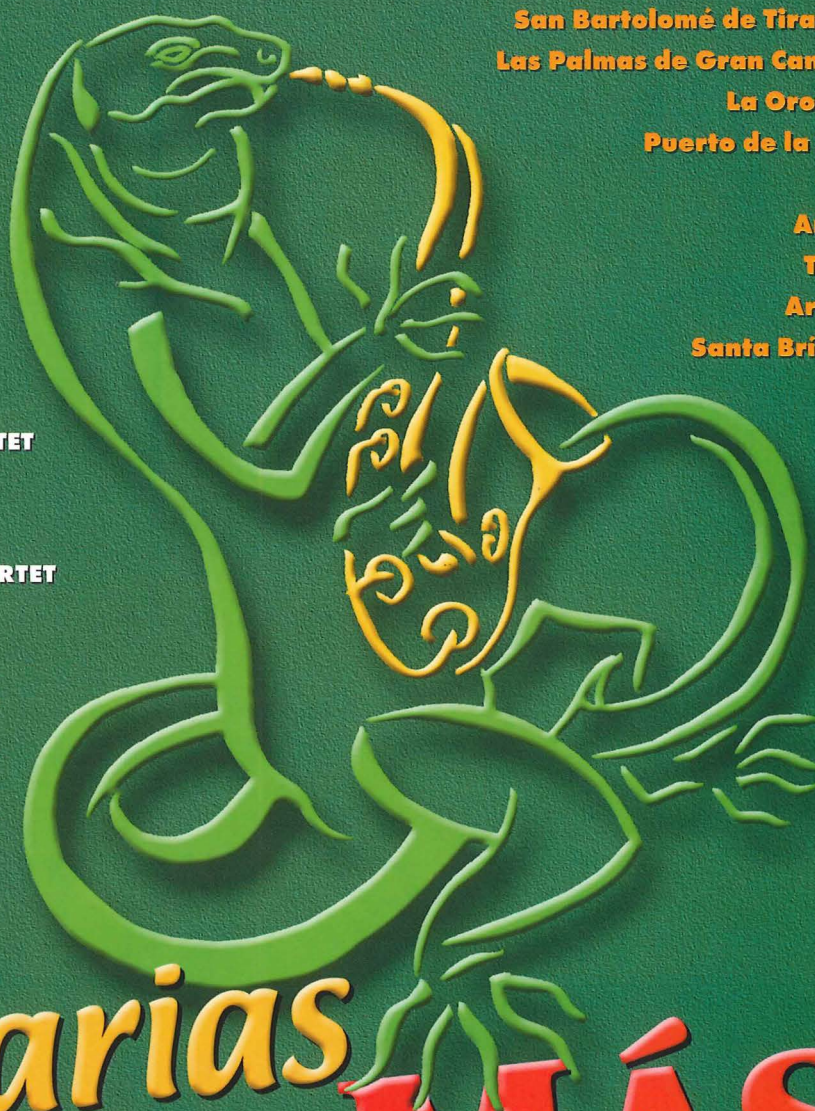
Tías

Arona

Telde

Arucas

Santa Brígida



Canarias JAZZ & MÁS Heineken 2000



SOCAEM
SOCIEDAD CANARIA DE
LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

 **Canarias**

COLORADO
PRODUCCIONES

www.canariasjazz.com

Kenny Wheeler Quartet

The Manhattan Transfer

Ray Brown

Isaac Turienzo Trio

Magic Slim



Jarrett-Peacock-DeJohnette

Joe Zawinul Syndicate

Dave Holland Group

La Velle

Michael Brecker-Pat Metheny

R E G I O N



AQUITAINE



EUSKO JAURLARITZA
GOBIERNO VASCO

INDUSTRIA, MERKATARITZA ETA
TURISMO SAILA

DEPARTAMENTO DE INDUSTRIA,
COMERCIO Y TURISMO



5-9 JULIO 15-20 JULIO

XXIV
FESTIVAL
DE JAZZ DE
GETXO

Tel: 94 491 40 80
Fax: 94 491 21 39
E-mail: infocultura@getxo.net
INFORMACIÓN Y ENTRADAS:
www.getxo.net



11^{EME}
JAZZ
AUX
REMPARTS

Tel: +(33) 559 558 505
Fax: +(33) 559 552 170
INFORMACIÓN Y ENTRADAS:
Tel: +(33) 559 590 727
E-mail: snbayonne@wanadoo.fr



Clark Terry

Diana Krall

Uri Caine

11

Kenny Barron

B.B. King

Xavi Maureta

David Sanborn

Al Jarreau

Gonzalo Rubalcaba Trio

McCoy Tyner Trio

Nicholas Payton

16-22 JULIO 21-26 JULIO

**XXIV FESTIVAL
DE JAZZ DE
VITORIA-GASTEIZ
AIRTEL**

Tel: 945 141 919

Fax: 945 130 287

E-mail: jazzvitoria@jazzvitoria.com

INFORMACIÓN Y ENTRADAS:

www.jazzvitoria.com



**AIRTEL 35.
JAZZALDIA
DONOSTIA-SAN
SEBASTIÁN**

Tel: 943 481 193

Fax: 943 481 743

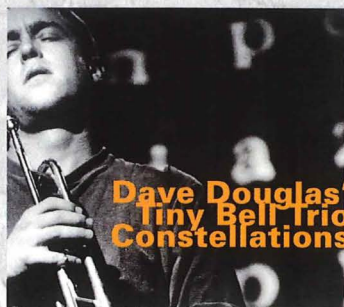
E-mail: jazzaldia.donostia@donostia.org

INFORMACIÓN Y ENTRADAS:

www.jazzaldia.com



hat
OLOGY

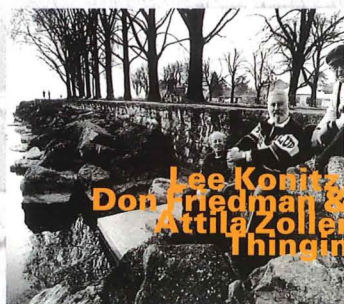


ART CD 542 HDT

**DAVE DOUGLAS'
TINY BELL TRIO**

Constellations

Dave Douglas (*trompeta*)
Brad Shepik (*guitarra*)
Jim Black (*batería*)

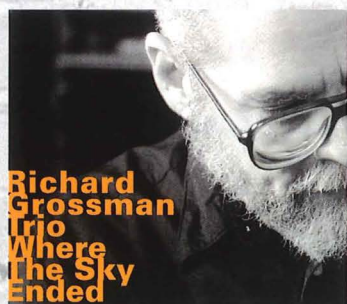


ART CD 547 HDT

**LEE KONITZ,
DON FRIEDMAN &
ATTILA ZOLLER**

Thingin'

Lee Konitz (*saxo alto*)
Don Friedman (*piano*)
Attila Zoller (*guitarra*)



ART CD 541 HDT

**RICHARD
GROSSMAN TRIO**

Where the sky ended

Richard Grossman (*piano*)
Ken Filiano (*bajo*)
Alex Cline (*percusión*)



ART CD 548 HDT

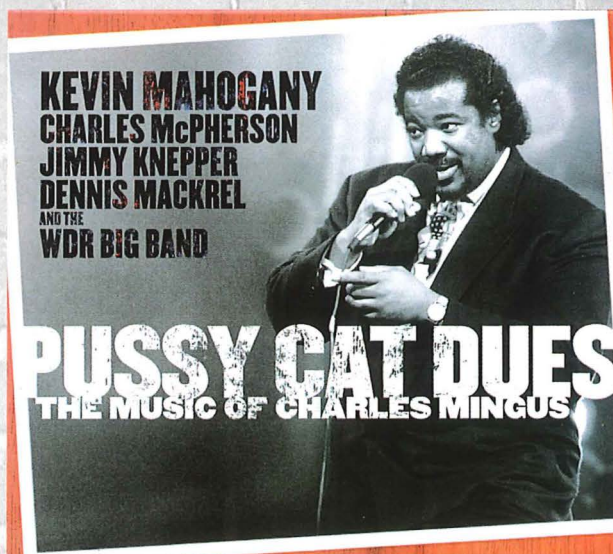
**SIMON
NABATOV TRIO**

Sneak preview

Simon Nabatov (*piano*)
Mark Helias (*bajo*)
Tom Rainey (*batería*)

enja

ENJC 9316-2 HDM



KEVIN MAHOGANY
Pussy Cat Dues
(The Music of Charles Mingus)

Kevin Mahogany (voz),
Charles McPherson (*saxo alto*), Jimmy Knepper (*trombón*),
Dennis Mackrel (*batería*), John Goldsby (*bajo*),
WDR Big Band, dirigida por Bill Dobbins.

Durante este verano
20 títulos excepcionales
a precio especial

Tommy Flanagan, Chet Baker,
Joe Lovano, Abbey Lincoln,
McCoy Tyner, Sun Ra, etc...



harmonia mundi ibèrica, s.a.

Av. Pla del Vent, 24
Tel. 93 - 373 10 58 - Fax 93 - 373 67 64
08970 Sant Joan Despí (Barcelona)
e-mail: info.iberica@harmoniamundi.com
<http://www.harmoniamundi.com>

tiendas harmonia mundi

harmonia mundi girona (Venta Correo)
C/. Cort Reial, 21
17004 GIRONA
Tel. y Fax 972 206265
girona@harmoniamundi.com

harmonia mundi santander
C/. Del Medio, 9
39003 SANTANDER
Tel. y Fax 942 229204
santander@harmoniamundi.com