

LOS CRÍTICOS

INFRAVALORADOS Y SOBREVALORADOS, HASTA AQUÍ ESTÁ BIEN. LOS PROBLEMAS SURGEN CUANDO NOS PREGUNTAMOS: ¿INFRAVALORADOS Y SOBREVALORADOS POR QUIÉN? SE SABE QUE EN JAZZ NO HAY ADHESIONES COLECTIVAS NI TAMPOCO GRANDES FIDELIDADES Y QUE MUCHO PONE EL CORAZÓN CUANDO LA RAZÓN NO PUEDE APELAR A NADA. EN MATERIA DE GUSTOS HAY UNA FISIOLOGÍA, DICTÓ BRILLAT-SAVARIN; EN MATERIA DE GUSTOS SOBRE JAZZ REINA LA DESCARNADA SUBJETIVIDAD, NADA MÁS. ESTO EXPLICARÍA QUE ALGUNOS INFRAVALORADOS FIGURAN EN OTRAS LISTAS



INFRA
valorados

O P I N A N

COMO SOBREVALORADOS Y VICEVERSA. CIERTA UNANIMIDAD (DON ELLIS ENTRE LOS INFRAVALORADOS, JOSHUA REDMAN ENTRE LOS SOBREVALORADOS) TRANQUILIZA EL ESPÍRITU Y DA ALGUNA DOSIS DE "VERDAD" A ESTA PEQUEÑA ENCUESTA CUYO RESULTADO DEBE EMPUJAR AL LECTOR A ESCUCHAR A CADA UNO DE LOS MENCIONADOS EN UNO U OTRO SENTIDO PARA SACAR SUS PROPIAS CONCLUSIONES. LA COSA DESPIERTA INQUIETUD: ¿CÓMO ME PONEN COMO *SOBRE* A ESTE "COLOSO"? ¿CÓMO OPINAN QUE ESTÁ INFRAVALORADO ESTE JAZZMAN, AL QUE VEO HASTA EN LA SOPA DE LETRAS?

SOBRE valorados

EDITADO CON LA COLABORACIÓN DE LA FUNDACIÓN EBBE TRABERG



{**PHAROAH SANDERS**}. Este caballero fue capaz de engañar al mismísimo John Coltrane (y señora) y a una legión de seguidores que en los años sesenta y setenta interpretaban sus cacofonías como sonidos de la tierra, proyecciones del África ancestral o alguna otra sandez. Sus discos, seamos sinceros, no han resistido el paso del tiempo. Sus *performances* actuales -el hombre insiste en contaminar el silencio y goza del aprecio de músicos interesantes-, muestran la cruda verdad: pobreza de sonido y escasez de ideas.

Puro fraude, vanidad inmune al paso del tiempo y al deterioro de toda facultad. Durante medio siglo este señor, hábil *entertainer* y encantador de incautos, ha sabido embaucar a las audiencias y lo ha hecho con tal pericia que terminó creyéndose su propio “mensaje”. {**JOHNNY GRIFFIN**} toca “bien”, incluso en modo espectacular, pero su discurso está vacío de contenido. Detrás de sus torrentes de notas se esconde la nada absoluta, el abismo de lo inane, eso sí... con swing y la gestualidad del histrión inveterado.

Podría reprochársele a {**CHARLES LLOYD**} el querer impresionar al oyente desde una falta de personalidad llena de recursos, pero sería injusto: cree y siempre creyó en lo que hace; y contra la convicción no hay nada que hacer. Su música puede impresionar, pero es superflua; es decir, tiene el equilibrio justo entre introspección y extroversión, algo imposible en la vida real o en su principal modelo, el arte. La larga estela del cometa Coltrane también incluía, cómo no, a Lloyd; pobre Coltrane, cuánto daño involuntario.

{**ROY HARGROVE**}. Esta estrella, de fulgor leve, tuvo el atrevimiento de grabar y actuar sin pudor junto con Wynton Marsalis y Nicholas Payton, muy superiores a él (aunque no “genios”), situándose así en la tríada de los “mejores trompetistas de los 80 y 90”. Todo falso: Hargrove es un diestro instrumentista de alma simple y, en jazz, se sabe, se requiere un poco de profundidad de espíritu.

Naturalmente, vendió más discos que Wallace Roney, Tim Hagans o Ralph Alessi, en beneficio de las discográficas y en perjuicio de la buena música.

{ ¡Hay que ver lo guapo que es este joven! El problema es que lo sabe más allá de lo razonable, como también es consciente de sus habilidades a bordo de varios instrumentos. Guapo y hábil, pero muy poco fructífero en el aporte de una vitalidad no hueca. En cierto sentido, {**JAMES CARTER**} es un Johnny Griffin de los años 90, un pequeño burgués ensoberbecido y vacuo, oropelado con lo que cree justo. La parte más incauta del público ha respondido a sus guiños con lacerante complicidad, casi como si una estrella del rock se tratara... }

{**JOSHUA REDMAN**}. Otro burguesito, éste en la variante longilínea y morena de ojos claros y soñadores. Con el padre que lo engendró (Dewey Redman, un artista) es todo lo contrario de un hijo de papá. Él es independiente, tiene ojo para los negocios y un discurrir por los terrenos del jazz como si fuera cosa propia. No es un bombón envenenado, lo es de apetitosa apariencia y gusto indefinido. Además, hábil fiera mercantil, ha sabido rodearse de tipos serios como Brad Mehldau... pero a mí no me engatusa ni harto de ajenjo.

¡Que gran invento discográfico! ¡Qué fugacidad! Este Brad Pitt del jazz (es un decir), ha logrado colocarse como la gran revelación, la gran esperanza blanca oculta en silenciosas nieves. ¡Cuánto silencio significativo! ¡Cuánta inspiración escondida! ¡Cuántos secretos no revelados! En fin: todos artilleros y enredos. Afortunadamente -y a esto alude la mentada fugacidad- {**ESBJORN SVENSSON**} parece estar hundiéndose en el mar del olvido, como ya ocurrió con Jacky Terrasson, y con tantas otras triviales jóvenes promesas.

{HENRY RED**ALLEN**}. A este señor le cayó la suerte de ser coetáneo de Armstrong y tocar el mismo instrumento, y nadie advirtió que era más “moderno” que Louis, y tan audaz y atrevido como el maestro. En los años cincuenta se destapó como un especialista en los registros bajos de la trompeta, con un fraseo saxofonístico. Además, cantaba como los dioses. Don Ellis lo admiraba y se estudiaba sus solos y Pee Wee Russell lo consideró como el partner ideal. Si empezamos a escuchar jazz con Henry Red Allen tendremos una buena idea del desarrollo estilístico.

¿Quién me dará la razón cuando aduzca que {GIGI**GRYCE**} representa una arista filosa de Charlie Parker? Como saxofonista, naturalmente. Como compositor creó piezas tan sugestivas como *Nica's Tempo*, *Leila's Blues* y *Sans Souci*, todas de una suave melancolía dedicada al recuerdo de mujeres. Gigi se presentaba como un alter ego de Benny Golson, muchas veces a la sombra de éste, que sigue vivo y coleando y toca en una película de Spielberg. Recurramos a su música en momentos de vacío emocional, no nos arrepentiremos: la belleza no duele si se entrega.



Un respetado crítico francés afirma que {JIMMY**CLEVELAND**} era esclavo de la técnica. ¡Y una mierda! Desafío a todos los franceses a que encuentren un trombonista tan imbuido de bebop y de la musa del jazz... como Cleveland (JJ Johnson aparte). El hombre firmó cuatro LPs hace cincuenta años y después se dedicó a poner sonidos en big bands, donde se lo apreció como solista sobresaliente (Quincy Jones, Oliver Nelson, Gil Evans, etc.). Fontana, Rosolino, Rehak y el propio Johnson lo tenían por un maestro mientras él citaba a Teagarden.

A {BARRY**HARRIS**} le costó mucho grabar y actuar entre los 50 y los 60 y fue descubierto como “bueno” cuando ya era un señor maduro. Heredero de Bud Powell y poseedor del instrumento que fuera de Monk, Harris es un maestro completo, alguien que tiene mucho que enseñar sobre el jazz moderno. Los conciertos de Jarrett o Peterson llenan estadios, los de Harris apenas si congregan a unos pocos fieles. Aun siendo reconocido por los aficionados profundos, no ha llegado a conquistar al público que compra discos y asiste en masa a festivales y partidos de fútbol.

{JOHNNY**COLES**}. Pequeño, feúcho, frágil y malhumorado, Johnny Coles fue el gran poeta desconocido del jazz. Grabó tres discos a su nombre y uno con Frank Wess, pero dejó sonidos inolvidables en otros ámbitos (Gil Evans, Horace Parlan, Herbie Hancock). La apreciación superficial lo ubicaba como epígono tímido de Miles Davis; él nunca lo negó, no lo necesitaba. Su control sobre la inestabilidad del sonido y la labilidad del volumen devino arte puro. Sus solos, sutiles y meditados, mantienen en vilo al oyente sensible porque allí hay alguien que está expresando cosas profundas.

{WOODY**SHAW**}. El trompetista menos celebrado de la primera línea: Hubbard, Morgan y hasta Donald Byrd eran más citados que él. Sus colegas del siglo XXI opinan que la evolución de la trompeta llega a su ápice con Shaw, que más allá están las especulaciones y los juegucitos. Su estilo no es “agradable” en el sentido clásico, porque invita al cambio y revela la futilidad de lo establecido. Una muerte cruenta, con mutilación incluida, ni siquiera sirvió para dar pie a una leyenda de la que se benefició, por ejemplo, el muy formal Chet Baker.

{DON**ELLIS**}. Charles Mingus o Gunther Schuller lo tenían en la más alta estima. Escuchar hoy su música, sobre todo la grabada con pequeñas formaciones, o como componente de los combos mingusianos, causa una extraña y justificada sensación de inquietud. A pesar del tiempo transcurrido, las sentencias musicales de Ellis están vigentes. Sus arreglos para gran orquesta, coloridos y fecundos, tienen la graciosa sencillez de la materia muy meditada. Ellis nació en 1934 y murió en 1978. Los que se olvidaron de él serán castigados con el olvido.

{**DONBYRON**}. Músico negro del tipo políticamente correcto, que lanza por doquier guiños que cautivan a la *intelligentsia* del jazz. Después de que él lo autorizara, uno ya puede decir que le gustan John Kirby e incluso Raymond Scott. Como clarinetista es frío, aunque en algunos contextos eficaz. Lo peor es que carece por completo de swing, pero a él no parece preocuparle, ni siquiera cuando evoca (?) a Lester Young. Esto último bastaría para enviarlo al purgatorio si todavía no lo han cerrado.

La capacidad creativa de {**CHICKCOREA**} se agotó en muy pocos años. El pianista lírico, capaz de sintetizar a Tyner con Evans aportando ideas propias, desapareció a mediados de los setenta y lleva tres décadas sin dar señales de recuperación. Hoy es un muñeco mecánico que se copia a sí mismo. No sé si es peor cuando se esconde detrás de pantallas de ordenador para hacer un jazz rock farragoso, o cuando reedita proyectos de juventud en los que su pérdida de chispa es todavía más visible y más triste.

{**PATMETHENY**} es simpático, generoso y bien dispuesto. Su virtuosismo da miedo y conoce bien las raíces del jazz moderno. La música que sale de su cabeza tiene dosis de talento, evidente incluso en los contextos más ligeros, pero es tan blando que a veces parece una versión intelectual de Kenny G. Sus conciertos más jazzísticos naufragan por su necesidad de exhibirse y demostrar que está muy contento consigo mismo. Como Marsalis (Wynton), suele funcionar mejor cuando no es el jefe del grupo.

{**BOBBYMcFERRIN**}. De cómo el virtuosismo sigue bastando en el jazz para hacer una estrella, incluso una estrella que llena conciertos multitudinarios. Pero si McFerrin ha tenido alguna vez interés por el jazz (que puede que sí) ya no se nota en esa salmodia pseudofolclórica que constituye el principal ingrediente de sus recitales, y que nos hace añorar incluso el sencillo aire funky de *Don't Worry, Be Happy*. La suya es música para ver, no para escuchar: gravísimo defecto. Menos mal que no ha creado escuela..

{**HERBIENICHOLS**}. Sus composiciones suenan bien cuando se le homenajea, pero su música interpretada por él mismo causa dolor y sed. Toca como quien carraspea, queriendo sacarse sin conseguirlo una mota de polvo de la garganta o del alma. Que nadie le hiciera ni caso en vida y que muriera antes de tiempo excita mucho a los rastreadores de malditismo, una desviación que todos hemos padecido alguna vez pero de la que no conviene abusar.

Reconozco que mi prevención ante {**ERICDOLPHY**} tiene mucho de manía personal. Sencillamente no me gusta su fraseo escarpado como los dientes de una sierra, ese ir y venir sobre intervalos excesivos que parece una caricatura de Parker, pero cuyos trazos, para mis oídos, no tienen la armonía de otros sagaces caricaturistas, digamos Ornette Coleman. Cuando oigo a Eric Dolphy me da la impresión de que está haciendo el mismo solo de siempre. Al menos puso de moda el hermoso clarinete bajo.

{**JOSHUAREDMAN**}. Tuvo un debut llamativo, lleno de música saludable y reforzado por secciones rítmicas en estado de gracia. Luego se convenció a sí mismo de que era grande y empezó a ponerse pesado. Durante los últimos años hemos conocido a demasiados jazzistas precoces que tuvieron contrato con multinacionales sin haberse fogueado a la sombra de un artista de verdad, pero así son los tiempos. Nada como una actuación en directo para pillarles los trucos; también a Redman, aquejado gravemente de verborrea.

Jorge
García

{**JIMMIE LUNCEFORD**}. Pertenece a una especie de infravalorados que podríamos asimilar con la carta robada del cuento de Poe, que nadie encontraba porque estaba a la vista de todos. A Jimmie Lunceford muchos aficionados (seamos optimistas aquí) le conocen, aparece en los libros de historia, pero nadie le escucha, aprisionado en el pasado entre Ellington y Basie. ¿Hay peor forma de pasar desapercibido? Claro que hay demasiados clásicos a los que se da por asumidos: "Fats" Waller, Red Norvo, Bunny Berigan...

{**BILLY MITCHELL**}. Vivió en un tiempo donde tuvo que competir con grandes saxofonistas y a él no le tocó la mejor parte. Grabó algunos discos a su nombre, la mayoría inencontrables; tuvo un grupo con Al Grey, fue miembro de la banda de Basie y director musical de la de Gillespie. Brilló especialmente con Milt Jackson, a base de blues, y Thad Jones, otro colega de Detroit en cuyos discos Blue Note escuchamos a un tenor de sonido pleno, laconismo típico de su Kansas City natal y fraseo entre el bebop y el clasicismo.

{**MEL TORMÉ**}. Cantante tan importante como Frank Sinatra o Tony Bennett, sin embargo no ha alcanzado ni de lejos su popularidad, aunque frecuente el mismo repertorio, seguramente porque está más comprometido con el jazz. Los aficionados al jazz vocal tampoco le prestan demasiada atención, y esto ya es más curioso; suelen preferir voces femeninas o a Johnny Hartman. En sus mejores momentos, sin embargo, Tormé es el más fantasioso y el más dinámico de ese trío de ases de la canción popular con tinte jazzístico.

{**DAVE MCKENNA**}. Si en el jazz hubiera una nobleza habría que encontrarla entre los pianistas, y sin duda el gigante McKenna formaría parte de ella. Tras muchos años acompañando, es en el trío de piano o en el piano solo donde ellos revelan un arte destilado pacientemente. Entregan su sabiduría en forma de breves y refinados haikus que nunca reclaman atención, sabedores de que allí al fondo siempre hay alguien que los sabe reconocer. Durante la década de los 80 fue uno de los mejores secretos de la escena jazzística.

{**WOODY SHAW**}. Heredero del mejor Freddie Hubbard, tras llamar la atención como impecable sideman intentó en los años setenta y ochenta sacar adelante un discurso complejo, rico y valiente, que obtuvo reconocimiento de la crítica pero escaso éxito comercial. Si su música era interesante, y supuso la última etapa real del hard bop, cautivaba más todavía su trompeta brillante, inspirada y a la vez completamente ausente de exhibicionismos. Problemas de drogas y de salud emborronaron los últimos años de su vida..

Desde los años 50 en todas las grandes bandas que se precien hay un tenor caudaloso que calienta a la audiencia y refleja la influencia del jazz contemporáneo sin desbordar las convenciones orquestales. Durante los 60 y 70 uno de los más solicitados fue {**JOE FARRELL**}, rollinsiano y luego coltraniano moderado. En los discos de esas bandas (Jones/Lewis, Ferguson, Herman) o en alguno de Chick Corea está su mejor legado, no sólo como saxofonista sino también como flautista que ha creado escuela.

{**BOBBY WATSON**}. Pocos continuadores de la estética hard bop surgidos en las últimas décadas están tan dotados como el brillante saxofonista alto y compositor Bobby Watson; sin embargo, esa misma elección estilística le marca como "tradicionalista" y le impide alcanzar la atención merecida. El antiguo director musical de Art Blakey ha demostrado habilidades sobradas con una música imaginativa y actual que conserva la capacidad de comunicación y el estilo asertivo del hard bop, pero su carrera sigue siendo marginal..



{**CHET BAKER**}. Mi idea es que su notoriedad es más una consecuencia de su biografía que de su calidad como músico. Su significación ha sido como la de James Dean, que, con tres películas y un único rol, se convirtió en símbolo de una generación. Me parece que sus respectivas famas se han visto favorecidas por la brevedad de su destello. Así ocurre que Marlon Brando ha conseguido ser más actor que símbolo; y Gerry Mulligan, más músico. Chet Baker era un joven trompetista blanco entre un nutrido grupo de trompetistas negros. Carecía de la energía de éstos y desarrolló un registro que otro trompetista negro llevó mucho más lejos.

Para un guitarrista, afirmar de {**WES MONTGOMERY**} que sus méritos son menores que su fama sólo puede explicarse como un exabrupto fruto de la ignorancia. Sólo sé qué me gusta y qué no me gusta, pero tengo una idea de la contribución de cada músico al patrimonio común del jazz, y pienso que la de Wes Montgomery es más reducida que su reconocimiento y que éste se debe más a su calidad como intérprete que como músico. Sus mejores registros fueron hechos para Riverside, entre los otoños de 1959 y 1963, pero sus trabajos posteriores para Verve acentúan su doble y desigual rol: un gran guitarrista, pero no un músico grande.

Aunque no civilizara África, la cultura del Antiguo Egipto contribuyó a civilizar Europa. ¿Qué ha dado {**SUNRA**} a la cultura y a la música del jazz que podamos reconocer como su contribución en la obra de otros músicos? Su estética alienígena es difícilmente repetible, su gusto como pianista fue evidente durante los años 1956 á 1972, pero sus mejores ideas no suenan originales si se oye a la orquesta de Duke Ellington, y sus arreglos me suenan como un traje mal cosido si los comparo con los de su contemporáneo George Russell. Para algunos, es un músico de culto; para mí, un promotor de parcelas soleadas en Saturno.

En la obra de {**GIL EVANS**} hay tres discos que me gustan especialmente: *Into the Hot* (Impulse!), *Miles Ahead* (Columbia) y, sobre todos, *The Individualism of Gil Evans* (Verve). Pero sus demás trabajos me parecen inferiores que los anteriores. *Sketches of Spain*, por citar uno de los más conocidos, es como una tortilla con mantequilla, y para *Quiet Nights* es mejor no lanzarse al abismo de encontrar una metáfora. Y no he citado los peores ejemplos. Buena parte de su fama se debe a que supo elegir la compañía de intérpretes como Helen Merrill y J.C. Adderley y de músicos como Wayne Shorter, Miles Davis y Cecil Taylor.

{**DIZZY GILLESPIE**}. La pregunta no es qué hace un músico como él en un lugar como éste, sino qué hace un tipo como yo situándolo a él en este lugar. Me parece el mejor ejemplo de las ventajas de estar en el lugar y el momento adecuados y, sobre todo, en la compañía adecuada. Dizzy Gillespie ha sido uno de los grandes trompetistas del jazz. Pero de ahí a ser un héroe revolucionario hay un paso importante que no creo que él diera nunca. Como en mis demás elecciones de sobrevalorados, no dudo de su grandeza sino del tamaño de la misma, ya que, fuera del rebusco de Charlie Parker, su obra anduvo desiguales y sólo inferiores derroteros.

{**OSCAR PETERSON**}. Su música me aburre. Ésta no es una justificación racional, pero tampoco lo son ninguna de mis elecciones. Utilizo para criticarlo lo que Billie Holiday decía de él: "toca demasiadas notas". Quizás toque demasiado bien y eso hace que me sea difícil seguir su discurso, pero creo que las razones del rechazo son mis imágenes de él y del jazz, que no casan. Veo a Oscar Peterson como a un virtuoso del piano, al margen de corrientes, estilos y modas, pero no como a un clásico. Por el contrario, veo al jazz como un árbol estilístico, como un desarrollo que conduce del tronco a la rama. Al oír su música, oigo más piano que jazz.

{**MODERN JAZZ QUARTET**}. Mi antipatía por el grupo es profunda. Lo considero un ejercicio de autoritarismo de un músico pretencioso y un ejemplo de complejo de inferioridad musical. Representan el intento más ridículo por su parafrenia de convertir el jazz en música de cámara. La culpa de mi disgusto es del pianista y alma del grupo. Connie Kay y Percy Heat fueron dos buenos instrumentistas, como demostraron siempre dentro y fuera del grupo. Milt Jackson fue un músico de jazz brillante, con una importante obra como líder. Los discos de John Lewis muestran su altura de miras, quiero decir: la altura con que se veía a sí mismo.

José F.
Troyano

{**SHELLYMANNE**}. No se le incluye ni entre los bateristas magistrales, como a Max Roach, ni entre los que lideraron grandes grupos, como a Art Blakey. Ninguno de sus discos aparece en esas listas tan leídas de los cien mejores, los mil mejores o los diez mil mejores, pero hay un puñado de ellos que se oyen una vez y no se olvidan nunca. Su capacidad para adaptarse a diferentes estructuras se refleja en uno de sus mejores discos, 2, 3, 4, y la prueban sus tríos con piano y contrabajo, con guitarra y contrabajo, o con trompeta y clarinete. Para oír jazz mágico, ¿hay grabado algo mejor que *Shelly Manne & His Men at The Black Hawk, Vol. 1*?

{**JIMMYGIUFFRE**}. *Free Fall*, de 1962, es jazz y no música contemporánea. *Western Suite*, de 1958, es jazz y no música folclórica. *The Jimmy Giuffre 3*, de 1956, es jazz y poesía. Salvo Duke Ellington, ningún músico de jazz con la sabiduría de éste para hacer jazz con otras músicas, sin desvirtuar ni una ni otras. Lo llaman eclecticismo. Pero Jimmy Giuffre nunca ha tirado por la vía de en medio, sino por la suya propia. Encasillarlo es imposible. Lo encontramos en la Costa Oeste y en la Vanguardia. Es radical y conservador. Pero, por encima de todo, es un músico de jazz que siempre ha ido por delante. Una muestra de su calidad poética: *My All*.

{**SONNYSTITT**}. ¡Cómo tocaba este tío! Mi triunvirato del saxo alto me tienta a convertirlo en el instrumento rey del jazz: Charlie Parker, Sonny Stitt y J.C. Adderley. ¿Cuál tocaba mejor? Y, por favor, que nadie conteste antes de oír todo lo que Sonny Stitt grabó para Roost y Verve durante los 50s, cuando su energía y su sabiduría coincidían en sus máximos. Siendo cuatro años más joven que Charlie Parker, su reconocimiento se vio mermado por la magnificencia de éste y por la afinidad estilística entre ambos. Nunca fue resentido, más bien lo contrario: tuvo modestia, generosidad y homenajeó al héroe. Si no lo conoce, oiga *Blows the Blues*.

{**BOOKERERVIN**}. Me gustan sus discos, incluso los peor valorados. Me gusta su sonido, carnoso y sensual. Sonny Stitt, otro tejano, tocaba extraordinariamente, pero parecido a Charlie Parker. Con dos referentes del saxo tenor como John Coltrane y Sonny Rollins, Booker Ervin sonó siempre a sí mismo. Cualquier otro colega de su generación tocó alguna vez como uno de los citados. Para explicar lo mucho que me gusta su forma de tocar el tenor, diría que me sorprenden sus solos prolongados, que me suenan como si no expusieran ninguna idea, sólo emociones cuya intensidad no decrece, que te agarran y no te sueltan. Como hacer el amor.

Algunos músicos y aficionados tienen la idea contraria: {**DAVEBRUBECK**} ha sabido venderse bien, su mercadotecnia ha contribuido a su fama. No lo discuto. Si así ha sido, ocurrió hace muchos años y no tengo constancia de ello. Lo que sí conozco son sus numerosos discos, y son éstos los que me hacen creer que algunas cosas de las que hizo no se le reconocen. Por ejemplo, el jazz modal y el uso de influencias orientales. Entre 1954 y 1968, grabó muchos discos para Columbia, y no todos buenos. Pero su congruencia estilística y su influencia han tenido un paradójico efecto: suenan anónimos, suenan sólo a jazz. ¿Hay mayor logro?

{**GEORGERUSSELL**}. Cuando se reedita un disco suyo los elogios son inevitables, pero en los intermedios poco nos acordamos de él. Apenas puedo escribir a su favor, sólo que su música me gusta, que hizo excelentes discos durante tres décadas y que conocerlo es apreciarlo. Esta falta de argumentos apunta directamente a su mejor aval: su música. Hay discos maravillosos y reconocidos como tales, hay otros igualmente maravillosos pero menos reconocidos que han hecho posibles los primeros. Siento que los grandes logros de Andrew Hill de los años 60 y de otros contemporáneos no hubiesen sido posibles sin los previos de Russell.

{**ABBEYLINCOLN**}. Creo que la voz sufre un cierto menosprecio como instrumento de jazz, que es lugar común entre aficionados y críticos que la única voz que merece estar en el Olimpo del jazz es la de Billie Holiday, y no por sus cualidades vocales, sino por su intensidad dramática y, más incluso, por su fuerza simbólica como personalidad del jazz. Me parece un absurdo y, sobre todo, no son esos mis gustos: me encantan las cantantes y, algo menos, también ellos. Además de la divina Billie, me gustan un puñado de cantantes. Entre todos y todas, una me pone la piel de gallina en grabaciones desde los 50 hasta los 90, se llama Abbey Lincoln.



Autor del disco más sobrevalorado de la historia del jazz, *The Köln Concert*, **{KEITH JARRETT}** devino objeto de culto gracias a un estilo autorreferencial que combina gospel, minimalismo para mayorías, tradición culta de raíz romántica y una concepción cándida de la música folk con pátina de belleza esencial. Cuando lo acompañan Peacock y DeJohnette contiene sus excesos y artimañas, tan caros a públicos impresionables, y da lo mejor de sí; cuando no, su propuesta resulta de una vacuidad sólo comparable a su infinita capacidad técnica.

{CHET BAKER}. Poseedor de una sensibilidad enfermiza, un sonido frágil, doloroso, profundamente melódico, y el don de hacer que su voz y su trompeta sonaran casi igual, Baker se convirtió en leyenda por razones en gran medida extramusicales. Menos original que parco, su único aporte importante al jazz fue la inteligencia con que percibió lo que Mulligan necesitaba cuando resolvió prescindir del piano. No quiso engañar a nadie y produjo hermosos discos (*Chet*, por ejemplo), pero su patetismo siempre fue por delante de sus virtudes.

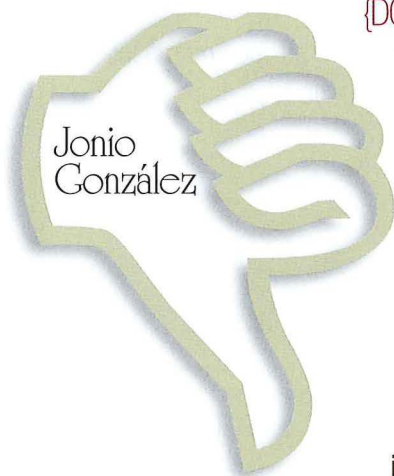
{DIANA KRALL}. Durante años, la más cool de las diosas blancas consiguió entretener al personal con un pianismo aceptable, una voz mate y agradable que recogía hábilmente lo mejor de la tradición y no hacer nada que no hubiese sido hecho antes y mejor. Un día decidió que con eso no bastaba y comenzó a trazar su propia caricatura a base de oropeles y violines. Ultimamente, bajo la influencia de Elvis Costello, se le ha dado por componer canciones dramáticas e intrascendentes que las audiencias consideran sumamente serias.

{JAN GARBAREK}. Principal responsable (con personajes como Eberhard Weber o John Surman) de lo más cargante del de por sí cargante sonido ECM, el saxofonista noruego ha herido nuestros oídos con sus lamentos seudofolclóricos trufados de impresionismo bucólico y ha intentado que creamos que es posible encontrar belleza en la nada absoluta. A veces confunde trascendencia con pamplinas (*Places*), otras se muestra decidido a explorar las posibilidades del tedio (*Aftenland*). En una reciente entrevista ha admitido que su música no es jazz. Enhorabuena.

{DON BYRON} es un músico que hace lo que le viene en gana, tanto reinventar la música klezmer forzando su literalidad, como transfigurar a Mancini, Schumann o Wonder, buscar con pudor el espíritu de Puccini o darle la vuelta a la poética quietud de Lester Young. Excesivo y fascinador, su problema, sin embargo, es que abre tantas puertas que no parece saber detrás de cuál se encuentra el camino que ha de seguir. Quizá sean todos, en una síntesis que está por llegar. Mientras tanto, su desconcierto continuará desconcertándonos.

Compositor efectista y pianista a menudo tosco y desapacible, **{DAVE BRUBECK}** tuvo la extraordinaria fortuna de contar en sus filas con un alma exquisita y congénitamente herida como Paul Desmond (a quien finalmente se le ha hecho justicia) y un prodigio de baterista como Joe Morello. Hábil a la hora de introducir *tempi* imposibles y pretender que fue el primero en hacerlo, y no obstante la audacia de algunos de sus solos, quien esto escribe no puede evitar la sensación de que Brubeck ha construido su fama sobre el genio de otros.

Que **{STANKENTON}** era capaz de lo mejor y de lo peor constituye uno de los tópicos de la historia del jazz. Aun así sigue llamando la atención el que, contando con arreglistas como Rugolo, Mulligan, Russo o Niehaus, su idea obsesiva de modernidad pasara por el artificio y la estridencia. Boris Vian escribió de él que tenía el alma de un abrelatas, y lo cierto es que cuando quiere ser delicado (*The Ballad Style*) la uniformidad de los arreglos produce una inclemente somnolencia. A fuerza de entusiasmo anheló levantar catedrales instantáneas.



{**FRANKIE TRUMBAUER**}. No debe de ser fácil vivir a la sombra de un monstruo, captar la atención del oyente cuando éste la tiene puesta en aquél. *Pres* lo advirtió, percibió la modernidad de *Tram*, su sinuosa sutileza cargada de presagios. Los 20 segundos que dura su solo en *Stars Fell on Alabama*, con Teagarden en 1934, o sus solos en *Singin' the Blues* o *I'm Comin' Virginia*, junto a Bix en 1927, deberían haber bastado para considerarlo uno de los mayores saxofonistas que ha habido. Finalmente, *Tram* decidió volar, quizá harto de esperar a que llegase ese momento.

Como Lee Wiley o Jeri Southern, {**PEGGY LEE**} habitó ese suburbio destinado a las cantantes blancas diferentes de Anita O' Day, refinadas, algo afónicas y de recursos, se nos ha dicho, limitados. Dueña de un swing velado y una sensualidad excepcional, reticente a improvisar pero capaz de recurrir a lo mínimo sin perder el equilibrio y desnudar las canciones hasta su esencia (esto es, de comprenderlas), el que grabara a las órdenes de Sinatra o fuese coautora del tema de amor de *Johnny Guitar* es suficiente para definirla como artista.

{**JOHNNY SMITH**}. Prácticamente retirado de la escena en 1958 tras la muerte de su esposa para dedicarse a criar a su hija, y cultivando desde entonces un perfil bajísimo, Smith ha producido una obra breve pero esencial, con gemas como *Moonlight in Vermont* o *Walk, Don't Run!*, que poco a poco está siendo rescatada por músicos y discográficas. Innovador en su concepción pianística de la guitarra, virtuoso sin devaneos, sencillo sólo en apariencia, con un sonido límpido y certero, su originalidad se nos ofrece como una gozosa abundancia.

Responsable de al menos dos obras maestras, *Idle Moments* y *Street of Dreams*, {**GRANT GREEN**} tuvo la mala suerte de coincidir en el tiempo con un monopolizador como Wes Montgomery. Estajanovista a sueldo de Blue Note, anunció tendencias que entusiasmarían tanto al público como desagradarían a los críticos. Heredero de Christian pero más incisivo y vehemente que éste, de una frescura perversa por su cinismo, fue de esos músicos que, ocultando su lirismo como quien se ríe de su propia alma, parecen desentenderse de los efectos que producen.

Para muchos, {**WARNER MARSH**} sólo existió en compañía de Konitz, como una suerte de eco reflexivo, de imprevisible hilo de plata que embellecía las junturas. Alumno fidelísimo de Tristano, aprendió de éste a no mostrarse sentimental: la música debía ser la materialización aérea de ideas, la busca de la libertad dentro de unos límites exactos. Sin embargo, basta escucharlo con Joe Albany o en sus discos para Storyville para advertir que bajo la diáfana pureza de su sonido ardía un fuego que daba vida a aquello que quemaba.

{**RICHIE KAMUCA**}. Este lugar podrían ocuparlo Lou Levy o Conte Candoli o Don Fagerquist, soldados en un campo de batalla donde la belleza tenía la forma del trabajo cotidiano. Pero quien consiga hacerse con *Drop Me off in Harlem*, uno de los poquísimos discos que Kamuca, viril guardaespaldas de Manne, grabó a su nombre, descubrirá un músico tan expresivo como libre de clichés, cálido sin melancolía, cuya sensibilidad se erigía sobre una solidez que no le exigía justificaciones. Ejemplo insospechado de lo que en tiempos se llamaba *feeling*.

{**ELMO HOPE**}. A partir de un cruce entre Powell y Monk, entre bop y hard bop, y con una presencia constante del blues, Hope concibió un estilo en el límite de la heterodoxia que sin embargo no alcanzó para que los cazadores de aves exóticas repararan en él. Creador de armonías complejas pero en absoluto farragosas y una imaginativa mano derecha que se comentaba a sí misma sin contradecirse jamás, no deja de sorprendernos y hacer que nos preguntemos qué vendrá a continuación, qué paraíso perdido sonoro reemplazará a aquel a que nos ha arrastrado.



¿Sobrevaloración o desafección? No hay duda, **{BRANFORD MARSALIS}** toca mucho, y en muchos estilos. Pero ¿adónde ha ido la alegre ligereza de sus primeros álbumes? Cuando no adopta un hieratismo de corte escultórico en el que toca para sí mismo se empeña en lanzar detalladas proclamas sobre clásicos definitivos jibarizando su auténtica dimensión (digámoslo, por temible que sea) espiritual creando mau-soleos. Una toma en directo de *A Love Supreme* en Holanda despidió aún calor y respeto; sus últimas obras, desecación.



{SONNY ROLLINS}. Uno se acerca a sus últimos álbumes todavía con ilusión pero se sale de ellos vencido. Rollins sigue representando una manera de entender el solo única pero sólo puede escucharse en estos términos: los temas son dominados hasta la rendición, los grupos reducidos a un fondo robótico e impersonal, la comunicación entre sus miembros a lo funcional. ¿En qué se parecen el último Sonny Rollins y Peter Brötzmann? En que, como un incendio, absorben todo el oxígeno y provocan asfixia.

Concedido, **{KEITH JARRETT}** es un pianista enorme y el concierto de Colonia y algún otro en solitario son grandes discos, pero sus largas excursiones a la búsqueda del éxtasis creativo del momento y la pérdida del yo, llenas de esperas a que se resuelvan frases indigestas y tomen dirección o forma (ej. en *Radiance*), pueden ser tan exasperantes como sus trascendentes y autocondescendientes obras orquestales y el gigantismo de algunos de sus proyectos. La palabra "genio" se te arroja a la cara con violencia.

{EL NU-JAZZ}. Wesseltot no despegó, a Matthew Shipp y DJ Spooky les cuesta alcanzar un desarrollo de los temas... sólo en la improvisación no idiomática da buenos resultados. La trepidación porque el jazz y los lenguajes contemporáneos convergiesen ha llevado a la valoración generosa de propuestas faltas de cuaje, como la electrónica. No deja de ser una idea atractiva pero no ha dado una obra mayor ni algo nuevo. Su influencia en los ritmos y la producción y tratamientos sonoros es más que palpable pero ahí acaba.

{JOSHUA REDMAN}. ¿Una víctima del demasiado, excesivamente pronto? Quizás. Llenos de comunicativo gusto por tocar, sus dos primeros álbumes creaban expectativas. Sin embargo, los desarrollos a partir de ellos han carecido de solidez, de direcciones interesantes, de esfuerzos mantenidos. Redman ha parecido un músico más efectivo que inspirado, más atento a jugar en terreno seguro que a jugársela saliendo de él. Es un buen saxofonista, pero nunca le he escuchado hacer algo que me haya hecho levantar la vista.

{LINCOLN CENTER JAZZ ORCHESTRA}. Mientras Wynton Marsalis sigue produciendo discos enteramente disfrutables como "su muy Clark Terry" *Live at the House of Tribes*, su principal instrumento catequístico es una maquinaria pesada sin personalidad, con algunos solos de buen calibre y un logrado empaste pero con una excitación, una necesidad de que suene grande que parecen sobrecalentadas más que emocionantes, sin duda fervor evangélico, pero sin ópticas iluminadoras. Ansiedad, no por la influencia sino por el calco preciso.

{CHET BAKER}. Este es un caso de sobreestimación. Las falibilidades del personaje están tan incorporadas al mito del hombre roto con sus grabaciones hechas para sostener el hábito que casi no tiene sentido ni discutir sobre esto. Otra cosa es cuando se intenta mantener su carácter artístico en aras de la imagen de artista maltratado. No hay quien no tenga ni uno ni dos de estos discos sólo agarrados por un débil detalle exquisito, una luz parpadeante de emoción. Otra cosa es la industria y el culto montados a su alrededor.

{**TIMBERNE**}. No hay tentación más fútil que la de predecir el futuro pero la consistencia particular de sus bandas, la generación de ideas y enfoques siempre renovados y alejados de todo encasillamiento, y la pura masa llena de intuiciones, interrogaciones y diseños probatorios o puramente extravagantes de la obra de Tim Berne parecen destinados a tener la misma importancia que las de otro soñador y trazador de constelaciones como es Anthony Braxton. Acerado, brusco, retorcido pero siempre galvanizador.

De {**DAVID LIEBMAN**} puede decirse sin dudar que no ha grabado desde sus tiempos con Miles una nota que le haya sido indiferente. Liebman entiende el jazz como un compromiso total, un vuelco de las emociones y la razón, materia con los nervios a la vista, y eso, para bien o para mal, le puede parecer a veces expuesto. Su puente entre una concepción jazzística heredera de Coltrane y los discos Blue Note más avanzados con la armonía de la composición europea es primordial; su estado actual, envidiable.

Art Pepper, Cannonball Adderley... y {**SONNY CRISS**}. Otro hijo de *Bird*, rápido, serpenteo, preciso y chisporroteante, Criss es tórrido en los tiempos rápidos e inyecta una desgarradora tristeza a las baladas. Sus álbumes están a veces cuajados de material canalla que sin embargo saca adelante cuando no lo hace brillar. Gil Evans decía que cada músico debía tener su grito. Y Sonny Criss, como Jackie McLean y Booker Ervin, lo tenía, sin embargo su culto, si existe, es infinitamente más reducido.

{**BILL BARRON**}-**TED CURSON**}. Hay artistas menores cuya obra está dotada de una particular coherencia además de estar animadas de una perspicacia que engrandece su significado al tomarlas por sí mismas. Este es el caso de la de Bill Barron y Ted Curson, que con sus idiosincráticas composiciones, voces instrumentales e inusuales opciones, parece encapsular muchas de las preocupaciones del jazz moderno desde Mingus a Shorter y el primer Free. A veces son sólo presentimientos, y por ello acercamientos parciales, otras aciertos plenos.

{**TEDDY CHARLES**}. Jimmy Giuffre podía ocupar perfectamente esta entrada pero Charles, otro músico fascinado por el contrapunto y la forma, otro maestro de coro rompemoldes con una sutil inclinación a la disonancia y las texturas, es aún más menospreciado. *The Teddy Charles Tentet* (1956) y *Collaboration West* (1952-53) son dos logros soberbios a la altura del recluso George Russell. Charles se retiró en los años 60. Siguiendo la perversa idea de que un solista no distintivo no puede ser grande, puede surgir esta falta de valoración. Lo que nos lleva a...

...otra idea perversa. {**BIG BANDS Y ARREGLISTAS**}. Se ha impuesto una manera muy determinada de escucha que excluye a las big bands modernas, lo que unido a una atención dirigida hacia aquellas movidas llevan un cierto mensaje o una cierta idea creativa, deja fuera a practicantes supremos de este arte coto de apreciación. La respuesta crítica a álbumes de Bill Holman, Bob Florence o Bob Brookmeyer suele ser excelente, el impacto de esta faceta vital del jazz en el público sin embargo se desmerece o no es tomado en su auténtico alcance.



Hay algo en la perfección vocal de {DEE DEE **BRIDGEWATER**} y en la meticulosidad de su canto que la hace poco memorable, demasiado previsible y obvia, con escasa capacidad para sorprender y transmitir algo de la canción. Su célebre homenaje a Ella Fitzgerald, que alentó a comentaristas apresurados a compararla con aquella, funciona más por los fastuosos arreglos que por la voz o el canto de Bridgewater. Junto a Dianne Reeves, Bridgewater representa como nadie el canto eficiente sin personalidad.

{**CHICK COREA**}. Camaleónico pianista que, lejos de sus tempranos hallazgos y promesas, y lejos también de sus exploraciones libres y de sus incursiones hipercomerciales pero interesantes con el jazz-pop-rock y los ritmos latinos, parece haber encontrado como único norte una extraordinaria banalidad teñida de la tensa cordialidad de la ciencia ficción. Sus conciertos suelen elogiarse caracterizándolos como “fiestas”, lo que muchas veces significa una especie de diversión forzosa que reemplaza todo vuelo artístico.

{**CHARLIE HADEN**}. Es difícil entender como un miembro del equipo que definió el free jazz termine haciendo discos de boleros o, lo que es peor, participando de proyectos empalagosos basados en un cancionero básico y cursi sin ironía, distancia ni dinámica jazzística. Con un romanticismo impertérrito, soportable acompañando a pianistas como Hank Jones o Kenny Barron, pero pesado y deprimente en algunos de sus proyectos grupales, Haden es un claro ejemplo del reblandecimiento que afecta a algunos héroes del pasado.

Las extravagancias místicas de {**KEITH JARRETT**} como pianista, así como sus histerismos escénicos y la leyenda negra de su fatiga crónica, le han ganado un lugar en el aprecio popular que paradójicamente no le reportaron su fino trabajo con los standards o sus destilaciones del valor de la melodía. Sus mejores obras son aquellas en las que su trío es un marco de contención y depuración. Fuera de ello, la obviedad, la reiteración y la grandilocuencia suelen, a veces, ocultar su brillo, que lo tiene.

{**DIANA KRALL**}. Empezó como cantante limitada e interesante y pianista aceptable, con discos que señalaban un crecimiento constante en una revisión nada irónica del cancionero standard. En *Love Scenes*, su último buen disco, la música seguía siendo atractiva y la artificiosa sensualidad de la portada podía entenderse como una sublimación irónica de la típica *femme fatale* que además canta. Por desgracia, se tomó en serio esa parodia y siguió el camino errático y farandulero señalado por sus agentes de marketing.

{**WYNTON MARSALIS**}. Caracterizado como “el músico de jazz más poderoso” de la actualidad, la importancia de la que goza Wynton Marsalis se deriva tanto de sus irritantes declaraciones y de su poder al frente de la Lincoln Center Jazz Orchestra, que ejerce con criterios caprichosos, como de sus ambiciosas y finalmente aburridas composiciones orquestales. Con una obra que oscila entre grandes épicas sinfónicas y recreaciones arqueológicas del pasado, Marsalis consiguió, más para mal que para bien, cristalizar el jazz como la música clásica del siglo XX.

{**CASSANDRA WILSON**}. Arreglos imaginativos pero que siempre suenan iguales y una voz que lo tiñe todo del mismo color hacen que escuchar una interpretación de Cassandra Wilson equivalga a escucharlas todas. No hay melodía, letra o ánimo de una canción que se resistan a la aplanadora consistente de su voz, que convierte todas las piezas musicales en la misma, sin variaciones significativas que las distingan. En algunos casos esa interpretación imponente y pesada funciona muy bien; en otros, hunde la canción en el cieno del tedio.

Eduardo
Hojman

{**THOMAS CHAPIN**}. Muerto de leucemia, la más canalla de las enfermedades, con cuarenta años, Chapin tocaba sus saxos y flautas como si quisiera derretir el tiempo, convirtiéndolo en una textura grácil que se inclinaba antes los vuelos de sus instrumentos. Capaz de conjugar luces y sombras en pocas notas, parecía tocar sin límites pero siempre anclado en la belleza y en la inteligencia. El luminoso *Sky Piece*, uno de sus últimos discos en trío, es una de las máximas obras de la vanguardia de los noventa.

{**JUNE CHRISTY**}. Bastó con una o dos frases de *Something Cool* para que June Christy se convirtiera en la representante más justa del canto aparentemente indiferente y cargado de insinuaciones de las vocalistas cool. Deslizándose por las notas con una voz firme y a la vez quebradiza, que parecía siempre a punto de desbarrancarse, Christy les daba hasta a las canciones más animadas y pueriles una tristeza modesta, elegante y susurrada que las resignificaba convirtiéndolas en un sutil estudio de la melancolía.

{**DON ELLIS**}. Pocas personas usaron el jazz como fértil plataforma de invención con el nivel de este trompetista californiano, compositor de algunas de las piezas más excitantes del jazz de los últimos tiempos. Creador omnívoro, se valía de la música clásica, el rock, las teorías de Stockhausen y la psicodelia como trampolín para sus vuelos por métricas complejísimas. Inventor de la trompeta de cuatro válvulas para tocar microtonos, Ellis generó, como en el indispensable *Electric Bath*, una música excitante e increíblemente futurista.

Perfecta conjunción de pianista rítmico y melódico, {**WYNTON KELLY**} tuvo la mala fortuna de que Miles Davis (con quien realizó algunos de sus mejores trabajos) prefiriera el romanticismo más marcado de Bill Evans para las piezas intimistas del clásico *Kind of Blue*, quedando siempre a la sombra de éste. Pero Kelly, quizás el mejor de los pianistas acompañantes, señalaba como ningún otro los orígenes blueseros del hard bop y escondía, tras su sencillez lírica y su ritmo ágil y sutil, insinuaciones de gran musicalidad.

Sería injusto que {**JOHNNY HARTMAN**} fuera recordado sólo por el disco que grabó con John Coltrane, pero lo cierto es que se trata de una gran obra y que la voz grave e insinuante de Hartman se conecta muy bien con la belleza exploratoria de Coltrane y ancla todo el proyecto en el reino de los standards, que era claramente su territorio. Capaz tanto de improvisar sobre una melodía como de cargar de significación el esqueleto de cada nota, su voz emitía un resplandor oscuro y denso pocas veces superado.

{**WYNTON MARSALIS**}. Odiado por muchos periodistas de jazz, atacado por la rigidez con que gestiona su espacio de poder y por su pobre visión del jazz como corpus cultural, a veces es fácil obviar la calidad técnica de Marsalis, que lo ubica entre los diez mejores trompetistas vivos y convierte sus conciertos en una verdadera gozada. Más allá de sus criterios para definir qué es jazz, Marsalis consiguió, con su técnica y su actitud, devolverle a esa música si no un interés popular, al menos una mayor percepción de su existencia.

{**MARY LOU WILLIAMS**}. “Perpetuamente contemporánea”, según la llamó Duke Ellington, esta gran pianista, arreglista y compositora parecía englobar en sus mejores discos toda la historia del jazz, tanto en sus trabajos para big band como para pequeños grupos o piano solo. A pesar de que el mismo Ellington, Gillespie, Benny Goodman y hasta Cecil Taylor trabajaron con ella, tal vez la principal hazaña de Mary Lou Williams haya sido mantener su integridad y su nivel artístico en una música, y en un mundo, dominado por hombres.



Nacido en Chicago, hijo del extraordinario saxofonista tenor Von, sobrino de los también jazzmen George y Bruz, **{CHICOFREEMAN}** nace con la proverbial cucharilla de plata jazzística en la boca. Su llamada vocacional resulta pues muy natural y toma forma en una serie de grabaciones para Contemporary e India Navigation junto a Cecil McBee en idioma postcoltraniaco. Hacia finales de los ochenta, su modesta progresión encalla ruidosamente con el equipo pseudoestelar de The Leaders, trivialización de todo lo que había hecho antes. Peor aún, se lanza hacia la fusión electrónica con Brainstorm. El resto: silencio.

El joven **{JOSHUAREDMAN}**, otro “retoño”, dudaba entre la Medicina y el Derecho. Lógicamente, se decidió por el jazz... con un saxo tenor, como Dewey. Después de ganar un premio para jóvenes intérpretes, grabó dos discos para Warner con acompañamientos de lujo (en especial *Wish*), combinando standards con bop y pop. Guapo, simpático y capaz de una música altamente optimista y conservadora, se convirtió en un valor comercial gracias a *Down Beat* y similares. En 2005, su *Momentum* muestra evolución cero. Servidor no lo pone en esta lista. Su propio padre lo hizo hace tiempo.

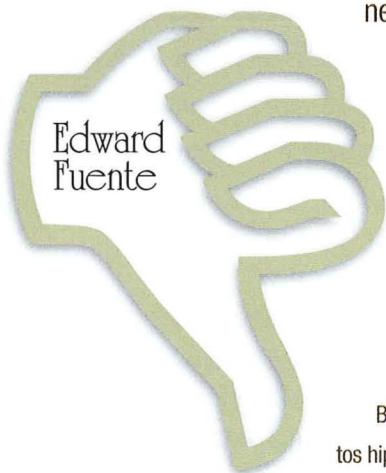
Descubierto por Lester Bowie y Wynton Marsalis (es extraño ver estos nombres juntos, pero a principios de los ochenta Wynton se sentaba ocasionalmente con la Brass Fantasy) **{ROYHARGROVE}** debutó como líder con tan sólo 20 años, para iniciar una “brillante” carrera en el sello Novus. Licenciado de la Berkley School (donde enseñan a tocar “bien”), Hargrove ha hecho sonar su trompeta junto a Jackie McLean, Ricky Ford, Joe Henderson, Bobby Watson, Frank Morgan, Gary Bartz y Johnny Griffin, para pasar a colaborar con D’Angelo y Erika Baduh y contextos hip hop. Pero no es Miles Davis quien quiere sino... .

Desde su aparición en la West Coast como la alternativa de Miles hasta su trágico final en un hotel de Ámsterdam, la vida del trompetista **{CHETBAKER}**, eterno aspirante a un biopic hollywoodense, fue una lenta caída en el vacío, con exceso de grabaciones publicadas sin criterio, muchas de ellas sospechosas de mera explotación de una fama que en gran parte se debió a su atractiva personalidad, así como al morbo. Baker era prisionero de su adicción al “speedball” y similares, y es razón manifiesta que, de haber sido otras las circunstancias, no se habría permitido este espectáculo de su dolorosa degradación personal..

Pocos músicos como **{MICHAELBRECKER}** pueden encarnar con más claridad la ecuación “Sustancia + Berkley = Brillantez”. Maestro del saxo tenor, ha sintetizado una versión del sonido Coltrane plasmada luego en centenares de sesiones que ha acabado siendo confundida con el genio original, algo así como tomar la luna por el sol. Adorado por un ejército de saxofonistas, especialmente en los EEUU, Brecker representa la trivialización total del legado de *Trane*: “Qué gran genio era *Trane*, pero vaya coñazo su música, sobre todo la última.” Amén de esto, ha sido el creador del grupo de jazz-rock Steps Ahead. Normal.

{HERBIEHANCOCK}. Sí, “the Herb”, leyenda viviente, pianista de uno de los mejores grupos de Miles; con excelentes discos en Blue Note; el único jazzman de la historia con un Oscar de Hollywood (yo creo que por borrar a Thelonious Monk de su *‘Round Midnight* y meter a Bobby –aaaargg- McFerrin). Siguiendo la ruta de Quincy Jones, pero volando más bajo, “the Herb”, un fino músico en más de un área, y ahí están sus Headhunters para probarlo, se ha estirado de tal manera: dúos con Corea, grupos con Wynton y compañía, Rockit, la pretenciosidad de *The Glory of Gershwin*... Innegable, es un tío muy majo.

{OSCARPETERSON}. ¡Anatema! Ciertamente, pero si al “virtuosismo” del pianista canadiense que incorporó a Bud Powell (a quien no admiraba mucho personalmente) al ya de por sí impresionante molde de Art Tatum (a este, sí) sumamos unos centenares de grabaciones a su nombre y como acompañante de otros, e incluso la habilidad de mimetizar el estilo vocal de Nat Cole y, notablemente, la sobredosis de apariciones y ediciones en nuestro país (años 70-80), tenemos a un modelo de artista comercial con mayúsculas que no creó nada nuevo, pero se benefició al máximo de la astucia de unos y la ignorancia de otros.



Entre los músicos blancos más injustamente tratados del pasado siglo, cualquier relación debería comenzar con {**PAUL DESMOND**}, quien en sus 53 años de existencia y con un campo de acción limitado a colaboraciones con otras figuras de la misma inclinación estética, se convirtió en componente de la santísima trinidad de saxos altos blancos, con Art Pepper y Lee Konitz. Su estilo legato aficionado al registro agudo, su virtuosismo melódico y su colaboración con Brubeck redujeron al saxofonista a ser “el tipo que toca con Brubeck, reconocible por que suele estar apoyado en el piano”.

Aunque, en términos globales, el saxo alto más claramente ignorado habrá sido {**MARION BROWN**}, de extraordinaria sensibilidad, que aportó a la New Thing su sonido más poético. Vivo, pero retirado hace más de diez años, Brown fue uno de los descubrimientos de Coltrane en *Ascension* y su *Afternoon of a Georgia Faun* abrió aún más las perspectivas del free. Regresó a las formas características de la balada, el standard y el blues con *Songs of Love and Regret*, un dúo del brazo de Mal Waldron, otro héroe sin leyenda. Desde entonces un injusto silencio que incluye las reediciones lo ha envuelto..

Coetáneo de Charlie Parker y seguidor de Lester Young, {**EDWARD SONNY STITT**} pasó por ser un clon del primero cuando en realidad desarrollaba la estética del segundo como demuestran sus grabaciones para Prestige-1949, con Bud Powell; 1950, con John Lewis. Elegante y optimista tanto al saxo tenor como al contralto, logró también hacer cantar al barítono -*Kaleidoscope*- y dejó un legado de fraseo y contención vivaces en una serie de grabaciones para el sello Muse. Aún debe haber alguien que recuerde su gira por España junto a Tete Montoliu en mayo de 1979. Un gran señor del bebop en la sombra.

{**VON FREEMAN**}. Nunca ha sido visto como uno de los grandes saxos tenores a despecho de su disco para Atlantic de la mano de Roland Kirk. Su personalísimo estilo parecía reducirse a una afinación oscilante, un consciente rubato en relación con su eterno trío rítmico y un humor melancólico permeando sus interpretaciones. De la misma generación que *Bird*, tocó con Sun Ra y Horace Henderson en una carrera de más de 50 años que raramente ha dejado Chicago, donde los de la AACM lo siguen venerando como a un santo. Un disco absolutamente esencial: *Have no Fear* con su fiel John Young al piano.

El menos (re)conocido de los habituales de Ornette, {**DEWEY REDMAN**}, paisano y colaborador por ocho años del revolucionario del Free Jazz, aportó un sonido más tradicional del saxo a las bandas ornettianas. Con poquísimos discos a su nombre, sus ventanas acústicas al público se han encontrado en labores de sideman en el cuarteto de Keith Jarrett y la Liberation Music Orchestra. Ornette aparte -*ma non tanto*- el cuarteto Old and New Dreams, años 70-80, ha sido su gran escaparate. Por desgracia, era justo cuando el jazz existía de forma casi clandestina, y el beneficiado fue su hijo, el saxofonista tenor Joshua Redman.

{**DAVE FRISHBERG**}. Nacido en 1933, el pianista, cantante, letrista y compositor se ha quedado de momento en una golosina de consumo doméstico. Melancólico humorista de ingenioso y compacto estilo swing, su personalidad es impermeable al adocenamiento. Un Blossom Dearie masculino, un Bob Dorough aumentado y mejorado, un perfecto continuador de Hoagy Carmichael y Cole Porter, con canciones de inevitable efecto hilarante (*My Attorney Bernie*, *Too Long in L.A.*, *Blizzard of Lies*, *I'm Hip*) y emocionantes himnos a la nostalgia: *Van Lingle Mungo*, *Do You Miss New York?*, *Marilyn Monroe*.

{**MICHEL BRAAM**}. Pluriempleado de la música -educador, pianista, compositor, líder orquestal- el holandés Michiel Braam es pianista de pianistas en una tierra de maestros del teclado clásico. Sus escalofriantes incursiones en el solismo; su Bik Bent Braam -disfrutada en vivo por los aficionados portugueses- es un shock de calculado efecto. Braam pertenece a la élite de artistas que han aportado una visión personal de los legados de Monk (*Monk Materials*) y Lennie Tristano. Su naturaleza infatigable y único estilo pianístico, añadidos a un currículo de imparable progresión le auguran como artista imprescindible del siglo XXI.



{**ABBEY LINCOLN**}. Cantante sobrevalorada donde las haya. Una clara demostración de lo que puede hacer una prensa ideológicamente orientada en una determinada dirección, para encumbrar a una “folk singer” incapaz de vender un disco fuera de la etiqueta de jazz (lo cual no deja de ser una paradoja). Si en su momento vendió, fue seguramente más por quienes la acompañaban que por ella misma. Incapaz de hacer una frase de cuatro compases con swing, Abbey Lincoln es un ejemplo precursor de gente como Patricia Barber e incluso, en otro nivel, Nora Jones.

Pianista de gran nivel, {**BRAD MEHLDAU**} ha sido elevado a los altares por una multinacional de esas que prueban a talentos emergentes con tal de sacarles el jugo antes de dejarlos en la estacada. La razón por la que está aquí es porque determinada crítica se ha sumado al carro al considerarlo el no va más del pianismo actual. En realidad, Mehlau es un neorromántico hábil mezclador de Evans y Jarrett y creador de un esteticismo previsible que a nivel creativo ofrece un interés muy por debajo de pianistas como Charlap, Hersch o Moran, por no citar más que a tres de sus contemporáneos.

{**JOSHUA REDMAN**}. Saxofonista técnicamente impecable, es otro claro ejemplo de apuesta comercial; clara y perfecta, ya que el devenir de su carrera parece marcado por una adecuación a esos intereses o modas. Sus dos últimos discos -*Elastic* (2002) y *Momentum* (2005)- son una clara muestra de ello. Si no funciona, a la calle (como pasó con gente como Arthur Blythe o Chico Freeman en su momento). El caso de Redman es particularmente irritante habida cuenta de quién es su padre.

Otro músico sobrevalorado, en este caso por razones que probablemente tienen que ver más con el morbo que todos llevamos dentro que con la música propiamente dicha. {**CHET BAKER**} era un agradable trompetista que cantaba como tocaba la trompeta, es decir, de manera *agradable*; esa dualidad fue su mayor aportación a la historia de esta música. La marea de discos, inéditos o reediciones, de baja calidad que nos ha invadido en vida y nos sigue invadiendo después de su muerte, no tiene otra justificación más que la de aprovechar el tirón que ese morbo ejerce sobre determinado público.



{**SUNNY MURRAY**}. Como representante del setenta y cinco por ciento de músicos free de los 60 y 70 que llevaron al límite (y lo traspasaron ampliamente) el principio jazzístico de que lo importante es el cómo, más que el qué, sembrando de mediocridad centenares de horas de música que determinada crítica, por motivos casi siempre extramusicales, ensalzó hasta mitificarla, el caso de Murray es especialmente llamativo al utilizar su *drumming* de manera única, en sentido estricto. Nunca más se supo.

{**BENNY GOODMAN**}. El hecho de que en la década de los 30 la crítica despojara injustamente del título de Rey del Swing al que lo era naturalmente, Count Basie, y se lo traspasara a Goodman, es toda una injusticia. Pero si añadimos que también fue el Rey del Clarinete en una época en la que se podía escuchar en cualquier club a Buster Bailey, Barney Bigard, Edmond Hall o incluso Artie Shaw, la cosa adquiere dimensiones sangrantes... Claro que Goodman, además de gran técnico, era cuñado de John Hammond. A su favor el papel decisivo que jugó en la integración de los músicos de color.

{**DAVE BRUBECK**} suele figurar en todas las listas, sobre todo europeas, como músico que está por encima de su valor. En los años 50, Columbia apostó fuerte por él y la jugada le salió bien. El éxito duró unos cinco años y Brubeck pudo demostrar, en la parte positiva, que era un excelente compositor; en la negativa, que era un horrendo pianista de jazz que es precisamente de lo que se trataba. Líneas melódicas de una pesadez cruel y síncopas fuera de lugar, no evitaron que fuera considerado durante algunos años “el mejor pianista”, algo que hasta él mismo sabía que no era cierto.

{**MARION BROWN**} representa el veinticinco por ciento de los músicos free de las décadas de los 60 y 70 que hicieron de esta corriente un movimiento de ruptura bien intencionada y aplicaron lo que tenían y lo que no, en un esfuerzo sincero, contracorriente, económica y estéticamente suicida. Supieron coger el toro por los cuernos y probablemente dejaron de lado una floreciente carrera en aras de llevar una idea hasta el final. Marion Brown mereció mucho más que lo que la prensa le dedicó en su momento y le dedica ahora como finísimo instrumentista y compositor de gran sensibilidad.

{**SIDNEY BECHET**}. Todo el mundo habla de Armstrong o de Morton y se olvida del más lírico de los músicos del primer período del jazz. El más lírico -Armstrong aparte- y el más creativo, el único capaz de aguantar una comparación con *Satchmo*. Bechet vivió un período dorado en Francia a base de utilizar su enorme sensibilidad para popularizar canciones que en el país vecino tuvieron enorme éxito. Ello fue definitivo para que se corriera un espeso velo sobre su carrera. Y la verdad es que Bechet, con su sentido práctico, contribuyó decisivamente a ello vendiendo su carrera por "une petite fleur".

{**DEWEY REDMAN**}. Citado con anterioridad, el padre de Joshua es tan buen saxofonista como su hijo pero su música, al contrario que la de éste, es de una gran fuerza y está cargada de un contenido profundo y en ocasiones turbador. Hay músicos con los que no hay manera y éste es uno de ellos. Participó con el cuarteto de Ornette Coleman y en el de Keith Jarrett de los setenta. Sin embargo, el resultado de cuarenta años de profesión son unos pocos discos a su nombre semi olvidados o con una reducida difusión y una falta escandalosa de reconocimiento por parte de la crítica especializada.

Otro nombre previsible en una lista de estas características, al que un carácter algo especial apartó intermitentemente de la vida musical. De cualquier manera y antes de eso, {**LUCKY THOMPSON**} desarrolló al tenor un estilo, fraseo y sonido absolutamente personales que dieron origen a una descendencia estilística bien reconocible que nunca superó al maestro. Al contrario que Coltrane, traspuso su juego del tenor al soprano -fue de los primeros en incorporarlo como instrumento alternativo-, lo que no impidió que creara además un estilo propio, con una sonoridad muy reconocible cercana al ideal del instrumento.

Cuando se escuchan las grabaciones de Coltrane con {**WILBUR HARDEN**}, nadie parece enterarse de que es Harden quien toca la trompeta. Sus discos se editaron a nombre del saxofonista cuando la realidad es que originalmente eran al suyo. Basta mirar la lista de títulos para darse cuenta de que todos están escritos por Harden y con una calidad media muy elevada. El solismo desplegado por el trompetista, también fiscornista, es de una elegancia desarmante y de una dúctil sonoridad. Yo mismo he llegado a estas simples conclusiones hace pocos meses: ¿Byrd o Morgan?, ¡Harden!

Que ponga a {**DON ELLIS**} en este capítulo no debe extrañar a nadie. Ya le concedí un *Retrato desde el Limbo* hace ocho años compartido con George Russell. Ahora cambio el orden y hago figurar en primer lugar al trompetista. Sonoridad extraordinaria, lisa, cristalina pero enormemente cálida, Don Ellis fue un músico puente, como Dophy, entre el bop y el free. Pero no se quedó ahí y siguió evolucionando al frente de una orquesta con la que fundió el jazz, como música troncal, con todo lo que se puso por medio, con éxito y sin perder el sentido, muy claro y profundo, de su identidad.

La meteórica carrera de {**FATS NAVARRO**} -murió a los 26 años-, y la consiguiente carencia de registros discográficos, parece ser la causa de la falta de reconocimiento de este trompetista de enorme importancia, capaz de codearse con los pirotécnicos Gillespie o McGhee a base de líneas melódicas de una solemne sencillez, desprovistas de cualquier efecto de los que abusaban los antes citados. Probablemente Fats fue con Parker el gran melodista del bop, el equilibrio imposible de un estilo que tendía al exceso. No en vano Clifford Brown se inspiró en él, no en Dizzy, para construir un nuevo concepto trompetístico.



{ORIGINAL DIXIELAND JASS BAND}. Mal comenzó la historia de esta música cuando las primeras grabaciones de jazz tuvieron lugar en 1917 por el combo blanco Original Dixieland Jass Band. Las zetas vinieron después, pero sin quitar sus méritos al grupo del cornetista Nick LaRocca y sus compañeros, lo cierto es que no inventaron el jazz e imitaban la música de los negros de Nueva Orleans, que no pudieron entrar en los estudios de grabación hasta 1921. Y, ciertamente, no hay comparación entre lo que ellos hacían y la música de King Oliver, Freddie Keppard, Jelly Roll Morton y tantos otros. La primera injusticia del jazz.

Otro despropósito: {PAUL WHITEMAN} fue considerado el Rey del Jazz durante los años 20. A pesar de que su orquesta acogió a genuinos jazzistas como Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, los hermanos Teagarden y Dorsey, Eddie Lang, Joe Venuti o Mildred Bailey, entre otros, sólo muy lejanamente se puede decir que interpretase jazz. Sus programas solían incluir la *Rhapsody in Blue* y el concierto para piano de Gershwin o la *Suite del Gran Cañón* de Ferde Gófré. Téngase en cuenta que entonces aparecieron Armstrong y sus Hot Five y Seven, Henderson y Ellington. Eso sí era verdadero jazz.

El cuarteto del pianista {DAVE BRUBECK} fue el grupo más popular de los años 50 y primeros 60, particularmente en los *colleges* y universidades. A despecho de algunas composiciones inspiradas y de la valía del saxofonista Paul Desmond y del baterista Joe Morello, Brubeck era un pianista un tanto mecánico y carente de swing. Desde luego había innumerables músicos de jazz, negros y blancos, que merecían más reconocimiento que él. Lo sabía y estaba avergonzado de haber ocupado la portada de la revista *Time* antes que Duke Ellington. Pero, así es el negocio...

{PAT METHENY}. He dudado entre John Scofield y él. Sin olvidar a otros colegas de menor enjundia, ambos pueden llegar a resultar igualmente irritantes. Pero Metheny posee mayor fama y seguidores. A despecho de algún disco interesante (*Song X* -con Ornette-, *Trío 99/00...*), el resultado suele ser la frustración. Cuando toca con la Gibson es correcto, pero eso no dura más que dos o tres temas. Enseguida viene el circo con la sintetizada, la de doble cordaje y un sin fin de guitarras. Con su grupo hace una música comercial y hortera (con sintetizadores, pedales y cursis coros vocales). En realidad, es un guitarrista country.

Que {WYNTON MARSALIS} se haya convertido en el gran apóstol del jazz desde los años 80 hasta la actualidad, es una atrocidad. No dudo que es un gran técnico, probablemente mejor trompetista de clásica que de jazz. En este terreno, tiene una indudable carencia de *feeling* y swing. Su itinerario no tiene desperdicio: tras su paso por los Messengers, intentó reproducir con su hermano los hallazgos del segundo gran quinteto de Miles, para pasar a centrarse en el jazz de los años 20 de Morton y Ellington. Sus imitaciones de Duke son penosas y plantearse como tocaba Buddy Bolden, puro onanismo.

El saxofonista tenor {JOE LOVANO} es absolutamente irregular. Formado en las grandes orquestas de Woody Herman y Mel Lewis, puede ir de una profunda empatía con el fallecido pianista francés Michel Petrucci a realizar un inspirado disco con cuerdas (cosa difícil) como es *Rush Hour*; a resultar francamente plasta con el guitarrista John Scofield (a pesar de Dave Holland y Al Foster, una rítmica de ensueño) o comportarse como un absoluto autista con el pianista Hank Jones. A pesar de todo y sin ser un jefe de filas ni un músico original, de Lovano aún cabe esperar lo mejor y lo peor.

{JOSHUA REDMAN}. Problemática elección entre Michel Camilo, Roy Hargrove, Terence Blanchard, James Carter y Joshua Redman. Escogí al último como paradigma de los tiempos. Ganó en el 91 el concurso Thelonious Monk, para iniciar a continuación una irrefrenable carrera discográfica y famosa. ¿Qué ofrece este saxofonista? Una anodina mezcla de Dexter Gordon, Sonny Rollins, el primer Coltrane, Stanley Turrentine y Hank Mobley, a despecho de buenos compañeros. Quizá mejore con el tiempo. Pero siempre me quedará con su padre, Dewey Redman, otro aventurado e ilustre ignorado.

Federico
García
Herráiz

{**WARNE MARSH**}. Desde la muerte del pianista Lennie Tristano, en 1978, se ha producido un mayor interés hacia su música. Pues esta escuela fue una corriente del jazz específica y original. A pesar de todo, si Lee Konitz goza de cierto reconocimiento, el saxo tenor Warne Marsh (1927-87), el discípulo más ortodoxo, permanece bastante ignorado. Pero, muchos jazzistas del pasado y del presente escucharon atentamente a este improvisador riguroso, que se crecía con interlocutores como Konitz (¡qué líneas más perfectas las de ambos!), Ted Brown, Joe Albany, Bill Evans, Hank Jones, entre otros muchos.

El clarinetista, saxofonista, flautista, compositor, arreglista {**JIMMY GIUFFRÉ**} (parafraseando uno de sus primeros discos) es un tangencial del jazz extremadamente interesante. Ya se trate de *Four Brothers* y otros arreglos para Woody Herman, de sus experimentos formales y orquestales a principios de los 50 para Capitol, de su trabajo como clarinetista (inspirado en Lester Young), de su reelaboración de material folclórico en los tríos con Ralph Peña, Jim Hall y Bob Brookmeyer (otro poco valorado) o de los tríos free de los 60, con Paul Bley y Steve Swallow, es necesario conocer su apasionante obra.



A pesar de su fugaz carrera, el saxo alto, flautista, compositor y arreglista {**GIGI GRACE**} (1925-83) no merecía tamaño olvido. Pues brilló con luz propia en los años cincuenta. Fue uno de los mejores discípulos de Parker (atemperado por Benny Carter y Konitz). Sus enormes conocimientos musicales hicieron de él un compositor colorista y brillante (ahí están *Minority*, *Hymn to Orient*, *Nica's Tempo* y muchas más), un solicitado arreglista (entre otros, la orquesta y el octeto de Gillespie) y colidear excelsos grupos hard bop, como el JazzLab (con el trompetista Donald Byrd) y un quinteto con Art Farmer.

{**SHELLY MANNE**}. Dudando entre John Kirby, Henry Red Allen, Pee Wee Russell, Lennie Niehaus, Hampton Hawes, Serge Chaloff, descartando el gran trío de Ahmad Jamal y el Jazztet (últimamente mejor conocidos), "The Man is Manne". ¿Por qué? Porque Shelly Manne (1920-84), a pesar de su inmensa obra discográfica, de haber tocado con todos (de Hawkins a Ornette, de Parker a Rollins y Evans...), de ser uno de los más finos, inteligentes y completos bateristas de jazz y de liderar grupos formados por los más ilustres solistas de la Costa Oeste, sigue siendo un absoluto desconocido para recientes hornadas de aficionados.

{**OSCAR PETTIFORD**}. Otro injustamente en el limbo es el contrabajista, violonchelista, compositor y jefe de orquesta Oscar Pettiford (1922-60). No sólo es que fuese uno de los más grandes del jazz dentro de su instrumento, es que codificó la herencia de Jimmy Blanton y fue el punto de referencia del contrabajo en la revolución bop. Abundando, su innovadora labor como chelista es de una técnica y capacidad melódica asombrosas. También fue excelente compositor (*Blues in the Closet*, *Tricotism*, *Bohemia after Dark...*) y dirigió importantes grupos en los 50 (oír sus dos discos de orquesta, con arreglos de Gryce y Golson).

{**DONELLIS**}. Otro infravalorado e ignoto es el trompetista y jefe de orquesta Don Ellis (1934-78). Fue un vanguardista y un explorador de nuevas formas, ya desde su pertenencia al sexteto del innovador pianista George Russell (otro que podía figurar perfectamente en esta lista), en donde encontró a otro transgresor, el multiinstrumentista Eric Dolphy. Su producción para Candid es un trabajo ejemplar y arriesgado. Y, además, tenemos la orquesta que creó en 1965, monumental en su fisonomía, con logradas incorporaciones de la música india. Nos dejó varios discos importantes, antes de perderse en el exceso.

El trompetista {**WOODY SHAW**} (1944-89) es un flagrante caso de olvido. Aunque partía de Freddie Hubbard, se forjó su propia idiosincrasia. Hizo los deberes con Kenny Clarke, Horace Silver, Jackie McLean, Max Roach, Joe Henderson, Gil Evans y muchos más. Su quinteto fue una de las más estimulantes formaciones entre finales de los 70 y la primera parte de los 80, por su controlada libertad. Desgraciadamente, su trágica etapa final impidió que diera más frutos. Y lo peor: no recogimos la reedición de *Live at The Village Vanguard* (Columbia) como una de las más importantes del pasado año.

{**DONBYRON**}. Una actitud extremadamente intelectualizada hace que Byron no llegue donde debe; es más, con estar dotado de una técnica envidiable y haber optado por renovar el discurso del clarinete, ese *dread-man* de Brooklyn todavía no ha dado su trabajo definitivo. No tiene que ver con sus intereses dilatadísimos, ni con el liderazgo de parte de la comunidad negra de su ciudad, que son armas considerables. Se trata de un movimiento constante entre aguas de vanguardia empantanadas en registros aparentemente populares (funk, blaxploitation, latin...) pero vacíos de contenido.

{**MICHAELBRECKER**}. La pregunta oportuna debiera ser qué pasa por la cabeza de uno cuando dice que este maestro del saxo no cubre las expectativas depositadas en él. Estamos ante un trabajador incansable, cabeza visible de un movimiento de renovación formal dentro del jazz mainstream de los setenta. Tal vez se deba a la frialdad de su trato, al porte sosón, no lo sé; pero resulta curioso que esté en la nómina de los sobrevalorados. ¿Será por su solvencia excesiva? ¿Estaré cayendo en el delirio?

{**DIANAKRALL**}. Puestos a decir maldades, se huele que la chica no sabe cómo tomarse el éxito inesperado en el que se ha visto sumida. Ahora cae en las redes de Costello, y juntos hacen el disco más acorde con la carrera de la pianista-cantante. En cualquier caso, la actitud de la canadiense se aprecia impostada, a lo que hay que añadir el empalago productivo de Tommy LiPuma, que no deja de inquietar. Lo peor de todo es que en su justo lugar la chica no desmerecería. A ver si cae de una vez del guindo.

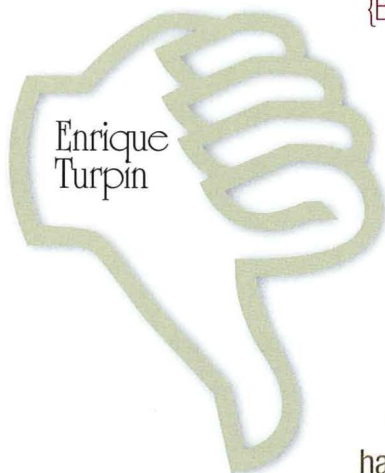
{**THE BADPLUS**}. Estos tres amigos han hecho mucho en poco tiempo por acercar el jazz a las nuevas generaciones, abriéndolo una vez más a públicos dispares, poperos y posmodernos. Su afán reconstructivo les hace recalar en standards que son tratados con nuevas texturas, jugueteando sin sublimar. La puesta en directo es quizá su mejor baza, pero el buen hacer del trío y la imagen estudiada que representan no ha sido suficiente para que despegaran del todo.

Entre muchos son grupo de culto, pero necesitan mayor anclaje musical.

{**BUGGEWESSELTOFT**}. Abanderado del nuevo jazz nórdico, músico atento -nada de visionario- y empresario de buen olfato, Wesseltoft ha sabido rodearse de una nómina de personalidades que han hecho grande lo que podía haber sido sólo una aventura intrascendente. En realidad, su "nueva concepción del jazz" juega con cartas marcadas, porque de nueva tiene poco; si acaso actualizada, buscando sonoridades contemporáneas que libren batallas en diferentes frentes. Se intuye más productor que pianista, y su apuesta tiene el riesgo justo, ni más ni menos.

{**MILESDAVIS**}. (años 80 y 90) ¡Habrás visto semejante insolencia: pero será posible que el Dios Davis aparezca en esta lista, como el Dios Ellington lo hace en la complementaria! Tras el letargo setentero, Miles necesitaba un empujón, un *reseteo* que lo colocara de nuevo en el mapa: volvió a lo que mejor sabía hacer, que era jugar a las mezclas. Se rodeó de músicos dispares en genio y alcance musical para tratar de recorrer con dignidad sus últimos años. Podría haberlo conseguido al final, pero fue reclamado a otro lugar, y *Easy Mo Bee* acabó el trabajo para vergüenza del reino.

{**PATMETHENY GROUP**}. Mira que hay que ser desagradecido y miserable para colocar aquí al grupo de Metheny y al guitarrista mismo, con lo que han hecho por acercar parte sustancial de las estrategias jazzísticas al gran público. Servidor también oyó la llamada (y la sigue oyendo), pero entonces no entendía las profundidades del género. Ahora sabe que aquellos hombres eran grandes, sensibles y dotados, pero no eran tanto como parecían. Es lo que tiene envejecer, que se mira atrás sin ira, pero ya no vuelve intacta toda la inocencia que presidía los años de la primera juventud.



{JIM BLACK**ALASNOAXIS**}. Reivindicar el cuarteto abanderado por el percusionista Jim Black supone decirse de una vez por todas a plantar una semilla de futuro. Buena parte del jazz contemporáneo ha dado muestras de una inquietud que le hace acogerse a innovaciones procedentes de campos afines, donde tanto cabe la heterodoxia del rock mestizo como las propuestas innovadoras que beben del free a la vez que de las músicas folclóricas. Alasnoaxis supone el eslabón perdido que enlazaría la vanguardia con el punk de laboratorio.

{DUKE**ELLINGTON**}. Sea porque se me hace imposible concebir el jazz sin Ellington, sea porque su música escapa a cualquier consideración que no incluya la excelencia, lo cierto es que no son suficientes las ocasiones en las que se le reivindica como pianista -más allá de compositor y director-. Sus trabajos en solitario o con pequeñas formaciones merecen cada día mayor atención: hay mucha música ahí dentro, pero nunca excesiva, sobredimensionada. Ellington supo aprender de los grandes, porque sólo así podía ser más grande.

La cronología de {BILLIE**HOLIDAY**} suele enjuiciarse sus últimos trabajos con un valor circunstancial, cuando no escaso. Pese a tratarse de años de sufrimiento extremo, no dejan de ofrecer una cara complementaria del complejo prisma que significa el arte mayúsculo de la voz de *Strange Fruit*. Sólo para rendirse a la evidencia: uno se encuentra frente a un ser humano que aspira dolor y expelle amor y compasión en respuesta al mismo hecho de existir. Como muestra la voz desgarrada de sus últimas tomas falsas, la vida puede ser lacerante, pero siempre es bella.

{WAH WAH**WATSON**}. Pieza clave para entender las extensiones del jazz funkificado de la década de los setenta, Melvin Ragin fue rebautizado con el sobrenombre de Wah Wah Watson por el uso indisoluble a su sonido que hace del pedal wahwah. A pesar de tratarse de una técnica de altas distorsiones, Ragin reconvirtió el sonido en sutilezas rítmicas que le hacían indispensable en las empresas más osadas, desde Herbie Hancock a Me'shell Ndegeocello. Nadie toca como él. Watson no es sólo el nombre de un guitarrista, es por encima de todo, una atmósfera.

{HARRY**CONNICK Jr.**}. Ya había un digno sucesor de Sinatra, pero envejece, qué remedio. Joven prodigioso, hijo de Nueva Orleans, ha heredado de la ciudad caribeña el melting pot que la hace única. A todo ello cabe añadir una voz que entiende perfectamente el swing, un porte de elegancia envidiable, la dosis justa de arrogancia y un conocimiento de lo que deben ser los arreglos en una gran orquesta, que hacen de él el nuevo rey de Las Vegas. Su pianismo no desmerece, ni tampoco sus trabajos cinematográficos. Se siente mimado, y no es para menos.

{JIMMY**SCOTT**}. Se trata de una de las mayores injusticias cometidas en la meca del jazz, lo que ya dice mucho de lo que ha debido ocurrir extramuros. Cuando Jimmy Scott fue recuperado, en la década de los noventa, ya había perdido el apodo "Little" que le precedía, pero ha seguido manteniendo ese fraseo que tanto amaba Billie Holiday y la amistad de quienes han sabido entender su singularidad, más allá del síndrome de Kallman que padece. Acaso esa carencia hormonal sea el último eslabón de una perfección vocal de la que sólo ahora empieza a reconocerse su grandeza.

{WILLIS**JACKSON**}. Podrían haber sido Nat "King" Cole, o James Blood Ulmer, Jack McDuff o Roland Kirk, pero la elección se decanta por Willis "Gator" Jackson, el saxo tenor de Miami que alzó el sonido soul de finales de los cincuenta junto a "Lockjaw" Davis. La depuración sin simplismos, la sustantivación sin pobreza, en fin, la sublimación del sonido relajado de ensueño pleno hacen de él un símbolo indeleble de lo cool. Si ahora estuviera en 1959 y tuviera una cita amorosa no dudaría en invitar el saxo de Jackson a la fiesta.

