

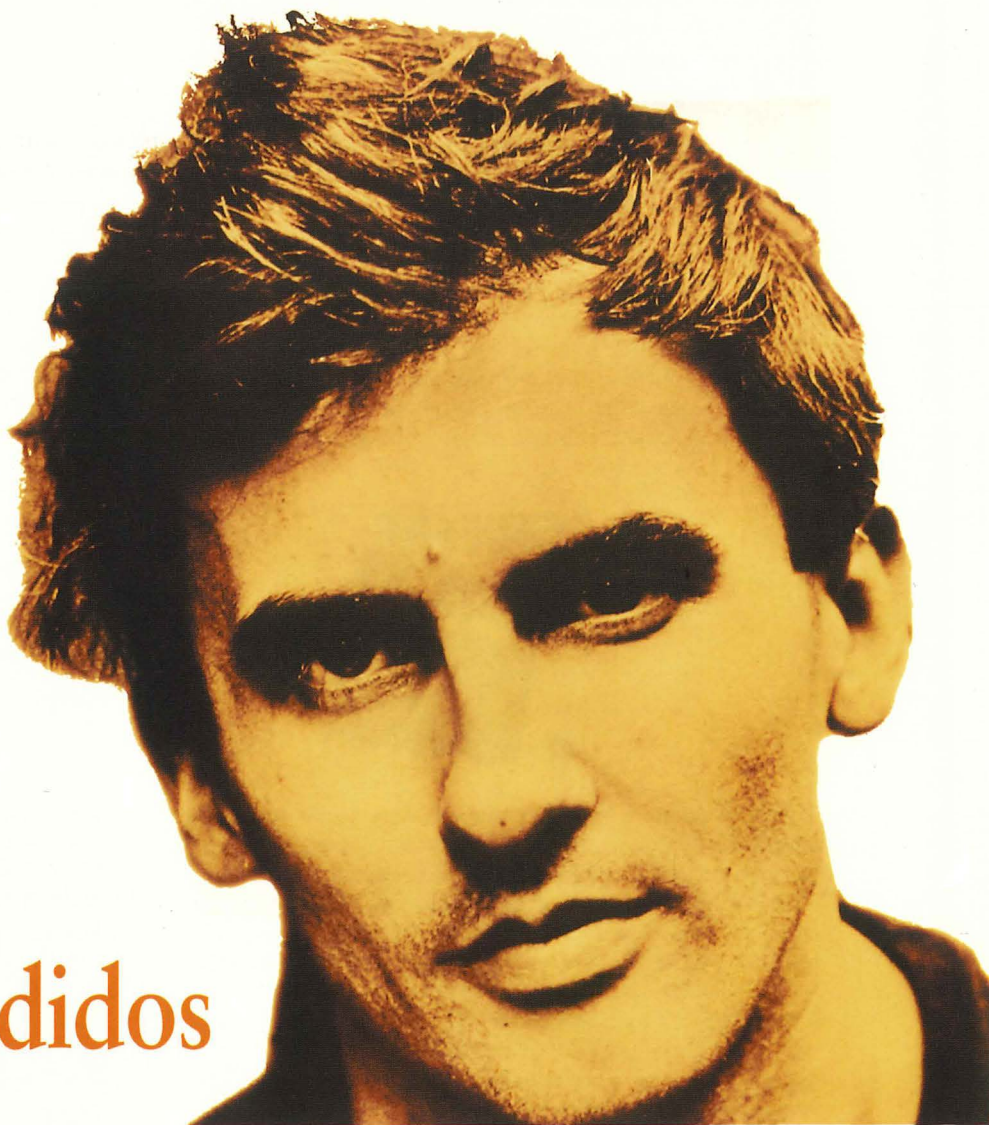
No hay nada nuevo bajo el sol,
pero cuántas cosas viejas hay
que no conocemos.

Ambrose Bierce

LA TIRANÍA DEL AHORA Y DE LO NUEVO SÓLO ATIENDE A LA ACUMULACIÓN INCESANTE DE LO QUE SE CONSIDERA UNA REVELACIÓN, UNA MARAVILLA CAPAZ DE CAMBIAR EL CURSO DE LAS COSAS CUANDO EN MUCHOS MOMENTOS SÓLO ES REPETICIÓN ADOCENADA DE LO MISMO. ESE CURSO YA TRANSCURRIDO ESTÁ LEJOS DE HABER SIDO EXPLORADO O TAN SIQUIERA DISFRUTADO EN SU TOTALIDAD Y OFRECE DOCENAS DE MÚSICOS, CORRIENTES Y PROPUESTAS DESATENDIDAS, FALTAS DE UNA RE-EVALUACIÓN, ACASO PENDIENTES DE UNA NUEVA LUZ. TODO AFICIONADO PORTA UNA HISTORIA ALTERNATIVA DE FIGURAS INFRA-VALORADAS. ESTE ES UN TERRENO PROFUNDAMENTE SUBJETIVO, DEPENDIENTE DE SU AUTOBIOGRAFÍA COMO OYENTE Y QUE POR ELLO POTENCIA CIERTOS COMPONENTES JAZZÍSTICOS, CIERTOS VALORES Y MÚSICOS SOBRE OTROS, ACASO MÁS DETERMINANTES Y BÁSICOS. ARTISTAS MENORES, CARRERAS TRUNCADAS, MÚSICOS PARA MÚSICOS Y EXTRAÑOS AFECTOS FORMAN ESTAS SELECCIONES SIEMPRE CUESTIONABLES PERO IMPULSADAS POR UN ALGO QUE EN SU ESCUCHA REMUEVE AL OYENTE. ÉSTA ES, INSISTO, SUBJETIVA Y FRÁGIL COMO TANTAS OTRAS, E INCLUYE DESDE LO MUY OBVIO -PERO QUE NUNCA SOBRA INCIDIR EN SU IMPORTANCIA-, A LO MENOS FAMILIAR. SUS LUGARES PODÍAN HABER SIDO OCUPADOS POR DECENAS DE OTROS MÚSICOS, COMO TEDDY CHARLES, DUANE TATRO, FRANK STROZIER, JIMMY WOODS, LOS EMPAREJADOS TED CURSON Y BILL BARRON, TAMBIÉN PRINCE LASHA Y SONNY SIMMONS, JUNTOS Y POR SEPARADO, EL CUARTETO DE DON FRIEDMAN Y ÁTILA ZOLLER, PERRY ROBINSON O FRANK WRIGHT. LA NÓMINA DE MENOSPRECIADOS O IGNORADOS ES SIEMPRE DEMASIADO EXTENSA, LA ATENCIÓN, CORTA.

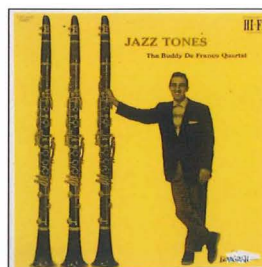
dones y mensajes desatendidos

Further Definitions



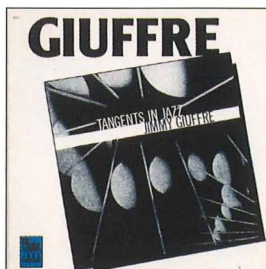
Buddy De Franco con Sonny Clark:*Jazz Tones*

Buddy De Franco (cl), Sonny Clark (p),
Gene Wright (b), Bobby White (bat).
Nueva York, 1954
Verve MV 2610



El clarinete, instrumento rey del swing, no tuvo una fácil transición al bop. De hecho su desarrollo posterior ha estado más relacionado con instrumentistas-compositores, cayendo el énfasis en la segunda parte de la relación, que cualquier otro instrumento que pueda citarse. En términos técnicos nadie ha podido igualar en dominio y recursos a Buddy De Franco, uno de los pocos que intentó incorporar el lenguaje del bop al instrumento. Endiabladamente rápido en su perfecta ejecución y muy inventivo en términos melódicos, De Franco adoraba a Charlie Parker: “Es el instrumentista más fascinante de todos los tiempos. No creo que haya nadie que toque jazz moderno que no haya sido influido por él”. Su devoción al bop es palpable en cualquiera de sus grabaciones, sin embargo, como si bop y clarinete no ligasen bien o no de forma totalmente convincente, no se encuentra impacto del clarinetista de Camden en la escena bop por más que Norman Granz mostrase una más que fundada fe en De Franco lanzando numerosos discos en su sello.

Durante toda la década de los cincuenta Buddy De Franco mantuvo varios grupos en los que se encontraban algunos de los mejores músicos del momento, de nombre Bud Powell, Kenny Drew, Art Blakey o Max Roach. El formado por Sonny Clark, Gene Wright y Bobby White reparte dicha a raudales en todos sus discos para Norgram. *Jazz Tones*, de 1954, incluye ya auténticas maravillas como una vertiginosa versión de *Yesterdays*, ante la que cualquier apreciación de De Franco como témpano técnico se hace añicos, o unas acurrucantes *Deep Purple* y *Lover Man* de exquisitas líneas. La invención a cualquier tiempo y el calor que despiden el grupo son altísimos en cualquiera de sus LPs, ya sea en *Autumn Leaves*, también de 1954, con una prodigiosa lectura de *Now's the Time*, un latin-swing como *Titoro* o un *Mine* lleno de nervio, o en *In a Mellow Mood*, de un año después con *I'll Remember April* de un demoledor swing y, sobre todo, con un emocionado *Laura*. Tal Farlow se les unió en otros trabajos como *Sweet and Lovely* o *Cooking the Blues* pero es en el cuarteto donde se encuentra todo. Puede que Clark haya mantenido la fama de músico caliente pero es aquí De Franco el encargado de dar temperatura y alimentar el fuego. Mosaic reunió estas grabaciones en 1987 en el ya descatalogado *The Complete Buddy De Franco/Sonny Clark Quartet-Quintet on Verve*. De momento (y aunque Universal tiene anunciada la reedición de *Jazz Tones* y *Autumn Leaves* para este año), la única forma de hacerse con este extraordinario material es por medio de *Buddy De Franco Quartet* (Giants of Jazz), una selección realizada sin las menores miras de ley ni dueño.

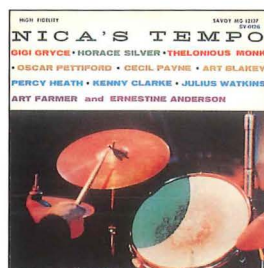
**Jimmy Giuffre:***Tangents in Jazz*

Jimmy Giuffre (cl, st, sb), Jack Sheldon (tp),
Ralph Peña (b), Artie Anton (bat).
Hollywood, 1955
Capitol T-634/Pausa 9058

La consideración de *Free Fall* como una de las piezas angulares de la improvisación libre ha distorsionado la del resto de la discografía de Jimmy Giuffre. Max Harrison escribía en *Jazz on Record* a finales de los sesenta: “Jimmy Giuffre ha pasado por más fases distintivas que ningún otro músico incluido en estas páginas”. Si tenemos en cuenta que hasta ese momento cada una de estas fases había dado al menos con una obra maestra (p.ej. *Jimmy Giuffre's Clarinet*), la imagen sobre la estatura actual del clarinetista se ensombrece pues numerosas obras, cuando no direcciones, no han sido consideradas con justicia. Algo similar puede decirse de otro experimentador tranquilo del jazz de la Costa Oeste como era Shelly Manne: la grandeza de los cinco volúmenes de su *At the Blackhawk* ha tapado los extraordinarios logros de discos en los que el baterista trata con la forma extensa o con suspendidos arreglos tímbricos que juegan con la melodía y el espacio. No toda la experimentación del jazz de la Costa Oeste se basaba en innovadoras líneas para los vientos, ingenio compositivo y la armonía; desde sus distintas posturas, Manne buscaba un nuevo papel melódico para la percusión, Giuffre dejaría a un lado su utilización, ambos produjeron discos de extraordinario valor de un jazz abierto pero reflexivo, improvisatorio pero con valores camerísticos, culto pe-

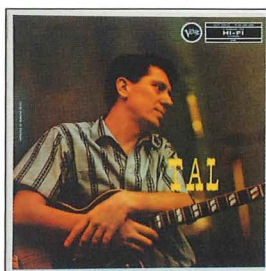
ro que a la vez retenía su base en el blues y en los standards. Con un mínimo de voces y un máximo de implicaciones, ambos músicos construyeron en estos gloriosos ejercicios de menos es más una música de diálogos limpios que se mueve con la gracia espacial de un móvil de Calder. *The Three*, trío de Manne, Giuffre y Shorty Rogers grabado en 1954, es su primera manifestación, un fantástico ejercicio de contrapunto en el que todo se reduce a líneas y puntos en el espacio sostenidos por el ritmo interno. El trío utiliza una serie dodecafónica, la improvisación total, abstraen la melodía de *Autumn in New York*... difícilmente podrá hallarse una música más concentrada y expuesta. Los mismos principios están en juego en *Tangents in Jazz* (1955), segundo álbum de Giuffre para Capitol y uno de sus experimentos más audaces: "jazz con un ritmo no pulsante", en sus palabras. Y sin embargo todo canta y hay swing, calmado a la manera de su creador en *Lazy Tones*, declarado en *Finger Snapper* o en la serie *Scintilla*. Giuffre explota las posibilidades de la corta instrumentación con contrapuntos de dos y tres voces, desarrollos en forma de canon, llamadas y respuestas, en un disco sin equiparación en su tiempo. Sus virtudes de claridad, lucidez geométrica y anti-expresionismo encarnan a la perfección lo que Franz Koglmann ha llamado "the white line in jazz".

Gigi Gryce:
Nica's Tempo
 Gigi Gryce (sa), Thelonious Monk (p),
 Percy Heath (b), Art Blakey (bat) +
 Big Band.
 Nueva York, 1955
 Savoy 12137-2



Al lado de la admiración que produce escuchar la música de Gigi Gryce hay algo definitivamente frustrante en su carrera que lo dirige hacia la consideración de artista, quizás significativo, pero menor. Casi todo en ella parece a medias, desde LPs compartidos con otros músicos en los que éstos se llevan la mejor parte, a la inusitada facilidad con que Thelonious Monk en *Nica's Tempo* o Richard Williams en *The Rat Race Blues* le roban la cartera en sus propias sesiones, o a su consideración como saxofonista, muchas veces acabada de un plumazo con la designación de parkeriano cuando, por ejemplo, hay muchas similitudes con Sonny Criss. Aún en su toque hay una zona confusa en la que Gryce se mueve entre lo asertivo y una inquietud que proviene de la inseguridad que lo hace inconsistente. No hay sin embargo medias tintas posibles cuando se observa su labor en los capítulos de composición y arreglos, con piezas como *Nica's Tempo* o *Minority*. Gryce no llega a ellas de vacío una vez que había recibido clases de un caso especial entre los compositores americanos como es Alan Hovannes, y en Europa de Nadia Boulanger y Arthur Honegger. El conocimiento teórico por un lado y su carácter bopper se conjugan en una mentalidad de pequeño experimentador que hace que en todos sus discos se desarrollen cosas interesantes, a veces simplemente meros detalles, pero de clase. Que su banda con Donald Byrd fuese bautizada como Jazz Lab es indicativo desde este punto de vista. El santo grial que buscaba Gryce no parece que fuese otro que la consecución de un lenguaje en el que se combinase la efervescencia bop con una escritura y unos arreglos exquisitos y exactos. El saxofonista proveyó de ellos a Lionel Hampton, Dizzy Gillespie (*The Greatest Trupest of Them All*), Oscar Pettiford... Pero es en sus propios discos en los que pueden encontrarse excelentes ejemplos de su capacidad no sólo en términos compositivos sino además para convertirse en una especie de catalizador de los miembros de las bandas. De ellos destacaría el que quizás de mejor visión de las posibilidades de Gryce, *Nica's Tempo* (Savoy, 1955), en el que el saxofonista reúne un noneto clavado al de *Birth of the Cool* y lo surte de un material rico en líneas melódicas y en acontecimientos, particularmente en una estupenda pieza titulada *Smoke Signal*. En los cuatro últimos temas se encuentra la sorpresa de un Monk como sideman en un cuarteto que interpreta sus *Shuffle Boil*, *Brake's Sake* y *Gallop's Gallop*. En 1961 Gryce echó el cerrojo y se dedicó a la enseñanza. El título de una de sus últimas grabaciones lo decía todo: *The Rat Race Blues* (1).

(1). Michael Fitzgerald, posee una página web con numerosas discografías y ha escrito la biografía de Gryce, *The Rat Race Blues*. A su nutrida información sobre el saxofonista puede accederse en www.jazzdiscography.com/Artists/Gryce/ggbooks.htm



Eddie Costa con Tal Farlow:
Tal
 Tal Farlow (g), Eddie Costa (p),
 Vinnie Burke (b).
 Nueva York, 1956
 Verve UMV 2565

Cuando nos referimos a Eddie Costa siempre se topa con un material insuficiente en el que hay que escudriñar qué hace el pianista entre otros instrumentistas o poner varias veces piezas que raramente sobrepasan los tres-cuatro minutos. Con su muerte a los 32 años, dejó cuatro discos como líder y numerosas colaboraciones en estudio, terreno en el que Costa era valorado por su lectura de partituras. Cinco años antes de su muerte en 1962, había sido número uno en la categoría de estrella ascendente en los apartados de piano y vibráfono en *Down Beat* pero Costa, con

una carrera que alcanza sólo algo más de ocho años, no tuvo tiempo de materializar la promesa implícita en ello. Un mal golpe pues su toque lleno de incitación es poderosamente adictivo. Su caso está entre los de otros músicos desaparecidos jóvenes que parecían destinados a revolucionar sus instrumentos, entre el estándar para varias generaciones de un Clifford Brown y el siempre nebuloso asunto del “podría haber sido” lleno de proyecciones en parte imaginarias de un Dick Twardzik o un Arthur Rhames. Dada la escasez de muestras sólo queda recogerlas una a una. La individualidad del pianista es inmediatamente apreciable: la velocidad de toque es extrema y electrizante como la de Bud Powell, su modelo pianístico, su ataque es fuertemente percusivo, su mano izquierda un portento a la hora de crear un desplazamiento equivalente al de la rítmica, con la derecha crea rápidas frases nota a nota concentrándose sólo en el registro medio y, sobre todo, el grave. A su nombre grabó un trío para Jubilee reeditado por Fresh Sound, un quinteto con Art Farmer, Phil Woods y Paul Motian, reeditado por VSOP, tan escaso de tiempo que sabe a aperitivo, *Guys and Dolls like Vibes* (Verve), al vibráfono y con Bill Evans en fase bopper al piano. *The House of the Blue Lights* permanece en prohibitiva edición japonesa. Pero no es todo. Una situación ideal para escuchar a Costa es la del trío de Tal Farlow: el swing imparable y la inventiva melódica compartidas, lo espacioso del formato y la longitud de las interpretaciones le dan todo tipo de ventajas. Las limpias frases del guitarrista y la vertiginosa pulsación y el oscuro retumbar de Costa crean una frenética excitación a la que es difícil resistirse. No hay álbum sin ejemplo supino del arte del pianista: el ímpetu de *Out of nowhere* en *Fuerst Set* (Xanadu), su arrasador swing de *Yardbird Suite* y *You Stepped out of a Dream* en *The Swinging Guitar of Tal Farlow* (Verve)... están cerca de ser definitivos y sin embargo no hay nada como Tal (Verve), con su extensa versión de *Isn't It Romantic* y los *tempos* de *Anything Goes* y *Yesterdays*, con un ametrallador solo de Costa. Sin respiro.



Gracham Moncur III: *Evolution*

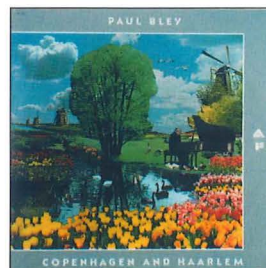
Gracham Moncur III (tb), Lee Morgan (tp),
Jackie McLean (sa), Bobby Hutcherson (vib),
Bob Cranshaw (b), Anthony Williams (bat).
Nueva York, 1963
Blue Note 7 84153-2

Después de un larguísimo paréntesis, Gracham Moncur volvía a aparecer hace unos años, primero en un disco de William Parker, *In Order to Survive* (Soul Note), después en uno de Archie Shepp y Roswell Rudd, *Live in New York* (EmArcy). A diferencia del de Rudd, su nombre raramente sale a relucir cuando se habla del trombón posterior a J.J. Johnson. Sin embargo, Moncur prestó al trombón de la New Thing una voz única, filosófica, mesurada y oscura que seguía mostrando su apego al sonido de J.J. y se situaba en el otro extremo de la volubilidad declamatoria del de Rudd y de la experimentación sonora de Albert Mangelsdorff. Su articulación clara y pausada y su sonido levemente ahogado a veces se hace oír en las largas frases del trombonista que después daría un paso más allá en el instrumento, George Lewis. Pero Moncur estaba además dotado de un particular sentido compositivo mostrado en piezas largas, de lento y majestuoso desarrollo tocadas por lo misterioso. *Frankenstein* y *Ghost Town* aparecían en el seminal *One Step beyond* de Jackie McLean; el siguiente álbum del saxofonista, *Destination out*, contaba con tres piezas de la autoría de Moncur que además había incorporado a la banda uno de los sonidos de la época, el del vibráfono de Bobby Hutcherson, y con ello a algunas de las formaciones cruciales de aquellos años.

Speak no Evil de Wayne Shorter, *Inner Urge* de Joe Henderson, *Dialogue* de Bobby Hutcherson, *Out to Lunch* de Eric Dolphy y *Point of Departure* de Andrew Hill forman una constelación única de cuyas implicaciones se ha nutrido buena parte del mejor jazz contemporáneo. En *Evolution* y *Some other Stuff*, los dos discos que Moncur grabó para Blue Note, el aire de familia, sobre todo con los dos últimos discos citados anteriormente, es más que evidente. Piezas del dramatismo de *Evolution* y *Gnostic* o de exquisita combinación de hard bop y algo más -como *Monk in Wonderland*- son ejemplos de la fascinación que Moncur puede crear en dos terrenos expresivos muy distintos. Unos inesperados problemas con Francis Wolff y Alfred Lion le situaron fuera del sello (1). Quedaba su trabajo con Archie Shepp en algunos de los discos más logrados del saxofonista, con Marion Brown y Lee Morgan, un muy buen set en *The New Wave in Jazz* (Impulse!), álbumes como *New Africa* (BYG) y *Echoes of a Prayer* (JCOA) con la Jazz Composers Orchestra, y su participación en la fantástica banda de renegados 360 Degree Music Experience liderada por Beaver Harris, en *Decission in Paradise* de Frank Lowe y *Point of View* de Cassandra Wilson. Tras ello, la oscuridad más absoluta.

(*). Una entrevista con Fred Jung en www.jazzweekly.com apunta a las razones y posterior desaparición de Moncur de la escena.

Paul Bley y rítmica:
Copenhagen and Haarlem
 Paul Bley (p), Kent Carter, Mark Levenson (b),
 Barry Altschul (bat).
 Copenhagen, 1965 y Haarlem (Holanda), 1966
 Arista-Freedom AL1901



La muy difundida afirmación de Francis Davis de que todas las revoluciones en el jazz ocurren dentro de la sección rítmica no puede tomarse a pie juntillas. Lo cierto es que detrás de todo innovador hay una rítmica que hace conductivos esos hallazgos. Elvin Jones y Jimmy Garrison con Coltrane, Billy Higgins y Charlie Haden con Ornette, Sunny Murray con Cecil Taylor forman parte de concepciones musicales inextricables que van más allá de lo individual. Murray y Taylor podían muy bien ser el objeto de estas letras, lo es sin embargo la alternativa a su jazz-energía: el trío formado por Paul Bley, Mark Levinson (Steve Swallow o Gary Peacock) y Barry Altschul. El trío de Bley introdujo una idea del diálogo interno, del uso del espacio y la respiración de los temas, de un lirismo abstracto que ha marcado varias de las concepciones vigentes del trío con piano, desde artistas del sello ECM (estos de forma muy perceptible), a formaciones de gusto europeo (como el Kühn- Jenny Clark- Humair) y los tríos reactivos del momento actual (Ethan Iverson).

De Bley puede decirse que no es apreciado en su justa medida pero el extraordinario toque de Barry Altschul está prácticamente olvidado. Su aportación, entre el tiempo propio, el libre y la melodía, es sin embargo fundamental. *Closer* (ESP) es un disco de destilación absoluta, sin un gesto, en el que cada nota, cada desplazamiento cobra enorme significación: uno de los grandes momentos de la música de los años sesenta. Su cortísima duración hace de su escucha un ejercicio frustrante que puede aliviarse tomándolo en combinación con el doble en directo del trío en *Copenhagen* y *Haarlem*, ejemplo excelente de los planteamientos innovadores del grupo, desde las figuras irregulares de *Cartoon* al paso largo de *Touching* o el melodismo de *Mr. Joy* (1). *Ramblin'* (Red Records) y *Virtuosi* (Improvising Artists) mantienen altura similar con el segundo de ellos ensayando una distensión aún mayor. Altschul continuaría explorando esa vena en discos mayores señalados por su espíritu colectivo, discos como *Trio Live* (Impulse!) de Sam Rivers y *The Song of Singing* (Blue Note) de Chick Corea, Dave Holland y Altschul, y su posterior transformación con la incorporación de Anthony Braxton en *Circle*. Holland y Altschul entraron a formar parte, con Kenny Wheeler, del cuarteto del saxofonista, una de las formaciones cruciales de toda la historia del jazz. Pero eso es otra cuestión.

(1). Hoy el doble original se encuentra dividido en los CDs *Touching* (Black Lion) y *Live Haarlem* (Jazz Colours), con *Blood* repetido en ambos.



Charles Tolliver:
Impact
 Charles Tolliver (tp, fisc, arr, dir), Jon Faddis (tp),
 George Coleman (st), Charles McPherson (sa),
 Stanley Cowell (p), Cecil McBee (b).....
 Nueva York, 1975
 Strata East 660-51-004/Charly 231-2

Las transiciones suelen provocar músicas llenas de interés, comprometidas e intensas en sus tensiones y ajustes, con certezas de papel e intuiciones, incluso contradicciones, cargadas de frutos. La transición del hard bop avanzado y la New Thing y después el free jazz produjo un buen número de músicos cuyas carreras, siempre que no se las llevase el olvido, o han explotado tarde o no han sido suficientemente reconocidas. La de Charles Tolliver es una de estas últimas. Con un resplandeciente sonido de metal bruñido, maneras brownianas y poca propensión a la floritura y lo ornamental, Tolliver es un harbopper bravío tan apreciado por Dizzy como por Woody Shaw, quien sencillamente le reprochaba que se dedicase más al *business* que a la trompeta. Salido de la mejor época de las bandas de Jackie McLean, el trompetista de Florida pasó por las tres academias del hard bop, fue jazzmessenger y componente de los grupos de Max Roach (*Members Don't Git Weary*), y Horace Silver (*Serenade to Soul Sister*). Tenía buenos apoyos. También iniciativa: fundó Music Inc, cuarteto y gran orquesta, y el sello Strata East, ambos con el pianista Stanley Cowell, otra figura de talento. Lo había también mucho en el primer trabajo del trompetista, *Paper Man* (reeditado como *And His all Stars*), un disco en el que se evidenciaban sus maneras diferenciadoras: solismo emocional y lleno de control en el registro agudo, composiciones dramáticas basadas en cortas frases en ostinato sin complejos cambios y una inagotable provisión de ideas. En su corta discografía, Tolliver muestra ese poco común don de la elocuencia con un lenguaje básicamente clásico, directo y de apariencia sencilla. En un momento en el que las trompetas quería sonar como saxos, Tolliver in-

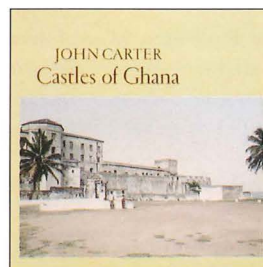
sistía en las virtudes de la trompeta como tal. Y hay derroche de ella en piezas descomunales como *Plight* de *The Ringer*, *Drought* en *Live in Tokyo*, pura combustión interna, en *Prayer for Peace* de *Grand Max*. La cima la alcanza con *Impact*, una de las mejores realizaciones en el terreno de la big band moderna en la que Tolliver compone, arregla y dirige una orquesta colmada de grandes nombres y hace de su tirada en el tema título algo imborrable. La pegada puede ser noqueante, la mano en los arreglos se llena de color y abundancia de recursos, y hay solos de George Coleman de gran estatura. Los noventa fueron muy callados para Tolliver. En junio de 2002 la big band volvió a dar señales de vida en un ciclo significativamente titulado *Lost Jazz Shrine*. El pasado septiembre se reunió de nuevo. No todo está perdido.

John Carter:

Castles of Ghana

John Carter (cl, voc), Bobby Bradford (cnt), Baikida Carroll (tp, voc), Benny Powell (tb), Marty Ehrlich (cl-b, perc), Terry Jenoure (vln, vla, voc), Richard Davis (b), Andrew Cyrille (bat, perc).

Nueva York, 1985
Gramavision 79423-2



La asociación de un músico a un instrumento poco “de moda”, considerado marginal, o poco visual trae consigo, con harta frecuencia, una rebaja en su posible aportación al jazz. Los casos abundan pero ahí están los de los sres. Norvo, Hutcherson o Varner, Larry Young o James Newton. El clarinete nunca se ha repuesto de la caída en desuso a la que lo llevó el bebop y en él hay casos patentes cuando no sangrantes, como es el de John Carter, un virtuoso que recuperó el clarinete para el jazz contemporáneo poniéndolo al día en técnica instrumental hasta los niveles de los saxos y la trompeta. Carter introdujo un léxico de multifónicos, exploraciones del registro agudo extremo, uso de intervalos amplios y técnicas desarrolladas por la música contemporánea interpretadas con una limpieza ejemplar (sus armónicos son de una claridad insuperable), y todo cargado de blues. Sólo hay que escuchar a Don Byron o François Houle para percibir la herencia de las innovaciones de Carter.

Otro factor que ha afectado a su reputación, uno de ellos, el que Carter no encaje del todo en ninguna cuadrícula. Demasiado interesado en la composición para la generación a la que pertenece, la del free, con temas en solitario muy inclinados a construcciones virtuosísticas y de imaginación académica, el ser más un hombre de enseñanza y familia que inclinado a la vida de jazzman... Incluso su relación con Ornette, ambos nacieron en Fort Worth y tocaron juntos en California, es parcial pues si las primeras grabaciones de Carter con Bobby Bradford, después trompetista de Coleman, *West Coast Hot* (RCA) y *Seeking* (hat Art), tienen un acusado aire de familia, la obra madura del clarinetista poco o nada tiene que ver con él. “No había nada remotamente parecido a ellos en Nueva York”, recuerda Michael Cuscuna de aquellos dos reclusos en California.

Tampoco hay nada remotamente parecido en todo el jazz a los cinco álbumes que forman la épica de *Roots and Folklore: Episodes in the Development of American Folk Music*, una obra profundamente personal y comprometida con la cultura afroamericana donde Carter dramatiza sus experiencias desde su vida en África, el tráfico de esclavos, la vida rural y el éxodo a las grandes ciudades. Personal porque Carter usa la historia de su propia familia mezclada con el desarrollo del blues, el gospel, las canciones de los campos y profundos temas propios caracterizados por su dramatismo, una atmósfera oscura de llamadas y ecos y un soberbio trabajo de equipo. *Castles of Ghana* es su disco más subyugante e integrado, *Shadows on a Wall* el de sonido más logrado y llamativo. El logro es enorme pero la música es fuera de serie.



Alvin Batiste:

Bayou Magic

Alvin Batiste (cl), Emile Vinette (p), Maynard Batiste (p), Chris Severen (b), Herman Jackson (bat), Edith Batiste (recitadora).

¿?, 1989

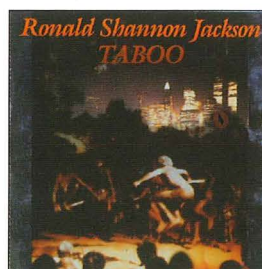
India Navigation 1069

Hablar del clarinete del jazz avanzado en Nueva Orleans puede parecer una tautología y sin embargo ahí están Alvin Batiste y Kidd Jordan para defender la posición. Uno de los tantos músicos locales de auténtica distinción que pueblan la geografía norteamericana, pasado por alto de forma criminal por las casas grabadoras, Batiste es una res-

petada autoridad en la música de la ciudad del cuarto creciente, cuya dedicación a la pedagogía ha ensombrecido su propia faceta creativa. De su academia han salido entre otros los hermanos Marsalis o Donald Harrison. Su poco habitual música se ha materializado en muy pocas grabaciones y cabe decir que desafortunadamente rara vez ha traspasado los límites de Louisiana pues nos encontramos con uno de los mejores clarinetistas modernos: un sonido nasal y penetrante de rara intensidad en los agudos, figuraciones totalmente propias y acción fulgurante que no retrotraen a ningún otro maestro del instrumento. Edmond Hall le enseñó sus rudimentos, de Bechet tomó toda la gama cromática, Jimmy Hamilton se convirtió en un modelo, pero a ninguno de ellos remite una concepción llena de singularidad en sus saltos interválicos, fluidez mercurial y de matriz totalmente moderna. Su música tampoco tiene similitudes con la de ningún otro creador por más que hay quien vea una sombra de Ornette, con quien tocó en los cincuenta (y posteriormente con Cannonball, Ray Charles y Billy Cobham). Hay en ella una corriente mística con referencias rosacruces que también incluye sus estudios clásicos, de donde le viene su apodo "Mozot" (Mozart en pronunciación local), y otra más claramente jazzística. *Musique d'Afrique Nouvelle Orleans* (India Navigation, 1983) muestra la primera; sus grabaciones con el American Jazz Quintet, Clarinet Summit, grupo que le unió con Hamilton, John Carter y David Murray, y discos como *Bayou Magic* (India Navigation, 1989) y *Late* (Sony, 1993) son jazz indiscutible. *From Bad to Badder* (Black Saint, 1987) del American Jazz Quintet reúne a Batiste, Harold Battiste, Ellis Marsalis, Richard Payne y Ed Blackwell tras 27 años sin tocar juntos: Blackwell suena descomunal, el clarinetista encandila con su toque serpentíneo y una lógica al borde de lo maravilloso (en *Imp'n Perry too*, *Tony* y *Mozarten*). *Bayou Magic* es un desbordamiento superior de hechicería clarinetística, larguísima tiradas, trinos inesperados, aplomo rítmico y una corriente coltraniana subterránea (*I Want to Talk about you*). La producción bordea lo extravagante con su total artificialidad pero la música llega a hacerla irrelevante. El clarinete de Nueva Orleans está habitado por el espíritu de los Picou, Dodds, Noone y Bechet, pero también por el de Batiste.

Ronald Shannon Jackson:
Taboo

Eric Person (sa, sb, ss), Zane Massey (sa, st), Henri Scott, David Gordon (tp), Robin Eubanks (tb), Akbar Ali (vln), Vernon Reid (g), Onaje Allan Gumbs (tecl), Bruce Johnson, Melvin Gibbs (b-elect), Ronald Shannon Jackson (bat, perc, voc).
Nueva York, 1990
Venture Virgin 47A



Citar la armolodía y el rock dentro de un contexto puramente jazzístico causa recelo y hay ocasiones en que hay que darlo como una causa perdida. En su intento por explicarnos a los niños la teoría, el crítico Gene Santoro escribía: "Ornette Coleman llama a su lenguaje caleidoscópicamente híbrido armolodía: la caída de armonía, la melodía y el *tempo* en una especie de universo post-einsteiniano. Ningún elemento es dominante y cada uno es desarrollado por todas y cada una de las voces dentro de la banda". Menos mal que las realizaciones adscribibles escapan a ello porque, por mucho que se la escuche por el saxo de Ornette y algunas de sus composiciones, si algo estimulante ha tenido la teoría ha sido empujar a cada uno de sus músicos a realizar con sus mimbres la propia realización musical de la misma. La de Ronald Shannon Jackson, baterista de Albert Ayler, Cecil Taylor y del saxofonista de Fort Worth (lugar de nacimiento de Jackson también), fue durante unos años particularmente fructífera. Nadie como él representa la imagen del toque "macho" en los parches, porque lo de Jackson es hacer retumbar el elemento percusivo con ritmos marciales mezcla de funk, ritmos africanos, rock, jazz libre y herencia tejana (el boogie nunca está demasiado lejos). La música practicada por él y su Decoding Society es igualmente resonante: una humeante amalgama de disonantes fanfarrias arregladas, solos bop y líneas de funk pesado interpretadas por vientos aullantes, guitarras distorsionadas y dos bajos eléctricos anudados. Rebosante de testosterona en su obsesión por el poder físico y la energía dentro de la disciplina, la música de Jackson reunió durante una época importantes resortes jazzísticos (armolodía y aspectos del estilo compositivo de Mingus, sobre todo) en algo totalmente característico, una especie de Mahavishnu Orchestra con una música formada por elementos afroamericanos, para después autoinmolarse en una pira de heavy metal. Si durante una época hubo un cruce entre jazz y música downtown fue en ésta.

No hay un disco flojo en la década de los 80. *Eye on You*, todavía con contacto ornettiano y unos sensacionales Charles Brackeen y Byard Lancaster, los poderosos *Nasty* y *Mandance* y el funk elástico de *Decode Yourself* son incuestionables, pero Jackson alcanza su punto más alto en *Taboo*, sobre todo en la suite *Mental Holiday* y el tema título. ¿Música de una época? Francis Davis escribía en *In the Moment: Jazz in the 1980s*: "Con Ornette Coleman, el jazz estableció su vanguardia permanente, lo "nuevo" que siempre permanecerá nuevo" (pág. 145). Resulta aplicable.