

Retratos
desde
el
Limbo

Vicente Ménsua



Por el cuarto Limbo dicen que anda el señor Desmond. La amplia sonrisa en sus finos labios es debida más a su bondad natural, que a los supuestos excesos efílicos que en vida se le atribuyeron. Una bondad que en ocasiones rayó en la filantropía. Que se lo digan sino a Chet Baker, beneficiario de *Good Luck Chet Baker!*, una serie de conciertos celebrados en 1973, organizados por él para ayudar económicamente al trompetista, que atravesaba, como casi siempre, momentos ciertamente delicados.

En el Limbo se dice de él que es un gran conversador, de esos que saben hacer uso de un fino sentido del humor y esgrimen argumentos cargados de una elegante ironía.

Nacido en San Francisco como Paul Breitenfeld Desmond en 1924, su padre pianista y organista de cine mudo fue su primer maestro de música. Estudió el clarinete en su ciudad natal, en la Escuela Politécnica en primer lugar y posteriormente en la del Estado. En 1950 se decide por el saxofón alto y debuta profesionalmente en la orquesta de Alvino Rey. Un año después ligaría su vida al incipiente cuarteto de Dave Brubeck con el que permanecería hasta 1967 en que su colaboración se volvió episódica. A partir de esa fecha, 1967, Desmond vivió semirretirado por lo que a actuaciones en público se refiere, no apareciendo más que ocasionalmente al frente de algún cuarteto montado para la ocasión. Durante los últimos años de su vida comienza a tener síntomas de cáncer de pulmón, enfermedad que le acabaría produciendo la muerte, acaecida en su ciudad natal el 30 de mayo de 1977.

AÑOS DE GIRA. Los caminos de Paul Desmond y Dave Brubeck se cruzaron por vez primera en el ejército, “yo estaba en una orquesta militar y Dave tocó con nosotros durante un cuarto de hora. Era entonces un tipo muy curioso y como tal vestía: chaqueta de ante con un forro rojo... Colocaba unos extraños acordes y lo hacía de una manera casi salvaje. Ese día pensé que estaba completamente loco. Cuando acabó la guerra, nos volvimos a encontrar y a veces tocábamos juntos en San Francisco. Recuerdo que aún lo hacía de manera muy extraña. Tú estabas con tu solo, tranquilamente, y él te colocaba, a lo Bartok, unos torturados y disonantes acordes. Yo me volvía y le suplicaba por favor que tocara cosas más simples. Esa tendencia suya fue amainando con los años” (1).

Mucho se ha escrito sobre el cuarteto de Dave Brubeck hasta el punto de convertirse a menudo en centro de polémica, tanto entre aficionados como entre críticos. A casi treinta años de su disolución real, ya que a partir de 1967, lo que se entiende por el cuarteto de Dave Brubeck ya no existía, es posible hacer un breve y desapasionado análisis. Quizá su mayor virtud fue el mutuo respeto y el clima de libertad en que se movieron los componentes. Aunque nominalmente era “El cuarteto de Dave Brubeck” y así era presentado al público, realmente no había un líder y el cuarteto funcionó siempre como tal. Algo parecido al Modern Jazz Quartet y, por resumir, a cualquiera de los grupos estables que de una manera u otra son creativos. Piénsese, salvando las distancias, en grupos como los de John Coltrane o, más recientemente, Weather Report, en los cuales, aparte de las fuertes personalidades de algunos de los componentes, el espíritu del grupo sobresalía sobre las individualidades. El caso de Coltrane es de los más claros. El saxofonista fue una personalidad avasalladora, sin embargo el cuarteto es impensable sin McCoy Tyner y Elvin Jones.

En el caso del Dave Brubeck Quartet, sucedió algo parecido con alguna matización. La grandeza del cuarteto, si alguna vez la tuvo, fue a pesar del líder. Así y todo, el equilibrio que se establece una vez rodado el grupo hacia finales de la década de los cincuenta, es admirable. “En este grupo, cada uno hace un poco lo que quiere. A los demás, a veces les gustaría desaprobar algo de lo que haces, pero callan para no molestarte. Cuando hablamos entre nosotros nos pedimos mutuamente hacer o no

determinadas cosas. Ahora, en estos momentos, nos conocemos tan bien, que un simple gesto de la cara es suficiente” (2). La tendencia a acordes “extraños” (el entrecomillado es mío ya que el adjetivo sería más bien inadecuados, o fuera de contexto) de los que hablaba Desmond continuarán siendo, desgraciadamente, parte importante en la vida del pianista y del cuarteto, aunque es probable que el propio Desmond a fuerza de escucharlos día tras día se acabara acostumbrando a ellos. El caso es que el clima creado por Desmond-Wright-Morello (¡qué extraordinaria sección rítmica!) era pisoteado con alarmante frecuencia por las manazas del eximio Brubeck, excelente compositor y, por otra parte, primer músico de jazz que *mereció* una portada en la revista *Time*. Las muestras de los destrozos del pianista son tantas que es sumamente fácil dar referencias. Si sólo se tiene un disco del cuarteto ése ha de ser, sin duda, *Time Out* (Columbia CL-1397). Escuchen, por ejemplo, *Take Five* o *Blue Rondo a la Turk*, en ellas Brubeck ilustra suficientemente lo que digo.

El peso específico de Desmond en el cuarteto, contrapeso de aire que con la inestimable ayuda de Morello equilibraba el plomo de Brubeck, es, como puede suponerse, muy importante. Tanto como que muchos admiradores del cuarteto lo eran en realidad del saxofonista. La guinda de su aportación, seguramente el elemento que identifica a uno con lo otro, fue sin duda su composición *Take Five*, un éxito sin precedentes que llenó los bolsillos de su compositor. “*Take Five* ha sido el mejor negocio que he hecho nunca. En cierta manera prefiero *Take Ten*” (3). “En cualquier caso, *Take Five* fue para todos nosotros un elemento suplementario de éxito (...) la idea me vino en Reno jugando en una máquina tragamonedas. El ritmo de la máquina me sugirió el de la pieza (un 5/4 que abrió el camino en la experimentación de ritmos fuera de los tradicionales 4/4 ó 3/4). De hecho quise que el tema me restituyera todo el dinero que llegué a perder con la máquina. Creo que la deuda quedó saldada” (4).

UN SAXOFONISMO DE CRISTAL. Entrar a hacer un análisis del estilo Desmond es referirse necesariamente a toda una corriente saxofonística topológicamente californiana que, como es de sobra conocido, se inicia en la persona y música de Lester Young (5), y se extiende como un reguero de pólvora entre los jóvenes jazzmen blancos entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta. Contemporáneo de los herederos naturales de Lester, The Brothers (6), Desmond sería, en un análisis simplificado, adscribible a esta corriente estética. Sin embargo sus parámetros estilísticos van bastante más allá de lo que pueda pensarse a primera vista. Su aparente simplicidad, la elegante sencillez que se desprende de su juego, no son fruto de una intuición genial sino más bien del trabajo y la reflexión llevada a término a lo largo de años de formación. ¿Cómo se gestó el estilo Desmond? A falta de muestras discográficas, él mismo lo explicó de la siguiente manera (7): “Yo pasé por cuatro estilos diferentes antes de encontrar a Brubeck. De niño tocaba el clarinete como Benny Goodman. A los 16 años conseguí mi primer contrato profesional tocando el solo de Artie Shaw sobre *Stardust*. Cuando hice el servicio militar comencé a tocar el alto: pasé de Willie Smith a Johnny Hodges y de éste a Pete Brown. Al final de los cuarenta sonaba como Earl Bostic, o sea muchas notas agudas. La parte grave del instrumento era para mí un territorio inexplorado. ¡Era el Maynard Ferguson del alto! Desconozco dónde me encuentro ahora estilísticamente” (8).

Se llegó a decir por parte de algunos críticos que Desmond era un Lee Konitz (Chicago, 13-10-1927) descafeinado, lo cual, aparte de ser una injusticia es una inexactitud. Y lo es de manera abismal si entramos en un mínimo análisis de ambos estilos. El juego de Konitz es de una extrema complejidad: Sus evoluciones armónicas recorren todos los recovecos melódicos del tema y si éste no los tiene, se los inventa. Konitz es un improvisador de alto vuelo. El punto de mira de Desmond, sin

embargo, siempre estuvo fijado en una sencilla elaboración melódica, que aparte de no excluir el buceo armónico, tampoco excluye la complejidad. Para describir en pocas palabras el estilo Desmond, viene al dedo aquella frase del arquitecto Mies Van der Rohe, uno de los profesores del Bauhaus, que definía su panacea estética con la sentencia “menos es más” (less is more).

Desmond es un improvisador funcional. La melodía inteligible, lineal, con un mínimo de aditamentos, parece ser su principal propósito. Haciendo una pequeña disgresión, podría decirse que en Stan Getz convergían ambas virtudes: una gran capacidad improvisadora y una rara habilidad para crear lo que podríamos denominar como bellas melodías.

Pero lo que realmente diferencia y caracteriza el estilo Desmond, más que la articulación de frases o las inflexiones, es su sonoridad. Una sonoridad que una vez más sería demasiado simple adscribirla a la elaborada por Lee Konitz, o a la que distinguía a The Brothers, ambos dados a conocer bastante antes que lo fuera Desmond. Pienso que las diferencias con Konitz en este punto concreto son todavía más acusadas que en el anterior. El sonido Konitz nace del de Parker extrayendo el poco vibrato que le quedaba: el de Desmond es una respuesta a una determinada concepción musical. Los desarrollos melódicos de Paul Desmond son indisolubles de su sonoridad. Por otra parte, el clima emocional que crea en cualquiera de sus obras, debe a su sonoridad el cien por cien de ese tono. (Haciendo otra disgresión diría que en Art Pepper existe esa identidad, hasta el punto que su evolución estilística la refleja con precisión. Como el propio saxofonista reconoció, hay un Pepper antes y después de Coltrane. El discurso aparentemente cool en sus comienzos se acompaña por un sonido acorde. Con los años deja traslucir una vehemencia que se ve ayudada por un enriquecimiento de la sonoridad, por un mayor cromatismo, concretada por una más amplia utilización de toda la gama de registro del instrumento, haciendo especial hincapié en el registro grave).

Sobre la génesis y elaboración de su sonido es interesante transcribir las palabras del saxofonista al respecto: “Cuando Dave tocaba en trío en un barucho de las afueras de San Francisco, a veces Dick Collins y yo íbamos a acompañarles un rato. En ocasiones grabábamos la música. Un día, escuchando una de aquellas cintas, descubrí entre medio un sonido que me gustaba y que por otra parte era poco habitual en mí en aquella época en que yo detestaba mi sonoridad por considerarla demasiado rígida. Pero en aquello que escuché había un sonido que flotaba un poco. Trabajé en aquel sentido. En primer lugar para obtener la sonoridad que tanto me había gustado y después para conservarla” (9).

Lo que de cualquier manera parece claro es la enorme personalidad del sonido Desmond. Basta una nota para evidenciar su presencia. En cierta manera su caso es comparable al de Ben Webster, en el que el sonido deviene, más que en cualquier otra cosa, en el fundamento de su expresión. Así, la simple exposición de un tema es en sí mismo, sin más, manifestación suficiente del arte desmondiano.

UN CUARTETO DE SEDA NATURAL. En la no muy extensa discografía de Paul Desmond, con una participación total que no supera los ochenta *elepés*, tan sólo unos veinte están a su nombre. Estos se pueden dividir en cinco grupos bien diferenciados. El primero, que no contemplaremos, va desde su primera grabación como líder, con Barney Kessel en noviembre del 54, hasta su primer cuarteto con Jim Hall. El segundo abarca la primera mitad de la década de los sesenta, un total de seis discos (10) que fueron grabados por la RCA con una única excepción para Warner. El tercero, los años finales de la misma década, tres discos en total, para la A&M (11). El cuarto, dos discos para CTI (12) en la mitad de los setenta. Por último, poco antes de su muerte grabaría para Horizon (13) dos *elepés*, de los que uno fue doble.

El título de este capítulo, *Un cuarteto de seda natural*, hace referencia al segundo bloque de grabaciones citado, es decir, al período Warner y RCA y lo grabado entre septiembre de 1959 y junio de 1965. Estos seis discos descollan muy por encima del resto. Los A&M, con arreglos de Don Sebesky y los CTI producidos por Creed Taylor, están más en la línea de las llamadas obras de productor, en las que éste está siempre por encima del intérprete: ambos se sirven de Desmond para unos determinados fines. Quizá los dos Horizon, especialmente *Duets*, en dúo con su antiguo patrón, quién sabe si el único Brubeck enteramente (cien por cien) soportable de la historia, serían asimilables a la calidad media de los primeramente citados.

Probablemente el éxito de esta serie se deba, además de a la inspiración de los músicos, que es sin duda lo más importante, a su base instrumental mantenida durante aquellos años, y a una inteligente elección del repertorio casi todo él compuesto de estándares. Esta temática es la que mejor convenía a la sensibilidad de Desmond.

La base instrumental, como se ha dicho antes, fue siempre la misma: un cuarteto formado por él mismo, Jim Hall a la guitarra, Percy Heath, Gene Cherico, Milt Hinton o Gene Wright en el contrabajo y el recientemente desaparecido Connie Kay, a la batería. En uno de los *elepés*, *Desmond Blue*, la orquesta de Bob Prince aportó un acompañamiento a base de cuerda y vientos, que está, en mi opinión, entre los más aceptables de su género, en cualquier caso muy por encima de los que el inefable Don Sebesky le proporcionara en las ediciones CTI.

El motivo de por qué Desmond prescindió del inevitable pianista y buscó a un guitarrista, se me escapa totalmente. Lo que sí parece claro es que, de haber un guitarrista, ese debería ser Jim Hall (14), muy próximo a la sensibilidad de Desmond, y que éste buscó en Hall más que un acompañante, un interlocutor. Y como tal aparece en los discos que grabaron en este período en los que los diálogos, cantos y contracantos entre ambos son frecuentes, y la música resultante vibra en una idéntica longitud de onda. La mutua admiración, hija de un profundo entendimiento que ambos se profesaban era evidente, y sus colaboraciones se extendieron a lo largo de los años hasta la muerte del saxofonista.

Por otra parte, en repetidas ocasiones Desmond aludió como su sección rítmica ideal a la formada por Percy Heath o Gene Cherico y Connie Kay, “un batería cuya sensibilidad me conviene”, cosa que es de una gran evidencia a lo largo de estos años: el suave repiqueteo de Kay es, ciertamente, lo que más conviene a las etéreas evoluciones desmondianas. El primer disco que grabaron conjuntamente, *First Place Again*, es una muestra magnífica en un momento de la historia del jazz en el que las secciones rítmicas aunaban rudeza con swing; eran los años del hard-bop/soul, y de baterías como Art Blakey, Art Taylor, Elvin Jones; esta rítmica era una muestra magnífica, decía, de swing y delicadeza, claro indicio de la grandeza del jazz: tanto valía el avasallador swing de los Jazz Messengers como el de esta delicada y casi inmaterial rítmica. En cualquier caso, ¿quién es capaz de pesar el swing?

UN CREADOR SIN HEREDEROS. La gran personalidad de la música desmondiana, su enorme simplicidad, su carencia de aristas, hace que sea difícil encontrarle discípulos, al menos si los queremos de una cierta entidad. Probablemente hay cientos de saxofonistas altos que en algún momento de su carrera han tomado a Desmond como ejemplo a seguir. Pero, repitámoslo, un sonido así y una concepción melódica tan directa y simple, próxima a un esquema minimalista, hacen de él un maestro inalcanzable. Si retomamos la comparación Desmond-Webster, veremos que con el saxofonista tenor no sucedió así. La sonoridad websteriana es tan personal como la de Desmond pero contrariamente a la de éste, es de una gran riqueza, es una sonoridad barroca que permite una gran variedad de



Paul Desmond, Dave Brubeck, Joe Morello y Gene Wright.

enfoques dentro del mismo esquema. Webster se prolongó en Lucky Thompson y Paul Gonsalves en una línea que podríamos denominar clásica, y en Benny Golson en otra algo más moderna. Su influjo todavía llega en músicos formalmente tan alejados como Archie Shepp y en algunos aspectos de Bennie Wallace, por citar solamente los más conocidos.

No ocurre lo mismo en el caso de Paul Desmond. Su saxofonismo se ve truncado prácticamente en su persona. Su depurado y económico estilo parece impedir cualquier seguimiento. Su lisa sonoridad, a pesar de su gran atractivo, no parece tener asideros, nace y muere en sí misma. Quizá su principal y casi única influencia haya que buscarla en la vanguardia de los sesenta/setenta y no deja de ser paradójico que le suceda esto a un músico que no tenía una opinión muy favorable de la misma, como plasmó en este



irónico comentario: "... bueno, no entiendo muy bien eso que llaman New Thing o Free Jazz, pero los músicos parecen pasárselo mejor que los oyentes..." (15). Esta influencia se daría en un músico controvertido, vanguardista radical, que hizo de las improvisaciones solitarias su estandarte allá por los finales de los sesenta: Anthony Braxton. Dave Brubeck, que grabó con él un justamente célebre disco (16), declaró en cierta ocasión (17): "... quedé asombrado, ya que Anthony Braxton conocía de memoria la mayor parte de los solos que Desmond realizó con el cuarteto". Por su parte, el propio Braxton afirmaba que: "... Miles Davis fue uno de mis héroes, hasta el punto de querer dedicarme a la trompeta, pero de hecho era la música de Desmond la que me resultaba más interesante" (18). ■

Notas

- (1) Entrevista realizada por Jean-Louis Ginibre, *Jazz Magazine*; septiembre de 1967.
- (2) Idem anterior.
- (3) Tema incluido en el disco *Take Ten* (RCA LPM-2569).
- (4) Idem (1).
- (5) Jim Hall, en una entrevista concedida a Jérôme Reese para *Jazz Hot* en 1981, declaraba: "Un día escuchando una de las bandas que grabé con Desmond, concretamente las de *Concierto* (CTI 6060 1975), las pasé por error a una velocidad más lenta de lo que correspondía. De repente me di cuenta de que Paul sonaba igual que Lester. Cuando se lo dije estaba feliz. Nunca lo hubiera pensado, pero creo que realmente tocaba como Lester".
- (6) Nombre genérico con el que se designa a los miembros de la sección de saxofones del Second Herd de la orquesta de Woody Herman, formada por: Serge Chaloff (1923/1957), Stan Getz (1927/1991), Zoot Sims (1925/1985) y Herbie Steward (1926).
- (7) Idem (1).
- (8) En la entrevista repetidamente citada (ver 1), Desmond se refiere a Zoot Sims, Phil Woods, Sonny Stitt, Bill Evans y Miles Davis como sus músicos de referencia (recuerdo que la entrevista es de 1967), lo cual establece no pocas contradicciones, sobre todo por la presencia de dos saxofonistas altos que, en mi criterio, difieren notablemente de su propio estilo. Tanto Stitt (1924/1982) como Woods (1931), pertenecen a una especie de instrumentistas directamente salidos de las ricas fuentes parkerianas, origen de un saxofonismo más bien vehemente en la expresión y de un sonido bastante consistente, cosa que llega a un grado superlativo en Woods, probablemente el saxofonista alto más personal de su generación, cuya sonoridad roza, por su intensidad y volumen, el umbral de lo que uno puede llegar a esperar (algo parecido a lo que pasaba con Gene Ammons o Dexter Gordon con el tenor). Su identificación con el pianista Bill Evans y el trompetista Miles Davis es, podríamos decir, más natural. El espíritu musical de los tres músicos parece bastante afín.
- (9) Idem (1).
- (10) *First Place Again* (1959. WB 1356); *Desmond Blue* (1962/63. RCA 2438); *Take Ten* (1963. RCA 2569); *Easy Living* (1963/64/65. RCA 3480); *Glad To Be Unhappy* (1963. RCA 3407); *Bossa Antigua* (1964. RCA 3320).
- (11) *Summertime* (1968. A&M 3015); *From The Hot Afternoon* (1969. A&M 3024); *Bridge Over Troubled Water* (1969. A&M 3032).
- (12) *Skylark* (1973. CTI.6039); *Pure Desmond* (1974. CTI 6059).
- (13) *Duets* (1975. Horizon 703); *Paul Desmond Quartet Live* (Horizon 85).
- (14) Idem (5). "Paul y yo nos hicimos amigos en Cleveland con ocasión de un concierto suyo con Brubeck. Un día me pidió grabar con él y desde entonces hemos hecho muchas sesiones juntos. Es extraño pero al principio el bebedor era yo, luego se invirtieron las tornas. Paul comenzó a beber en serio cuando dejó a Brubeck (...). Era capaz de tocar el tema más tonto que se pueda pensar y el resultado era siempre maravilloso, como si aquello lo escucharas por vez primera. Tenía una personalidad tan fuerte que bastaba una sola nota para reconocerlo".
- (15) Idem (1).
- (16) Dave Brubeck, *All The Things We Are* (1973/74. Atlantic 1684-2).
- (17) Daniel Soutif. *Jazz Magazine*. Octubre 1977.
- (18) François-Marie Coudert. *Jazz Magazine*. Diciembre 1984.