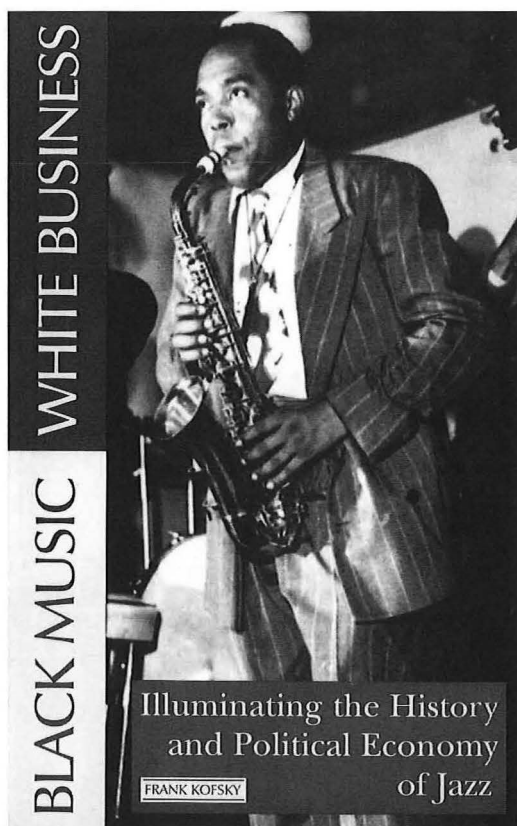


HOTEL CHARLIE PARKER

■ LIBROS
BLACK MUSIC, WHITE BUSINESS
Illuminating the History and Political
Economy of Jazz
■ Por Frank Kofsky



LAS VERDADES DE FRANK KOFSKY

Ni Bessie Smith murió por no haber sido atendida en un centro hospitalario reservado a los blancos, ni John Hammond fue el "redentor de la profesión musical" que pretendió ser; Ross Russell, propietario de Dial Records, extorsionó a Charlie Parker prolongando su estancia en el hospital de Camarillo para que firmara un contrato en exclusiva con su compañía; Bob Weinstock (Prestige) era conocido en los círculos jazzísticos por su costumbre de aprovecharse de los músicos necesitados de dinero; Herman Lubinsky (Savoy) y Bob Thiele

Black MUSIC

(Impulse) mantenían actitudes racistas hacia los músicos negros... la lista es interminable e incluye a empresarios, managers, críticos, etc. Frank Kofsky pone al descubierto el lado oscuro del jazz en *Black Music, White Business: Illuminating the History and Political Economy of Jazz* (Pathfinder Press, Londres, 1998), un libro imprescindible y, no por casualidad, poco menos que ignorado en los círculos jazzísticos. Su autor, que lo es también de *John Coltrane and the Jazz Revolution of the*

1960's (misma editorial, incluye la entrevista más completa jamás realizada al saxofonista), falleció en el año 1997 en el anonimato más absoluto. En *Black Music...*, Kofsky pone sobre la mesa un asunto espinoso como pocos: la ideología del jazz. Con números, datos y conocimiento de causa -su autor trabajó bajo las órdenes de, entre otros, Bob Thiele-, desentraña la función manipuladora de la industria (blanca) y la del estamento crítico que la sustenta, con las excepciones puntuales de Gunther Schuller, André Hodeir y pocos más. La deshonestidad e hi-

pocresía del estamento crítico -incluyendo a la "triada magnífica", Leonard Feather, Martin Williams (*The Jazz Tradition* es un ejemplo representativo de cómo la historia del jazz no debería ser escrita) e Ira Gitler, más Nat Hentoff, no obstante su afiliación socialista- han ocultado abusos y favorecido una doble moral con respecto a otros géneros considerados respetables por parte del Poder. El libro abunda en testimonios escalofriantes, incluyendo la reproducción de contratos de grabación cuyos términos leoninos son considerados normales en el nego-

cio. Kofsky rescata oscuros episodios que otras historias pasan por alto, así como la caza de brujas de los años 60-70 que dejó en seco a los jazzistas políticamente comprometidos como Abbey Lincoln y Max Roach. ¿Demasiado para las mentes pequeñas de los partidarios del "a mí no me hables de otra cosa que no sea de música"? La verdad misma.

José M^a García Martínez

White BUSINESS

CAPITULO 1:

La política económica del jazz ahora y siempre

2. ¿Por qué dejar que algo como la muerte interfiera en la explotación?

Hace algunos años, un amigo músico, el baterista Jimmy Robinson de Sacramento*, mencionó los problemas que un colega suyo, el pianista Mark Levine de San Francisco, estaba teniendo al intentar que Catalyst Records cumpliera con los términos del contrato que había firmado con él. Robinson había tocado en el primer álbum que Levine grabó para Catalyst, *Up Til Now* (Catalyst CAT-7614), y esperaba trabajar también en el siguiente. A pesar de que en el contrato del pianista cons-

taba que se iban a grabar un total de tres discos en un período de dos años, la compañía se mostraba evasiva cuando Levine le solicitaba información acerca de sus planes para las sesiones de grabación restantes.

Llegado ese punto, consulté al propio Mark Levine, quien me corroboró lo que Jimmy Robinson me había contado, pero me pidió que no escribiera nada referente al asunto durante unos meses, hasta que el contrato con Catalyst se cumpliera en el estudio de grabación o hasta que la compañía lo incumpliera, dejándolo que expirara al no efectuar las grabaciones restantes. Naturalmente, obedecí.

Pasaron los meses. La fecha de expiración del contrato de Levine llegó sin siquiera una palabra por parte de Catalyst, a pesar de las numerosas cartas y llamadas telefónicas con las que

éste asedió a la compañía. Por lo tanto, cuando el pianista y yo tratamos el tema de nuevo, éste estaba dispuesto a hablar acerca de su experiencia con varias empresas de grabación, incluida Catalyst. Trataré en este capítulo parte de lo que relató y dejaré parte para el siguiente.**

Lo primero que le pregunté a Levine fue qué era lo que pensaba hacer, ahora que Catalyst se había negado a cumplir con el contrato. La respuesta fue breve y amarga: nada. Su único recurso posible, explicó, era contratar a un abogado y demandar a la compañía por infringir el contrato. Pero ningún abogado se haría cargo de semejante caso a no ser que el cliente pudiera efectuar un suculento pago por adelantado, y en el caso de que Levine hubiera tenido ese dinero, no habría necesitado de Catalyst en primer lugar; habría podido grabar uno o más álbumes por su cuenta y organizar la distribución a través de alguna de las diferentes compañías.

La peor parte de sus relaciones con Catalyst, continuó, no era que la compañía dejara de grabar los dos discos adicionales que exigía su contrato, sino que había "perdido dos años de mi carrera mientras Catalyst me tenía atrapado". Si, en otras palabras, la empresa Catalyst hubiera sido lo suficientemente honesta como para comunicarle sus intenciones, al menos el pianista habría podido tratar de conseguir un nuevo contrato. Pero no, la compañía no tuvo ni el menor grado de decencia. Como resultado, Levine estuvo atrapado en el anzuelo durante dos años, sin saber si Catalyst tenía intención de cumplir con su contrato y por lo tanto sin estar dispuesto a romper el contrato él mismo iniciando negociaciones con una segunda compañía.

Por otro lado, Levine también estaba descontento con los pagos de derechos que había recibido, o mejor dicho, no recibido, de Catalyst. La compañía le había pagado derechos basándose en un total de ventas de 600 álbumes; pero tras consultar en cuatro tiendas de discos de Berkeley (Tower, Leopold's, Odyssey y Berrigan's, las dos últimas hoy en día desaparecidas), se informó de que tan sólo en aquella ciudad se habían vendido 450 copias de *Up Til Now*, sin tener en cuenta San Francisco, Oakland y el resto del norte de California.

Lo que es más, la compañía no le había pagado los derechos de edición ni de emisión que le debía a Levine de las tres composiciones que éste había publicado conjuntamente con Catalyst, mientras que la pieza que Levine había publicado por su cuenta ya había generado derechos de edición tramitados por Harry Fox Agency y el pago de los de emisión por Broadcast Music Incorporated (BMI)***.

Mi paso siguiente fue el de oír lo que Catalyst tenía que decir respecto a estas acusaciones. Con esa finalidad, efectué una serie de llamadas telefónicas a la sede central de la compañía en Los Ángeles, donde hablé con el señor Pat Britt, que había producido la mayoría de los discos de jazz de dicho sello, incluido el de Levine. Britt reconoció que Catalyst no había cumplido con el contrato del pianista y que éste no había recibido los distintos tipos de derechos de autor y otros pagos que se le debían. Su pretendida explicación era que 1º): la compañía había sido vendida por su casa matriz original,

Springboard International, a un segundo propietario, LTD Productions. 2º): este último no quería cumplir con los contratos firmados bajo el régimen del anterior propietario; y 3º): el anterior propietario no estaba dispuesto a liberar fondos que ahora legalmente eran propiedad del segundo.

Dado que constantemente se venden y se compran empresas sin desvincularse de sus obligaciones previas, debo confesar que no encuentro convincente esta "explicación" de por qué infringió Catalyst las condiciones de su contrato con Mark Levine. Pero incluso si se está dispuesto a tragar una excusa tan poco verosímil, son diversas las preguntas que permanecen sin respuesta. Después de que la empresa LTD Productions decidió que no se sentía ligada a los contratos firmados por los representantes de Catalyst cuando todavía era propiedad de Springboard International, por ejemplo, ¿por qué no informó de ello a los artistas que entonces estaban afiliados al sello? Eso, al menos, les hubiera permitido buscar nuevos contratos. O nuevamente, ¿por qué no informó Catalyst a los artistas y compositores de que los derechos que se les debían estaban envueltos en una disputa entre los antiguos y los nuevos propietarios de la compañía de grabación?

Sería fácil ampliar la lista de semejantes cuestiones, pero ¿con qué propósito? Nos hagamos la pregunta que nos hagamos, la respuesta será siempre la misma: todos los artistas de jazz, salvo los de gran renombre, se encuentran prácticamente indefensos frente a las compañías discográficas, y por extensión, frente a los promotores de festivales o conciertos, los propietarios de locales y las agencias de contratación, que optan por despreciarlos. Sólo aquellos intérpretes cuya posición económica es tan segura o cuyos servicios tienen tanta demanda que las compañías son reacias a correr el riesgo de provocar su ira se salvan de la aplicación de esta regla. Probablemente se podrían contar con los dedos de las manos quienes respondan a esta descripción.

En un sentido, sin embargo, supongo que sería posible sostener que todos estos detalles tan típicos del tratamiento "caballeresco" que Mark Levine recibió por parte de Catalyst Records muestran que ha tenido lugar algún tipo de progreso. Hace cincuenta o sesenta años, cuando el negocio de las grabaciones estaba emergiendo, este tipo de tratos tiránicos e injustos se reservaba en su mayoría a los intérpretes negros. En estos tiempos mucho más tolerantes, hemos avanzado hasta el punto de que las víctimas de la fina imparcialidad del sector son músicos de jazz de todos los colores. En efecto, la situación de dicho sector recuerda en más de un sentido a la última línea del monólogo sobre tiburones de Lenny Bruce: "Están completamente integrados. Cada uno va ñam, ñam, y se acabó".

Pero aunque éste pueda ser el estado en que se encuentre el negocio del jazz hoy en día, como en el caso de los tiburones, "completamente integrado", no obstante es verdad que, para comprender las prácticas actuales, debemos verlas a través de una perspectiva histórica, teniendo en cuenta la medida completa del desdén con que las compañías regentadas por blancos se han dirigido tradicionalmente a su mano de obra negra (tema que trato con mayor detalle en el capítulo 3). Sólo de esta

manera seremos capaces de comprender cómo y por qué una compañía, por ejemplo, puede continuar comportándose en estos días con la misma actitud de saquear a los músicos de la forma más indiferente, descuidada e informal; como filibusteros isabelinos cayendo sobre el barco del tesoro lleno de lingotes.

No existe mejor manera de ilustrar esta historia de la constante victimización del artista que la de considerar las vigorosas proezas que realizó el último John Hammond en el terreno de la música negra en representación propia y de la empresa para la que trabajó durante mucho tiempo, Columbia Records. En la mayoría de los círculos del jazz, el nombre de Hammond se pronuncia con tono de suma reverencia, lo cual no es sorprendente cuando se advierte la dedicación con la que trabajó para asegurarse a sí mismo, aún en vida, la canonización como San John Segundo. Algunos extractos de su correspondencia conmigo expresan el celo con que buscaba inflar su reputación como, entre otras cosas, protector de la gente negra en general y de los artistas negros en particular: "He sufrido mucho intentando contribuir a conseguir mejoras para los músicos negros".

(1) "Tengo opiniones tan contundentes acerca de lo gradualmente que se hacen las cosas, que tras treinta años [!] en el consejo y como vicepresidente de la NAACP, presenté la dimisión el otoño pasado por el hecho de que siento que el vínculo de Roy Wilkins con el gobierno [de Lyndon B. Johnson] no es el modo de conseguir el progreso y la justicia para las minorías". (2) Y así sucesivamente.

La abrumadora mayoría de los autores que escriben acerca del jazz han mostrado poca inclinación a discutir la grandeza de los logros de Hammond, relatados, por supuesto, por el mismo maestro, lo cual no es extraño. Como descendiente de la familia Vanderbilt por un lado y como ejecutivo de alto nivel en Columbia Records durante décadas antes de su jubilación, Hammond era un hombre en cuya persona se combinaban gran riqueza y poder. Pocos eran tan temerarios como para arriesgarse a contrariarle; aquellos que lo hicieron, rápidamente aprendieron que no se desacatan los deseos del Gran Hombre impunemente.

Tomen, como ejemplo representativo, el caso de Billie Holiday. Las relaciones entre negros y blancos durante los años 30, por lo general, estaban aún marcadas por la deferencia por parte de los primeros hacia los segundos, especialmente cuando la persona blanca en cuestión era sin lugar a dudas tan rica e influyente como Hammond. Sin tener en cuenta lo que pudieran pensar de él en privado, casi todos los músicos negros (y muchos blancos) de aquella época eran reacios a desacatar sus deseos abiertamente. Billie Holiday, sin embargo, fue una excepción. Lamer culos, si se me permite andarme sin rodeos, nunca fue su plato fuerte, y era indiferente que el culo en cuestión perteneciera a John Hammond o a John Doe.

Dadas las expectativas de deferencia de Hammond, una riña entre ambos era casi inevitable. De hecho, lo inevitable ocurrió en 1938. Sin proporcionar todos los detalles pertinentes, Hammond relata en su autobiografía cómo arremetió contra Billie Holiday cuando ésta cometió el pecado de contrariarle.

"Parece ser que Holiday había contratado como apoderada a una mujer de una distinguida familia a quien yo conocía bien. Yo estaba preocupado porque ella y su familia podían sufrir los daños de un chismorreio deshonesto o incluso ser chantajeadas por los gánsteres y traficantes de drogas que Billie conocía.

Fue una de las pocas veces en mi vida en que me sentí obligado a interferir en una relación personal que no fuera asunto mío. Le conté a la familia de la apoderada lo que sabía y lo que me temía. Poco después la apoderada y Billie rompieron y Billie no volvió a trabajar en el Cafe Society. Pienso que nunca me perdonó por la parte que sospechaba que me correspondía en la ruptura... "(3)

Cuando el emperador puede reunir poder de tal magnitud y no tiene escrúpulos de utilizarlo para poner en peligro el sustento de un intérprete, verdaderamente pocos desearán proclamar la verdadera naturaleza de su ropa nueva. Y menos todavía entre los artistas negros, cuyas fortunas en el mejor de los casos son ya lo suficientemente precarias. Este hecho nos aproxima a la explicación de por qué ha habido tan poca discusión pública por parte de los músicos acerca de los aspectos menos respetables de la carrera de San John Segundo.

Sin embargo, aquí y allá los trapos sucios han ido encontrando el camino para salir a la luz. Ninguno de ellos es más edificante, si queremos entender la economía política de la dominación blanca sobre la música negra, como el de la enmarañada relación de John Hammond y Columbia Records con Bessie Smith. El primer punto y el más importante que habría que enfatizar es, como Chris Albertson revela en su biografía de Bessie Smith, que Hammond fichó a la cantante para una serie de contratos con Columbia Records mediante los que se le pagaban unos honorarios fijos por cada canción que grababa y no se le concedía ningún derecho de autor (4). Este tipo de contrato era aparentemente la práctica habitual del directivo, como Billie Holiday expuso inequívocamente en su autobiografía, *Lady Sings the Blues*: "Más adelante John Hammond me emparejó con Teddy Wilson y su banda para otra sesión de grabación. Esa vez yo cobré treinta dólares por grabar media docena de canciones" (5). Lo que es más, cuando ella protestó por ese acuerdo, fue, según ella, un ejecutivo de Columbia llamado Bernie Hanighen —y no Hammond— "quien realmente se peleó por mí" y "casi perdió su trabajo en Columbia" **** (6). Más adelante, Holiday reiteró que aunque ella grabó "más de doscientas caras entre 1933 y 1944" para John Hammond en Columbia, no recibió "ni un céntimo por derechos de autor de ninguna de ellas". "Los únicos derechos de autor que he cobrado", explicó, "proceden de las grabaciones que realicé más tarde con Decca" (7).

En sí mismo, el hecho de que Hammond fuese, por no decir algo peor, cómplice voluntario al firmar tanto el contrato de Bes-

sie Smith como el de Billie Holiday sin estipulación de derechos de autor es suficientemente grave(8). Lo que lo hace cien veces peor es que por la "política de la compañía" Columbia Records se designa ahora a Hammond como "el único receptor de los derechos de autor de las ventas de las reediciones de los álbumes recientes [principios de los 70] de Bessie Smith"(9). De modo que, por increíble que pueda parecer, durante sus últimos años este descendiente de los Vanderbilt se enriqueció aún más gracias a una mujer negra que vino a este mundo en una situación económica casi miserable, y que yace, como veremos, en una tumba sin lápida, desde hace más de treinta años. Ahí tenemos, en pocas palabras, llevada a su desnudez la economía política del jazz.

En 1973 intenté calcular el dinero que Hammond había ganado para entonces por las ventas de grabaciones de Bessie Smith, utilizando como base para el cálculo las cifras proporcionadas por el propio Hammond en una entrevista publicada el 4 de marzo de 1971 en *Down Beat*. Gracias a lo que Albertson llama "despliegue publicitario anticipado sin precedentes para las reediciones"(10) Hammond fue capaz de jactarse de que el éxito de los discos reeditados no tenía asimismo "ningún precedente". Lo que, trasladado a dólares de 1973, mencionando una cifra conservadora, ascendía a 60.000 dólares para Hammond, y en dólares de 1990, a una cifra cuatro o cinco veces superior, como mínimo. No es difícil suponer que ésta podría haber sido la razón por la cual Columbia Records "preparara para ello [la edición de los álbumes de Bessie Smith] un gran despliegue publicitario" algo que, citando las propias palabras de Hammond sobre el asunto de la reedición de grabaciones, "normalmente no hacemos nunca"(11).

(Esforzándose nuevamente por garantizar que sólo sería visto bajo la luz más favorable, Hammond más adelante enturbió el agua al negar que él jamás había cobrado "ningún incentivo por las muchas reediciones de Columbia Records que yo había producido en los años 30 [el énfasis es mío]"(12). Con respecto a la investigación de Albertson en lo relativo a los derechos de autor, sin embargo, mantuvo un discreto silencio. En su lugar, ¿quién no lo hubiera hecho?)

El asunto no termina aquí. Hay, lamento decirlo, mucho más, en este revelador, aunque sórdido, relato. Al mismo tiempo que Hammond estaba imponiendo a Bessie Smith y Billie Holiday mediante contrato el que ninguna de ellas cobrara ningún derecho de autor por sus grabaciones, éste, por si fuera poco, hizo un esfuerzo hercúleo para que la American Federation of Musicians anulara el contrato que Count Basie había firmado con la empresa rival, Decca Records. La razón en la que se basó para anular el contrato de Basie con Decca era que éste era, tal y como él lo describió, "típico de los acuerdos denigrantes que las compañías discográficas imponían a los ingenuos artistas negros"(13). Probablemente haya ejemplos de mayor descaro o desfachatez más directa, pero en dicho caso, espero no tropezar con ellos. ¡Hablar de "acuerdos denigrantes... que... imponían a los ingenuos artistas negros"! Si ésa no es la descripción exacta del trato de Hammond con Bessie Smith y Billie Holiday, ya me gustaría saber qué era.

Si lo anterior sugiere que aquellos que tienen las riendas de la economía política del jazz no dan mucha importancia ni a la veracidad ni a la equidad, la consecuencia de ello sólo subraya esta conclusión más enérgicamente. Se podría pensar que la muerte, cuando menos, debería ser suficiente para rescatar a los artistas negros de explotaciones ulteriores. En el caso de John Hammond, Columbia Records y Bessie Smith, sin embargo, dicha conjetura demuestra ser demasiado optimista.

Una de las cosas que todo el mundo sabe es que Bessie Smith murió tras un accidente de coche en el sur profundo porque, en aquellos tiempos en que la segregación estaba tan extendida, no recibió asistencia médica en un hospital cercano reservado exclusivamente a pacientes blancos. Pero como frecuentemente sucede, lo que "todo el mundo sabe" en este caso resulta ser bastante erróneo, como Albertson muestra en el capítulo II de *Bessie*. ¿Dónde se originó esta historia entonces?

No podía provenir de nadie más que de Hammond. Como Albertson observa, "La extendida controversia sobre las circunstancias que rodearon la muerte de Bessie no surgió hasta pasado un mes [del suceso], en que la revista *Down Beat* publicó un artículo de John Hammond (14). En dicho artículo, tras narrar la ahora familiar versión de las circunstancias en que la cantante fue a dar con la muerte, pero (lo cual no es extraño) sin proporcionar ninguna evidencia que ofreciera ninguna prueba que apoyara sus afirmaciones, Hammond fue al grano en el último párrafo:

"Sea como sea, UHCA [United Hot Clubs of America, una subsidiaria de Columbia] se está ocupando de patrocinar un álbum especial en memoria de Bessie Smith.... [que] editará Brunswick-Columbia alrededor de mediados de noviembre, con fotografías de los intérpretes y detalles de cada uno de los registros. Tengan en cuenta esta información que procede de alguien que aprecia mucho todas sus grabaciones, ésta será la mejor compra musical del año" (15).

Jamás nadie que siente respeto por la muerte interfiere a la primera oportunidad que se le presenta para promocionar su fama y fortuna; evidentemente fue el propio Hammond quien inventó o propagó sin comprobarlo un relato completamente ficticio de la muerte de Bessie Smith, cuyo único propósito era anunciar de forma gratuita, y muy sensacionalista, el inminente lanzamiento de grabaciones que él había producido. Como Hammond admitió a Chris Albertson "con cierto embarazo", su artículo en *Down Beat* "estaba basado enteramente en rumores" y con "unas pocas llamadas telefónicas hechas a tiempo", se podría haber averiguado fácilmente lo que en realidad había sucedido y "se podría haber puesto freno a los rumores que circulaban" (16). Pero descubrir la verdad y poner freno a los rumores era, en vista de los hechos, la última de las intenciones de Hammond. Aunque la mayoría de nosotros pensemos que la vida después de la muerte sea algo discutible, en el caso de artistas negros como Bessie Smith la persistencia de la

victimización por parte de una casa discográfica regentada por blancos tras la muerte, es una certeza virtual.*****

Como consecuencia de la ola masiva de publicidad desatada por Columbia Records para promover las ventas de las grabaciones de Bessie Smith que reeditó a comienzos de los años 70, se descubrió que la propia Bessie Smith estaba enterrada en una tumba sin lápida. El consiguiente revuelo finalmente llevó a dos personas, a la fallecida cantante Janis Joplin y a Juanita Green, una enfermera negra de Filadelfia que de niña había fregado suelos para Bessie Smith, a reunir unos pocos cientos de dólares para la lápida y para una beca en nombre de la cantante negra. Un año después, Columbia Records finalmente contribuyó con mil dólares para incrementar el fondo. A esta suma, John Hammond añadió magnánimamente su propia contribución principesca, cincuenta dólares.

Tanto en vida de Bessie Smith como tras su muerte, John Hammond se enriqueció a sí mismo y realzó su reputación gracias a la asociación con ella. Sólo en términos económicos éste recibió, con una estimación conservadora, más de 200.000 dólares (en dólares actuales) de su relación con ella. El que su voluntad fuera la de devolver sólo 50 insignificantes dólares –un 0,025 por ciento de 200.000– para la lápida conmemorativa ilustra más elocuentemente que cualquier cantidad de palabras el concepto de compensación justa para los artistas negros que predomina entre aquellos ejecutivos blancos en cuyas garras está todo lo que merece la pena controlar en la economía política del jazz.

Traducción: E.E.

NOTAS

* Jimmy Robinson no sólo me indicó el camino para obtener cierta información presentada en este capítulo, sino que me animó a que la incorporara en un tratamiento sistemático de la política económica del negocio de la grabación de discos. Es un placer tener esta oportunidad para reconocerle mi agradecimiento.

** Ni que decir tiene lo agradecido que le estoy a Mark Levine por lo útil que me resultó al proporcionarme información y documentos acreditativos. Obviamente, mi tratamiento del tema habría sido mucho menos hondo sin su ayuda.

*** Harry Fox Agency, tal y como explico con más detenimiento en el capítulo siguiente, recauda los derechos de autor debidos a los compositores por las compañías discográficas; BMI hace lo mismo con los derechos de autor procedentes de las emisiones de radio y televisión.

**** Pudo ser para vengarse de las quejas de Holiday acerca del contrato con Columbia que él le impuso la causa por la que Hammond disuadió a la "mujer de familia distinguida" de convertirse en promotora de la cantante.

***** Incluso si, como en el caso de Coltrane, el artista no ha grabado para John Hammond. En julio de 1967 estaba en Nueva York para asistir al funeral de Coltrane y estando allí conocí a Hammond. Ter-

minada la comida, me informó de sus planes de publicar como *John Coltrane Memorial Album* la próxima grabación del saxofonista John Handy, que, por total coincidencia, contenía la interpretación de Handy de la composición *Naima* de Coltrane. Después de cierta reflexión, decidí que no tenía otra opción que la de escribir un informe editorial para el número de la revista *Jazz* de septiembre de 1967, sin mencionar ningún nombre, relaté a grandes rasgos el proyecto de Hammond y denuncié "este tipo de repugnante voracidad por aprovecharse de lo que debería ser la mayor desgracia imaginable" para el jazz. Evidentemente, el dardo dio en la diana, ya que el álbum de John Handy en cuestión fue publicado con el título *New View!* (Columbia 9497), y la única referencia a Coltrane se limitaba a la frase "En memoria de John Coltrane" que aparecía en letra pequeña y entre paréntesis en la lista, a continuación del título *Naima*, en el programa impreso en la cubierta del disco. Como era de esperar, sin embargo, mi relación con John Hammond no sobrevivió a este incidente.

(1) John Hammond al autor, 29 de mayo de 1967.

(2) John Hammond al autor, 2 de junio de 1967.

(3) John Hammond e Irving Townshend, *John Hammond on Record* (Nueva York: Ridge Press/Summit Books, 1977), págs. 208-209.

(4) Chris Albertson, *Bessie* (Nueva York: Stein & Day, 1972), págs. 184-185, 227-229.

(5) Billie Holiday y William Dufty, *Lady Sings the Blues* (Nueva York: Lancer Books, 1965), pág. 38.

(6) *Ibid.*

(7) *Ibid.*, pág. 166.

(8) Preocupado por impedir que su reputación se viera empañada, Hammond afirmaba que a lo largo de todo ese tiempo él intentó asegurarle a Bessie Smith un contrato mejor (*John Hammond on Record*, p. 122). Afortunadamente para él ninguno de los protagonistas estaba vivo para refutar esta afirmación; significativamente, sin embargo, no recibe confirmación de Albertson en la biografía de la cantante y éste incluso categóricamente contradice el relato de Hammond en varios lugares, por ejemplo: "Nadie que conociera a Bessie en 1933 se creería la historia de que conociese a Bessie en una taberna clandestina..." (*Bessie*, pág. 184)

(9) Albertson, *Bessie*, pág. 185, n. 5.

(10) Albertson, *Bessie*, pág. 232.

(11) Ambas citas de Hammond proceden de una entrevista con él en *Down Beat*, del 4 de marzo de 1971; detalles sobre el cálculo de las ganancias que obtuvo por los derechos de autor de las grabaciones de Bessie Smith se encuentran en mi tesis de doctorado en historia de 1973 en la Universidad de Pittsburg, *Recordings Are in My 1973 Ph.D.*, y en el texto de la conferencia presentada en la misma Universidad *Black Nationalism and the Revolution in Music: Social Change and Stylistic Development in the Music of John Coltrane and Others, 1954-1967* págs. 371-374.

(12) *John Hammond on Record*, pág. 377.

(13) Se cita a Hammond en las páginas 139-140 del libro *Jazz Style in Kansas City and the Southwest* de Ross Russell, (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1971).

(14) Albertson, *Bessie*, pág. 216.

(15) Albertson, *Bessie*, pág. 216.

(16) Albertson, *Bessie*, pág. 217.